



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**ANÁLISIS Y PREPARACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DEL MAGNIFICAT DE
JOHN RUTTER**

YOLMER HURTADO RAMÍREZ

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia

2016

**ANÁLISIS Y PREPARACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DEL MAGNIFICAT DE
JOHN RUTTER**

YOLMER HURTADO RAMÍREZ

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Dirección Sinfónica

Director
Guerassim Voronkov

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia

2016

FORMATO ÚNICO PARA ENTREGA DE LOS TRABAJOS DE GRADO

Título en Español

ANÁLISIS Y PREPARACIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DEL MAGNIFICAT DE JOHN RUTTER

Título en inglés

ANALYSIS AND PREPARATION FOR THE INTERPRETATION OF MAGNIFICAT OF JOHN RUTTER

Resumen

El presente trabajo se centra en el Magnificat de John Rutter; compositor nacido en Londres (Inglaterra) el 24 de septiembre de 1945; y específicamente en su obra compuesta para orquesta, coro y voz femenina solista (soprano o mezzosoprano) en el año de 1990. En el cual, partiendo de una contextualización histórica y estética del compositor, y de un análisis musical de la misma, se busca profundizar en el conocimiento de esta obra contemporánea poco conocida e interpretada en Colombia y en Latinoamérica, y como consecuencia de ello, se busca visibilizar este tipo de repertorio sinfónico coral enmarcado dentro del repertorio sacro y brindar información que permita responder a las necesidades interpretativas y de preparación para el montaje de la obra.

Como complemento, se adiciona un recorrido histórico del Magnificat como género musical religioso a lo largo de la historia y un análisis de los más importantes Magnificat para orquesta, coro y solistas, representantes de cada uno de los periodos de la música (barroco, clásico y romántico), los cuales serán comparados entre sí, incluyendo el Magnificat de John Rutter como obra analizada del período contemporáneo.

Se encontrará en este trabajo cómo el Magnificat de Rutter, desde la mirada neotonalista del compositor, ofrece una obra ecléctica, con el empleo de técnicas modernas de composición que permite encontrar desde los elementos de la música contemporánea actual,

el uso de polimétricas o métrica irregular, el empleo de ritmos exóticos, de elementos musicales propios del jazz, poliacordes o recursos del bitonalismo, diversas texturas corales y armonía modal. Desde los elementos propios a la tradición musical, incorpora acertadamente elementos del canto gregoriano, presenta tratamientos antifonales y con la incorporación de textos a la estructura del Magnificat, retoma el recurso utilizado en el siglo XV llamado, metáfora floral.

Por lo anterior, este trabajo mostrará porqué el “Magnificat” de John Rutter posee elementos atractivos como obra contemporánea, de valor estético y belleza artística, que puede brindar a los músicos de hoy y a generaciones futuras, una experiencia musical interesante como reto artístico, y en el hoy, didácticamente refrescante para intérpretes y público en general.

Es importante resaltar que este proceso que se describirá fue materializado gracias a que el autor de este trabajo, el 18 de noviembre de 2015, a las 7:00 PM, en el Teatro de Bogotá de la Universidad Central, presentó el montaje realizado durante 2015, del “Magnificat” de John Rutter, la cual se realizó con la Orquesta Sinfónica y el coro de la Universidad El Bosque, el Coro San Bartolomé y el Coro Institucional de la Universidad INCCA de Colombia. Soprano solista, la maestra Marissa Pérez.

Palabras clave: Rutter, Magnificat, sinfónico-coral, repertorio, música contemporánea

Abstract

This paper focuses on the Magnificat of John Rutter, composer born in London (England), on September 24, 1945, and specifically in his work, composed for orchestra, choir and voice female soloist (soprano or mezzo-soprano) in the year 1990. In which, it starting from a historical context and aesthetics of composer and musical analysis of it, seeks to deepen knowledge is little known and interpreted in our country and in Latin America contemporary work, and as a result it seeks to visualize this type of Orchestral and Choral Literature framed within the sacred repertoire, and provide information to answer the interpretative and preparation for assembly the work needs.

As a complement, a historical approach of the Magnificat is added as a religious musical genre throughout history and an analysis of the most important Magnificat for orchestra, choir and soloists, representatives of each of the periods of music (baroque, classical and romantic), which will be compared with each other, including the Magnificat of John Rutter as work analyzed the contemporary period.

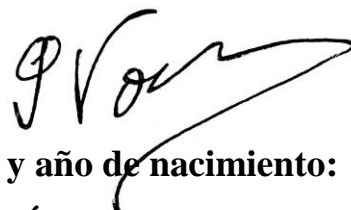
You will find in this work as the Magnificat Rutter, from neotonalista look composer, it offers an eclectic work, with use of modern techniques of composition, to find from the elements of the current contemporary music, using polymetric or irregular rhythm, use of exotic rhythms, own musical elements of jazz, polychord or bitonalismo resources, various choral textures, modal harmony. And from the elements to the musical tradition, aptly it incorporates elements of Gregorian chant, has antiphonal treatments, and texts incorporating the structure of the Magnificat takes up the recuros used in XV century called floral matafora.

Therefore, this paper will show why the "Magnificat" by John Rutter has attractive elements as contemporary work, aesthetic value and artistic beauty, which can give musicians of today and future generations, an interesting musical experience as an artistic challenge, and in today didactically refreshing for performers and public.

It is important to highlight that this process to be described was materialized thanks to the author of this work on November 18, 2015, at 7:00 PM, at the Teatro de Bogota Central University, he presented the assembly carried out during 2015, the "Magnificat" by John Rutter, which was performed with the Symphony Orchestra and chorus of La Universidad El Bosque, San Bartolomé choir and the choir Institutional INCCA University of Colombia. Soprano Marissa Pérez.

Key words: Rutter, Magnificat, symphony choral, repertoire

FIRMA DEL DIRECTOR:



Nombre completo del autor y año de nacimiento:

YOLMER HURTADO RAMÍREZ, 1976

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	11
II. JUSTIFICACIÓN	13
III. OBJETIVOS	15
III. 1. Objetivo general	15
III. 2. Objetivos específicos	15
IV. METODOLOGÍA	17
IV. 1. Pre producción	18
IV. 1.1. <i>Selección de repertorio</i>	18
IV. 1.2. <i>Estudio y preparación del repertorio</i>	19
IV. 1.3. <i>Proceso de montaje</i>	20
IV. 2. Producción	20
IV. 3. Post producción	21
V. SOBRE EL COMPOSITOR DE LA OBRA	23
V. 1. Vida y obra	23
V. 2. Influencias y ubicación de la obra del compositor en la música contemporánea	26
V. 2.1. <i>Poliestilismo</i>	27
V. 2.2. <i>Conceptualismo</i>	27
V. 2.3. <i>Minimalismo y postminimalismo</i>	28
V. 2.4. <i>Tonalidad posclacisista</i>	28
V. 2.5. <i>Eclecticismo</i>	28
V. 2.6. <i>Experimentación</i>	29
V. 2.7. <i>Neo romanticismo</i>	29
V. 2.8. <i>Libre improvisación</i>	29
V. 2.9. <i>Nueva Complejidad</i>	29
V. 3. John Rutter y el Neotonalismo	30
VI. EL MAGNIFICAT	33
VI. 1. La obra: contexto e influencias en el lenguaje	33

VI. 1.1. <i>Texto de la obra en latín (Extraído de Lucas 1, 46 – 5)</i>	33
VI. 2. El Magnificat a lo largo de la historia de la música	35
VI. 2.1. <i>Medioevo</i>	35
VI. 2.2. <i>Renacimiento</i>	36
VI. 2.3. <i>Barroco</i>	36
VI. 2.4. <i>Clasicismo</i>	37
VI. 2.4. <i>Clasicismo</i>	37
VI. 2.5. <i>Siglo XX</i>	38
VI. 2.6. <i>El Magnificat en América</i>	38
VI. 3. Análisis estructural y análisis interpretativo del Magnificat de John Rutter	39
VI. 3.1. <i>Secciones y movimientos del Magnificat de Rutter</i>	39
VI. 4. El Magnificat: las relaciones con otros compositores y periodos de la historia de la música	66
VI. 4.1. <i>Periodo Barroco: Magnificat de Antonio Vivaldi (1678-1741)</i>	67
VI. 4.2. <i>Periodo Barroco: Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	72
VI. 4.3. <i>Periodo Clásico: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)</i>	80
VI. 4.4. <i>Periodo Romántico: Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)</i>	85
VI. 5. Cuadro comparativo de los Magnificat de diferentes períodos	91
VI. 5.1 <i>Análisis comparativo de los Magnificat de diferentes períodos</i>	93
VII. CONCLUSIONES	99
VIII. BIBLIOGRAFÍA	103
ANEXOS	

I. INTRODUCCIÓN

Es una realidad que el repertorio programado por las orquestas sinfónicas del mundo, está conformado en su mayoría por repertorio de los siglos XIX y XX; obras creadas por compositores (de todos los compositores a los cuales las orquestas sinfónicas incluyen su repertorio dentro de sus programas de concierto, el 1,7%, de ellos recibe el mayor número de interpretaciones: “Esta lista de oro está conformada por: Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, Debussy, Tchaikovsky, Händel, Britten, Schubert, Wagner, Chopin, Schumann, Shostakovich, Stravinsky, Ravel, Richard Strauss, Haydn, Rachmaninov, Liszt, Mahler, Verdi y Prokofiev”¹), que innegablemente se ganaron este espacio dentro del interés de los directores, músicos, intérpretes y público asistente a los programas de conciertos ofrecidos por estas agrupaciones. De estos programas de concierto, el repertorio sinfónico coral interpretado, es un porcentaje aún menor y normalmente las obras interpretadas son de este puñado de grandes compositores. Esta es una de las razones por las cuales, en el presente trabajo se acercará al compositor aún vivo, John Rutter, y específicamente a su obra “Magnificat” (obra concebida para orquesta sinfónica, coro y soprano solista), conocer su lenguaje como compositor, se realizará un análisis de dicha obra y siendo el “Magnificat”, una forma propia de la música sacra. Se aprovechará para hacer un recorrido y un reconocimiento de esta forma a lo largo de la historia, incluso analizando algunos de los más importantes “Magnificat” sinfónico-corales, de cada periodo de la música y sus compositores.

La búsqueda, finalmente es que repertorios como los sinfónico-corales, que requieren de mayor número de personas para hacer posible la recreación y puesta en escena de estos repertorios, son obras que teniendo como herramienta la música, generan toda una verdadera experiencia sociológica, y es menester del director, poder contribuir a una construcción social de la realidad más humanizada, con valores espirituales y humanos de alta trascendencia, y de otro nivel de conciencia.

¹ Marín, Miguel Ángel. TENDENCIAS Y DESAFÍOS DE LA PROGRAMACIÓN MUSICAL. 2013. *Universidad de La Rioja - Fundación Juan March.*

II. JUSTIFICACIÓN

El repertorio sinfónico coral dentro de la literatura musical, es una de las alternativas que un director tiene a la hora de elegir una obra que artísticamente forme parte de sus montajes, que enriquezca y dé diversidad a la programación de su orquesta, y también pedagógicamente pueda posibilitar procesos musicales, formativos de los artistas que abordan el repertorio (coro, orquesta y solistas), y por supuesto de formación de públicos, en términos de quienes a veces se omiten pensar, y es a quienes se dirige esta construcción artística. En estos términos lo sinfónico coral, posibilita que orquesta y coro (lo cual en número, son más personas), se sumen a poder hacer posible una obra, y que permitan que esa unión genere más lecciones y experiencias que enriquezcan el proceso de acercamiento, crecimiento y experiencia artística. Es por esto, que la decisión de profundizar en este tipo de obra y específicamente en el “Magnificat” de John Rutter, además de acercar a más personas a repertorio que pueda propiciar esa unión, e interesar a más personas (músicos y público), es una excusa perfecta para posibilitar que en nuestros países se pueda brindar mayor oferta de material musical, ya que un “Magnificat” de Bach, de Vivaldi (obras de invaluable importancia), pueden ser interpretadas con frecuencia, y hoy las elegimos en nuestras agrupaciones orquestales y corales, pero la creación compositiva actual se queda a veces en el desconocimiento. John Rutter, como compositor (ubicado en la escuela del neotonalismo) y director aún vivo, se ha convertido hoy en día, en uno de los compositores que ha logrado despertar el interés por sus composiciones, siendo actualmente su obra interpretada con mucha frecuencia en diferentes partes del mundo. Y es por esto que se genera el interés en poder profundizar y conocer su obra “Magnificat”, entendida desde su contexto y su realidad compositiva para ser materializada en la interpretación como director. Este “Magnificat”, inmerso en esta mirada neotonalista (en lo cual profundizaremos más adelante), su eclecticismo, y su empleo de técnicas modernas de composición, da la posibilidad de encontrar al músico intérprete y al público u oyente, disfrutar de una obra que contiene influencia del jazz, del teatro musical, de sonoridades propias de música de cine, música étnica, e incluso elementos propios del atonalismo del siglo XX, proporcionan un producto artístico nuevo, de belleza artística y calidad compositiva para los artistas y público, brindando desde esta obra contemporánea, una experiencia pedagógica

y didácticamente refrescante para quienes se enfrenten a este reto musical y quienes disfrutan como oyentes de la obra.

Comprendiendo que con un trabajo de esta índole se abarcan solo algunos tópicos y aspectos, se espera que este análisis motive a los directores, músicos e interesados en la música en general en este “Magnificat” de John Rutter y sea un medio para aprender más acerca de esta obra de actual interés, dentro del repertorio sinfónico-coral.

Asimismo, este tipo de repertorio, con un innegable componente espiritual, es una herramienta que posibilita mirarnos desde el ser, desde la conexión con los valores propios que el mismo acto de hacer la música permite, pero que además, la misma obra nos hace ver más allá de lo que implica ser seres humanos y tal vez pensar con un sentido de mayor consciencia y trascendencia de la vida; todo siempre pensando en la verdadera función de la música, construir una mejor persona, una mejor sociedad y una mejor forma de vida en nuestro planeta.

Por último, el conocimiento del “Magnificat” de John Rutter, su análisis y conocimiento de la obra, la comprensión de su creador y compositor en un contexto histórico actual, posibilitará que otros directores encuentren en este trabajo, una fuente que oriente su quehacer artístico, y facilite su interpretación, no solo por el estudio de la obra en sí, sino, que encontrará en este documento, insumos al acercarse además a la forma musical “Magnificat” desde sus inicios, e intentar abordar el repertorio sinfónico-coral concebido por algunos de los más importantes compositores de cada periodo de la historia de la música; lo cual se espera sea un aporte para posibilitar, comprender no solo la obra en mayor profundidad, sino la forma musical como tal, y de esta manera brindar la mayor cantidad de información que posibilite al lector y al intérprete seguir la huella de esta forma dentro de la música sacra, y la música sinfónico-coral.

III. OBJETIVOS

III. 1. Objetivo general

Profundizar en el conocimiento del Magnificat de John Rutter, a través del análisis del lenguaje y estructura musicales de esta obra.

III. 2. Objetivos específicos

III. 2.1. Presentar una reflexión que sirva como propuesta interpretativa de la obra, como consecuencia del conocimiento de la vida y obra del compositor John Rutter, el análisis del contexto y estructura de la obra.

III. 2.2. Realizar el análisis estructural de las secciones del Magnificat de John Rutter, conociendo las búsquedas del compositor en cada una de ellas, para una mejor comprensión de la obra, y mayor solidez al momento de decidir interpretarla.

III. 2.3. Identificar los elementos musicales que reflejan autenticidad, y dan identidad al Magnificat de John Rutter en términos de su lenguaje musical y su comparación con obras de diferentes estilos musicales.

III. 2.4. Conocer la forma musical “Magnificat”, e ilustrar el recorrido histórico del Magnificat en la historia de la música, abordando obras sinfónico-corales de otros compositores de diferentes épocas.

III. 2.5. Presentar una reflexión que sirva como propuesta interpretativa de la obra, como consecuencia de conocimiento del compositor John Rutter, el análisis del contexto y estructura de la obra.

III. 2.6. Presentar a los directores de orquesta y corales, repertorio sinfónico-coral contemporáneo, que posibilite el acercamiento a más músicos, coristas, y público general a la música sacra en este formato musical.

IV. METODOLOGÍA

En este punto de la metodología, es importante mostrar que se hará un recorrido desde lo macro a lo micro en términos del “cómo” se ha desarrollado este proceso de construcción.

El presente trabajo ha partido de una búsqueda de analizar, profundizar y reconocer la forma musical “Magnificat”, como una oración que desde los primeros años de la historia del cristianismo hasta nuestros días, ha sido una herramienta al servicio de la expresión en la esfera espiritual de los hombres, más exactamente, ha sido el medio para la creación de obras que compositores a lo largo de la historia de la música, han aportado a la literatura musical al servicio de músicos intérpretes, que decidan abordar y recrear estas obras, las cuales están al servicio del director de orquesta para ser tomadas por él como alternativa artística para la construcción del repertorio de sus agrupaciones musicales.

Es así como durante este trabajo, se genera un procedimiento de acercamiento al “Magnificat” de John Rutter, partiendo de un análisis y conocimiento de la obra, una comprensión de su creador y compositor en un contexto histórico en el hoy de la música contemporánea, y en paralelo enriqueciendo el trabajo, se hace un recorrido al “Magnificat” como forma musical sacra, conectándolo con los “Magnificat” que al igual que el de Rutter, han sido concebidos para orquesta y coro, y que posiblemente sean algunos de los más importantes en la historia de la música. Todo esto buscando comprender la obra en mayor profundidad, y de esta manera brindar la mayor cantidad de información que posibilite al lector y al intérprete, conocer la obra y entender cómo interpretarla.

A nivel micro, se hará un breve recorrido sobre los procedimientos para que se haga posible materializar, o realizar el montaje de una obra en una agrupación orquestal, o musical en general. Para este caso hablaremos de tres instancias: la preproducción, la producción y la postproducción.

IV. 1. Pre producción

IV. 1.1. Selección de repertorio

Una de las labores de responsabilidad del director orquestal con su agrupación es previamente escoger cuidadosamente las obras del repertorio que se va a preparar condicionado a un manejo de tiempos, y a una planeación. Todo con una conciencia de los grados de dificultad o niveles del proceso para las agrupaciones que estén bajo su dirección, en este caso la orquesta y el coro.

Es importante que el director se tome su tiempo para realizar un análisis detallado de la obra, examinar si todos sus dirigidos pueden llegar a tocar o interpretar sus secciones o partes, si está acorde con sus capacidades o si, por el contrario, no sería un acertado reto para ellos. Asimismo, en caso que se prevean pasajes con ciertos retos o dificultades resolubles, prever cómo podrán resolverse en la práctica y cómo, con buen método y comunicación efectiva, los músicos bajo su dirección, podrán afrontar los retos y mantener su interés en la música misma y en la agrupación. Es importante, pensar en que este repertorio sirva para continuar, construir, avanzar y elevar el nivel artístico de la agrupación y de cada integrante de la agrupación incluso.

Los factores que pueden ser tomados en cuenta para la elección de este repertorio son:

- a. Idoneidad técnica y musical del repertorio.
- b. Disponibilidad del material elegido.
- c. Y en ocasiones, y de acuerdo al nivel de la agrupación, conocer las posibilidades de adaptación de las diferentes partes a los niveles de los músicos que conforman la agrupación.
- d. Contexto y proceso musical de la comunidad que actúa como ejecutante y como oyente o público (Formación de públicos).

Esta selección de repertorio de la agrupación, puede generarse de manera unilateral por parte del director musical, o en ocasiones existe un comité artístico el cual apoya esta tarea.

Como consecuencia de este ejercicio reflexivo, se realizó la selección del “Magnificat” de John Rutter como una obra con las dimensiones artísticas, coherencia en el proceso artístico, y la novedad para intérpretes y público, que llevó a tomar la decisión e interés de ser abordada.

Figura 2.

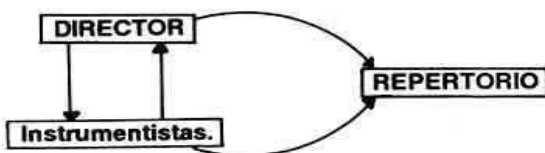
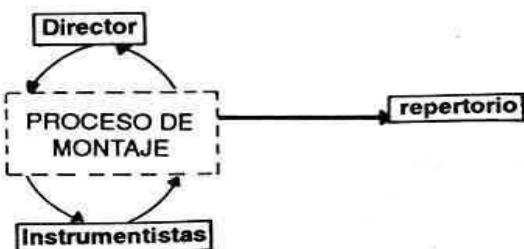


Figura 3.



IV. 1.2. *Estudio y preparación del repertorio*

Hay diferentes maneras de iniciar el estudio de una obra musical. En el caso de los directores de orquesta es conveniente hacer uso de ciertas herramientas, unas indispensables y otras de mucha ayuda en el análisis estructural de una composición musical, por ejemplo: hacer el análisis armónico, indicar en la partitura la estructura sintáctica, el esquema gestual, y resaltar las entradas de los instrumentos con colores, de hecho, hay directores que usan un color diferente para cada instrumento en todas las obras objeto de estudio, logrando con el tiempo que la mente asocie determinado color con un instrumento específico, y así, no tener que mirar al inicio del sistema, para saber o recordar qué instrumento tiene determinada entrada.

Para que un discurso sea coherente debe tener un orden, tanto en el nivel micro como en el macro. Debe ser claro desde sus oraciones hasta la relación entre la introducción y la conclusión, de lo contrario se convertirá en un montón de ideas inconexas que no llevan a ninguna parte, y seguramente la intención comunicativa del orador será un fracaso. Lo mismo sucede con la música. Un director de orquesta, así como los demás instrumentistas, es responsable de transmitir el discurso que el compositor quería dar a la audiencia, por lo tanto sus decisiones interpretativas deben ser tomadas con la seriedad que demanda tener este encargo. Entonces, realizar un estudio analítico de una obra musical es un compromiso para el director como intérprete, para prever que dificultades se encontrarán en la obra, a nivel técnico, estilístico, de comprensión de la forma y en

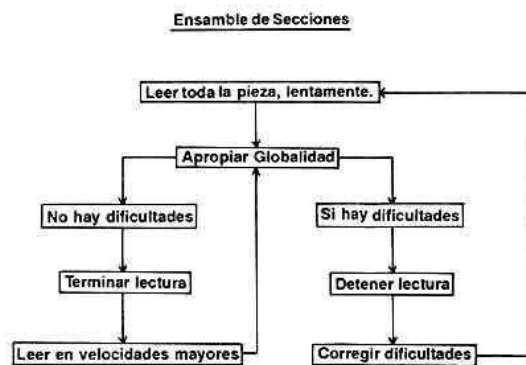
general de la obra, las indicaciones del compositor o arreglista, y qué necesidades tendrá cada instrumentista o el colectivo en el ensamble de la obra, todo en términos interpretativos para evitar que su ejecución resulte siendo un cúmulo de ideas inconexas sin principio ni final, sin consciencia de lo que el compositor de la obra en realidad buscaba.

IV. 1.3. Proceso de montaje

Figura 7.



Figura 8.



En el cuadro observamos el procedimiento general que ocurre en cada ensayo, lo cual el director partiendo de una planeación previa realiza a través de un plan de ensayos y montaje de la obra, que posibilite ir construyendo minuciosamente la obra que se esté abordando. Para que esto sea posible se pueden preparar y realizar ensayos parciales o seccionales y generales.

IV. 2. Producción

Adicional al trabajo artístico, existen otras actividades necesarias para hacer posible que un concierto o la preparación de este repertorio salga del lugar de ensayo. Son a veces diversas, para las cuales, muchas veces existe un equipo de apoyo, y a veces el director le corresponde realizarlas. Ellas son:

- Consecución de solistas, o artísticas requeridos para el montaje.
- Gestión de escenarios.

- Diseño y elaboración de material publicitario y estrategia de comunicación y divulgación del concierto
- Diseño, elaboración y construcción de textos para el programa de mano.
- Logística: Transporte de equipos y elementos necesario en escenario.

IV. 3. Post producción

Terminado el concierto, no se acaban las actividades y tareas necesarias para poder dar cierre a cada proyecto artístico.

- Logística: Transporte de equipos y elementos necesarios usados en escenario.
- Divulgación de los resultados del concierto.
- Archivo: Edición y divulgación de material audiovisual.
- Agradecimiento a las instituciones que hicieron posible el montaje.

Es importante aclarar que este proceso descrito anteriormente fue materializado por el autor de este trabajo el 18 de noviembre de 2015, a las 7:00 PM, en el Teatro de Bogotá de la Universidad Central, donde se realizó el montaje del “Magnificat” de John Rutter, obra para orquesta sinfónica, coro y soprano solista, la cual se realizó con la Orquesta Sinfónica y el coro de La Universidad El Bosque, el Coro San Bartolomé y el Coro Institucional de la Universidad INCCA de Colombia. Soprano solista, la maestra Marissa Pérez.

V. SOBRE EL COMPOSITOR DE LA OBRA

V. 1. Vida y obra

Gracias a la presencia de un viejo piano con necesidad de ser reparado en casa, permitió llamar la atención de un amigo de sus padres para que reconocieran que su hijo tenía oído musical. Fue el comienzo en la música de John Rutter, compositor nacido en Londres (Inglaterra), el 24 de septiembre de 1945. Comenzó sus estudios en Highgate School, colegio de larga tradición académica y es allí donde encuentra sus primeros procesos de formación musical y tiene la oportunidad de formar parte de un coro por primera vez en su vida. Allí tuvo como compañero a John Tavener (Compositor británico nacido el 28 de enero 1944, y cuyo fallecimiento fue el 12 de noviembre de 2013. Tavener fue uno de los exponentes de la música sinfónico-coral sacra contemporánea junto con Ígor Stravinski y Olivier Messiaen). Su formación musical la desarrolló en Clare College de Cambridge (Uno de los College que constituye la Universidad de Cambridge). Sus estudios de composición los realizó en esta universidad con el maestro William Patrick Gowers (Compositor inglés nacido el 5 Mayo de 1936 y fallecido el 30 Diciembre de 2014, conocido como compositor de música para cine, escribió la música para la película “Sherlock Holmes”). El cual según Rutter agradece lo haya direccionado adecuadamente: “Don't worry about the approved styles, write what you want to write, be true to yourself”. So he never tried to stop me doing what I wanted to do either². (*“No se preocupe por los estilos aprobados, escriba lo que quiera escribir, sea fiel a usted mismo”*. por lo que nunca intentó que dejara de hacer lo que quería hacer bien). Es allí en donde escribe sus primeras composiciones y hace pública su primera producción compositiva aún como estudiante y antes de graduarse.

Dentro del proceso de investigación, se encontró como Rutter, comprendió la necesidad de la dirección como herramienta por desarrollar, e indispensable para su función no solo como director coral, sino como compositor. En una de las entrevistas realizadas al compositor, por el Periódico La Jornada (domingo 30 de mayo de 2010, p. 2), en la cual él comparte que durante su

² Entrevista realizada por cmusic televisión a John Rutter. El 12 de octubre de 2010. http://www.cmusic.tv/assets/John_Rutter_CMusicTV_Interview_121010.pdf

permanencia en Clare College, fue dirigido por Benjamín Britten, probablemente en el montaje del "War Requiem" o Requiem de Guerra, obra que Britten a partir de poemas de Wilfred Owen y con un contenido de la misa de difuntos, escribe para la reapertura de la Catedral de Coventry, en 1962. Su intención manifestarse en contra de cualquier tipo de conflicto bélico, y ante la irracionalidad e inutilidad de la guerra, pertinente para la situación de ese momento histórico, (pues se estaba en plena Guerra Fría), resaltando Rutter, al ver a Britten dirigiendo, reflexionó que él debería estar preparado para lo mismo. Esta influencia de Britten, posteriormente se vería en la composición también en su obra, Mass of the Children (2003) (La misa de los niños), compuesta tras la muerte repentina de su hijo Christopher, "Rutter confiesa que quedó fascinado cuando de joven cantó en el "War Requiem" de Benjamín Britten y eso le llevó a componer esta obra años más tarde, a finales de 2002"³.

Rutter, continuo vinculado a esta universidad después de su graduación, y es entre 1975 y 1979, en la que cumple con la función de director musical en Clare College, cuyo coro bajo su dirección aborda repertorio interesante para coro mixto, y sobre todo genera la oportunidad de realizar composiciones para esta agrupación, generándose de allí composiciones y grabaciones.

Durante este periodo, sus composiciones y principalmente su música coral, generó que Sir David Wilcox, quien fue director del Kings College Choir, y era asesor de la editor Oxford University Press, lo contratara para que a través de esta casa editorial se divulgara su obra. "Those carols & along with others I'd written in that early period were put into print and choirs began to perform them. Not just in Britain, internationally. Especially in America, and it wasn't long until the 'Sheppard's Pipe Carol' became a Christmas hit"⁴. (Comenzando con villancicos y junto con los demás que había escrito en ese período temprano se imprimieron y los coros comenzaron a realizar el montaje de ellos. No sólo en Gran Bretaña, fue a nivel internacional. Especialmente en América, y no pasó mucho tiempo hasta que el villancico "Sheppard's Pipe" se convirtió en un éxito de Navidad).

³ Página periodista digital. Artículo publicado el 21 de octubre de 2014. <http://blogs.periodistadigital.com/aeterna.php/2014/10/21/misa-de-los-ninos>

⁴ Entrevista realizada por cmusic televisión a John Rutter. El 12 de Octubre de 2010. http://www.cmusic.tv/assets/John_Rutter_CMusicTV_Interview_121010.pdf

Este fué el comienzo de una dinamización de la demanda de obras y composiciones de John Rutter, que llevó a que en 1979 decidiera no continuar con la dirección musical del coro de la universidad de Clare.

Sin embargo, el no dirigir le generó la necesidad de no perder ese espacio “Then I found I had withdrawal symptoms I desperately missed having a choir of my own”⁵.

En 1981 crea su coro “The Cambridge Singers”, como un coro de cámara profesional, y actualmente divide su tiempo entre la composición y la dirección. John Rutter es hoy uno de los compositores más populares y prolíficos de la música coral en todo el mundo.

En 1980 John Rutter fue nombrado como miembro honorario de Westminster Choir College, en Princeton, y en 1988 miembro de Guild of Church Musicians (Gremio de músicos al servicio de la iglesia). En 1996 el Arzobispo de Canterbury le confirió un Doctorado en Música, como reconocimiento por su contribución a la música sacra.

De 1985 a 1992, Rutter, se vio seriamente afectado por una EM/SFC (encefalopatía miálgica/síndrome de fatiga crónica), lo que limitó su producción compositiva.

Su carrera como compositor comprende pequeños y grandes trabajos corales y sinfónico-corales, piezas orquestales, un concierto de piano, dos operas de niños, música para la televisión, y composiciones especiales para grupos como el Philip Jones Brass Ensemble y el King's Singer. Sus trabajos corales más renombrados son: Gloria (1974), Requiem (1985), “Magnificat” (1990), Psalmfest (1993) and Mass of the Children (2003) los cuales han sido interpretados además de Inglaterra y Norteamérica en un número creciente de países. “He has guest-conducted or lectured at many concert halls, universities, churches, music festivals, and conferences in Europe, Africa, North and Central America and Australasia”⁶.

La música de John Rutter es publicada por Oxford University Press y por Hinshaw Music Inc y Collegium Music Publications.

⁵ Entrevista realizada por cmusic televisión a John Rutter. El 12 de Octubre de 2010. http://www.cmusic.tv/assets/John_Rutter_CMUSICTV_Interview_121010.pdf

⁶ <http://www.johnrutter.com/biography/>

V. 2. Influencias y ubicación de la obra del compositor en la música contemporánea

Como consecuencia de todo el movimiento posterior a la segunda guerra mundial (1939-1945), y los antecesores procesos bélicos. Los países involucrados, arrojan un resultado desolador, millones de muertos y muchas otras personas fueron obligadas a abandonar sus países.

Es por ésto que se genera una respuesta de la población mundial a estos hechos, y se gesta una reconstrucción a todo nivel: político, económico, social, ético y por supuesto, artístico. Cada paso en el desarrollo mecanicista del hombre, desde el desarrollo tecnológico se generó un auge de la tecnología, desarrollo de los medios de transporte, y las telecomunicaciones, convierten a nuestro planeta en un mundo globalizado, sin barreras, una aldea global que permite el acceso al conocimiento, e información casi que con total inmediatez, segundo a segundo de lo que ocurre en el mundo entero.

Lo anterior, hace que en el siglo XX, el arte en general, se vea influenciado por esos rápidos cambios y transformaciones. En ningún momento de la historia se había visto la aparición de tal cantidad de tendencias, escuelas, y movimientos. En general, los movimientos que surgen buscan la ruptura con el pasado.

Asimismo, esta globalización gracias al avance de las comunicaciones, hace que ejes del desarrollo artístico como lo es el continente Europeo, se acerque y conozca culturas consideradas como “Lejanas”, lo que da nuevas herramientas y conocimiento al servicio de la creación artística. La pintura asume desde finales del siglo XIX liderazgo en el terreno artístico, ya que encabezará todos los cambios y vanguardias que vayan surgiendo en el transcurso del siglo XX.

La música del siglo XX, también fue influenciada por este contexto. Y busca trascender los elementos, las estructuras y lógicas que direccionaban la creación musical hasta este momento. Diversas tendencias musicales irán haciendo presencia en el transcurso del siglo, buscando un cambio estético, desde aportes nuevos, apoyados en la experimentación, y aprovechamiento también los progresivos desarrollos tecnológicos, generando inimaginable repertorio por sus características, forma de interpretar y tendencias.

La música hecha fuera del conservatorio como el jazz o el rock, son géneros que de la mano del avance tecnológico adquieren nuevos espacios y nuevos públicos.

Después del Posromanticismo y del Nacionalismo, aparecen en el siglo XX, escuelas y movimientos musicales tan importantes como: El Impresionismo, el Expresionismo, Atonalismo,

Dodecafonismo, Futurismo, Neoclasicismo, Serialismo integral, Música concreta, Música electrónica, con compositores tan importantes como: Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Erik Satie, Arnold Shöenberg, Arthur Honneger, Anton Von Webern, Alban Berg, Karlheinz Stockhausen, Oliver Messiaen.

Para ubicar a John Rutter en la música académica contemporánea, debemos enmarcarlo en los movimientos de la música actual y los compositores contemporáneos. De acuerdo a información buscada al respecto seleccionada, cito información que orienta esta clasificación:

V. 2.1. *Poliestilismo*

“Consiste en el empleo deliberado de diferentes estilos y técnicas musicales por parte del compositor, bien sea en el desarrollo de una sola obra, o a lo largo de toda su creación. Los compositores poliestilistas usualmente han comenzado su carrera en una corriente para moverse a otra, a la vez que guardan elementos importantes de la anterior”⁷.

Algunos compositores poliestilísticos son: Lera Auerbach, Luciano Berio, William Bolcom, Sofia Gubaidulina, Hans Werner Henze, George Rochberg, Arturo Rodas, Magaly Ruiz, Frederic Rzewski, Alfred Schnittke, Dmitri Silnitsky, Valentín Silvestrov, Ezequiel Viñao, Frank Zappa y John Zorn.

V. 2.2. *Conceptualismo*

Una obra conceptual es un acto cuya importancia musical se obtiene del marco más que del contenido de la obra. John Cage es un representante del conceptualismo. Un ejemplo de una de sus obras es: 4' 33" (John Cage, 1952) que consiste sólo de silencios, la cual presentó el famoso pianista David Tudor que se sentó al piano sin tocarlo realmente en ningún momento durante los 4 minutos y 33 segundos.

⁷ <https://prezi.com/-li0w8vifsoy/poliestilismo/>

V. 2.3. Minimalismo y postminimalismo

El posminimalismo en la música también se dio como ha ocurrido en otros momentos, por un movimiento artístico primero en la pintura y en la escultura, la cual empezó a fines de los años sesenta. Es un estilo que nace en reacción al minimalismo, en contra de su rigidez geométrica, de su ideología austera. Y en oposición al Arte bien hecho, el postminimalismo aspira a un arte sucio como un acto de provocación. Tiene una nueva sensibilidad que subraya la vulnerabilidad del arte y de la vida. Concibe el Arte como objeto no comercial, como actividad artística, como comportamiento. Representante de este movimiento artístico es Eva Hesse que realizó esculturas con materiales no resistentes, pobres y poco manipulados⁸. En el caso de la música, se hace referencia más a los procesos posteriores, a los desarrollados por la generación minimalista, los cuales todavía cumplen, un papel importante en la nueva composición. Philip Glass continua imparables en su proceso creativo, y ciclo sinfónico, al igual que John Adams, Steve Reich y Terry. Los compositores que continúan el concepto minimalista, es decir el querer reducir al mínimo los medios de expresión musicales generados a finales del siglo XIX, entran dentro de esta categoría.

V. 2.4. Tonalidad posclacisista

En esta categoría incluye a los compositores Michael Daugherty y Tan Dun. La clasificación se refiere a quienes gracias a la influencia de la cultura popular, y la música académica posterior al Romanticismo, han encontrado su cimiento compositivo en el uso de lo tonal o la tonalidad.

V. 2.5. Eclecticismo

Con un amplio rango de estilos de interpretación, muchos compositores contemporáneos trabajan combinando estilos, una técnica llamada poliestilismo, o combinando incluso múltiples géneros musicales. Un compositor muy influyente de este tipo es Frank Zappa, y en círculos más jazzísticos John Zorn⁹.

⁸ <http://movimientosartisticosteoricos.blogspot.com.co/2006/07/postminimalismo.html>

⁹ <http://aitanacabreramartin.blogspot.com.co>

V. 2.6. Experimentación

Una búsqueda importante de la música contemporánea, involucra a la expansión de las exploraciones instrumentales para el desarrollo de los intérpretes, como se observa en la obra de George Crumb. El Kronos Quartet es un ejemplo de agrupaciones, que promueven la música contemporánea para cuarteto de cuerdas, y buscan ampliar las maneras de obtener sonidos de sus instrumentos.

V. 2.7. Neo romanticismo

El resurgimiento del vocabulario de la nueva tonalidad que floreció en los primeros años del siglo XX continúa en el período contemporáneo, con compositores como: George Rochberg y David Del Tredici¹⁰.

V. 2.8. Libre improvisación

Libre improvisación o improvisación libre es música improvisada en muchos casos sin reglas previas establecidas, secuencias de acordes o melodías previamente acordadas. A veces los músicos realizan un esfuerzo activo para evitar referenciar a géneros musicales reconocibles. La libre improvisación, como estilo de música, se desarrolló en Europa y EEUU en la mitad y fines de la década de 1960 en respuesta o inspirado por el movimiento del free jazz así como por la música clásica contemporánea.

V. 2.9. Nueva Complejidad

La Nueva complejidad (del inglés New complexity), es un movimiento de la música académica contemporánea originado en la década de 1980, principalmente aplicado a compositores que buscan una compleja interrelación de múltiples niveles sobre los procesos evolutivos que ocurren simultáneamente en cada dimensión del material musical.

¹⁰ <http://aitanacabreramartin.blogspot.com.co>

Es muy abstracta, disonante y atonal, caracterizada por el uso de técnicas que llevan hasta el límite las posibilidades de la escritura musical. Esto incluye el uso de técnicas extendidas, texturas complejas e inestables, microtonalidad, contorno melódico altamente discontinuo y complejos ritmos de capas, cambios bruscos en la textura, y así sucesivamente. También se caracteriza, a diferencia de la música de los serialistas inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, por la dependencia frecuente de sus compositores en concepciones poéticas, muy a menudo implicados en los títulos de las obras individuales y en los ciclos de trabajo de cada compositor.

Entre los compositores más importantes que han trabajado en esta línea se encuentran Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, Chris Dench, James Dillon, Roger Redgate y Richard Barrett.

V. 3. John Rutter y el Neotonalismo

El neotonalismo surge en la segunda mitad del siglo XX como reacción ante el atonalismo. Dentro de este género se engloban compositores que utilizan de nuevo la tonalidad después de que ésta fuese marginada en gran medida por las corrientes del género atonal contemporáneo. El neotonalismo es un movimiento muy amplio que unifica y mezcla estilos muy diferentes, entre los cuales se pueden citar como subgéneros de éste, el eclecticismo (o poliestilismo) y el neoromanticismo citados anteriormente. Un mismo compositor neotonal puede contar dentro de su producción musical con obras neorrománticas, electrónicas o eclécticas. En este género también se emplean técnicas modernas como la electroacústica y aparecen influencias ajenas a la música clásica tradicional como pueden serlo el jazz, la música de cine, étnica, e incluso el propio atonalismo del siglo XX, confiriendo no sólo una gran riqueza a este tipo de composición sino una libertad de expresión que quedó truncada con la imposición de lo puramente atonal en la segunda mitad del siglo. Existen muchos compositores, quienes habiendo iniciado sus composiciones en el ámbito atonal, han regresado a esta forma, incluyendo elementos tradicionales que son de una mayor aceptación por el público. Baste como ejemplos de compositores actuales neotonales los citados anteriormente: John Corigliano, Arvo Pärt, Henryk Górecki, Astor Piazzolla, Pedro Iturralde, Manuel Alejandro, Juan J. Colomer, Román Alís, y para nuestro caso de estudio John Rutter hace parte de este grupo.

El compositor inglés John Rutter ha dicho que su influencia más fuerte es la música coral, y por ende su esencia mística. Pero resulta bien interesante saber de qué manera se define a sí mismo con respecto a estos temas. Dice: “No soy particularmente religioso, pero sí profundamente espiritual”.

Al llegar al análisis del “Magnificat” de Rutter, en la próxima sección del trabajo, se evidenciará cómo las características enunciadas para el neotonalismo, son propias de la obra. Por supuesto, es innegable también la influencia en la composición de su “Magnificat”, de toda una historia de tradición musical que parte de la primera música cristiana, sobre la cual se cimentó la música de occidente que viene desde sus orígenes en el canto gregoriano. Y desde allí se desplegó por el mundo, evidenciando características que conectan la música de nuestra civilización, por supuesto, en este caso la fuerte tradición musical y específicamente coral inglesa, repertorio al que estuvo expuesto el compositor, para llegar al “Magnificat”. Es por esto que conoceremos más sobre este texto y los compositores que abordaron “El Magnificat” como reto creativo a continuación.

VI. EL MAGNIFICAT

VI. 1. La obra: contexto e influencias en el lenguaje

De acuerdo a la tradición cristiana el 2 de julio es la fiesta de la visitación. El “Magnificat” es el texto en cuyo contenido hace referencia a la visita que hizo la Virgen María a su prima Santa Isabel. Según el texto bíblico, María, después de la Anunciación del Arcángel San Gabriel, fue a visitar a su prima Isabel quien por su edad avanzada no podría quedar embarazada, de quien sería el que bautizara a Jesús, Juan llamado el “Bautista”. De acuerdo a los escrituras, Isabel, al escuchar el saludo de María, por obra divina se dio cuenta que su prima María estaba embarazada del esperado por todos, Jesús “El Mesías”. Y exclamó Isabel ante María: “Bendita tú entre las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre” (Lucas 1, 42).

María, como respuesta al saludo de Isabel, agradeció a Dios con el que hoy llamamos “Magnificat” texto que se encuentra en el Evangelio de Lucas capítulos 1, desde el versículo 46 al 55. “Este texto mariano ha sido musicalizado a través de toda la historia de la música, más aún que el Ave María. El “Magnificat”... tiene su fuente en un manuscrito de Praga del siglo XIV”¹¹. Posteriormente a la oración del “Magnificat”, bajo la forma antifonal o de manera responsorial, se incluye la doxología menor cristiana, Gloria Patri. “El Gloria Patri ha tenido formas muy variadas. La que ha prevalecido en la liturgia latina ha sido Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto... Parece que hacia el siglo IV los salmos se terminaban con la recitación o canto del Gloria Patri”¹².

VI. 1.1. *Texto de la obra en latín (Extraído de Lucas 1, 46 – 5)*

Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae.

¹¹ Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 151.

¹² Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 207.

Ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes, quia fecit mihi magna
qui potens est, et sanctum nomen eius,
et misericordia eius
ad progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui,
deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles,
esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae,
sicut locutus est
ad patres nostros
Abraham et semini eius in saecula.

Traducción al español

Proclama mi alma la grandeza del Señor,
y se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador;
porque ha puesto sus ojos en la humildad de su esclava,
y por eso desde ahora
todas las generaciones me llamarán bienaventurada,
porque el Poderoso ha hecho obras grandes en mí:
su nombre es Santo,
y su misericordia llega a sus fieles
de generación en generación.
Él hizo proezas con su brazo:
dispersó a los soberbios de corazón,
derribó del trono a los poderosos

y enalteció a los humildes,
a los hambrientos los colmó de bienes
y a los ricos los despidió vacíos.
Auxilió a Israel, su siervo,
acordándose de la misericordia
como lo había prometido a nuestros padres
en favor de Abraham
y su descendencia por siempre.

VI. 2. El Magnificat a lo largo de la historia de la música

“Este texto mariano ha sido musicalizado a través de toda la historia de la música, más aún que el Ave María”.¹³

A lo largo de la historia de la humanidad, hasta nuestros días; los compositores han abordado este texto como una forma de conectarse con Dios, como una herramienta, insumo para su labor creativa, inspiración y tal vez como reto compositivo. Cada uno de los compositores listados, están enmarcados en la estética musical propia del periodo de la música en que le correspondió vivir. A continuación, y basado en algunos documentos existentes como el del profesor argentino Andrés Miguel Jan, listaré y resaltaré los compositores más importantes y representativos de la historia de la música que crearon su propio Magnificat, y los cuales hoy hacen parte de la literatura musical, desde el periodo del Medioevo hasta nuestros días, en el mundo, y un apartado a los compositores americanos. Al final del trabajo se anexa el listado con mayor información.

VI. 2.1. *Medioevo*

“El Liber Usualis presenta diecisiete versiones del Magnificat. Por un lado hay dos versiones para cada uno de los ocho tonos, uno es más simple, mientras que la segunda versión es para las solemnidades. También incluye el Liber Usualis un “Magnificat” en el I. Tomo”¹⁴.

¹³ Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 151.

¹⁴ Jan, Andrés. NOTICIERO CORAL. MARZO de 2006 AÑO 5 - n° 44. <http://www.aamcant.org.ar/boletin44.htm>

VI. 2.2. *Renacimiento*

Josquin Desprez (ca. 1450-1521, Magnificat para coro mixto); **Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553, autor de varios Magnificat); **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (1525-1594, varios Magnificat, entre ellos del sexto y séptimo tono); **Francisco Guerrero** (1526-1599, autor de un libro de Magnificat); **Orlando di Lassus** (1532-1594, autor de por lo menos ocho Magnificat, cada cual en un tono diferente, como dice el título de su publicación del año 1578 que reza: “Octo cantica divæ Mariæ Virginis quorum initium est Magnificat, secundo octo modos” [de cuatro a seis voces mixtas]); Claudio Merullo (1533-1604, Magnificat del II tono); **William Byrd** (1543-1623, tres Magnificat [para cinco, seis y diez voces mixtas] con órgano ad libitum); **Tomás Luis de Victoria** (ca. 1548-1611, Magnificat sexti toni, dos Magnificat primi toni [SCTB] publicados en el año 1576, Magnificat primi toni [SCTB/SCTB], publicados en el año 1600, dos Magnificat secundi toni [SCTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat tertii toni [SCTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat quarti toni [SCTB], publicados en el año 1576, dos Magnificat quinti toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat sexti toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat sexti toni [SCTB/SSCT/SCATB], publicados en el año 1581, Magnificat septimi toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat septimi toni [ATTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat octavi toni [SCTB], publicados en el año 1576); **Luca Marenzio** (1553-1599); **Giovanni Gabrieli** (1557-1613, un Magnificat [Symphonie sacræ N° 53] para triple coro a capella [SCCB/CTBB/TBBB], un segundo Magnificat para doble coro a capella [SSCB/CTTB], este último editado en 1615).

VI. 2.3. *Barroco*

Claudio Monteverdi (1567-1643, su producción será analizada en la última entrega sobre el Magnificat); **Heinrich Schütz** (1585-1672, Magnificat alemán ‘Meine Seele erhebt den Herrn’ SWV 344 [para soprano, dos violines, dos aerófonos ad libitum, órgano y continuo], ‘Meine Seele erhebt den Herren’, Deutsches Magnificat aus den ‘12 Gestliche Gesänge’ SWV 426 [para coro mixto y cuatro instrumentos ad libitum y bajo continuo], Magnificat SWV 468 [para doble coro y orquesta], Deutsches Magnificat SWV 494 [del año 1671, para doble coro mixto a capella o bien con ocho instrumentos ad libitum y continuo]); **Henry Purcell** (1659-1695, Magnificat del

Evening service para soli y coro mixto a capella); **Tommaso Albinoni** (1671-1750 autor de un Magnificat para solos, coro mixto y orquesta; y uno segundo para soprano solo, flauta y órgano o cembalo)]; **Antonio Vivaldi** (1678-1741, será presentado en la última entrega sobre el Magnificat); **Johann Sebastian Bach** (1685-1750, su Magnificat BWV 243 será presentado en la última entrega sobre el Magnificat); **Domenico Scarlatti** (1685-1757, Magnificat para coro mixto a capella); **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736, Magnificat en Do mayor).

VI. 2.4. Clasicismo

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788, Magnificat Wq 215, para solos, coro mixto y órgano); Antonio Ripa (ca. 1720-1795); Soler Antoni(o) (1729-1783, Magnificat para dos coros y bajo continuo); **Johann Christian Bach** (1735-1782 Magnificat en Do mayor para doble coro mixto, 2 trompetas, cuerdas y continuo, del año 1758); **Michael Haydn** (1737-1806, Deutsches Magnificat ‘Richte dich auf’ MH 673 [para soli SS, coro SS, dos cornos, violonchelo y órgano], y Magnificat para tres voces iguales y órgano); **Cimarosa Domenico (1749-1801)**; Magnificat en Re Mayor para coro mixto, dos violines y continuo; Aemilian Kayser (1749-1831, Magnificat en Re mayor para soli, coro, dos cornos, cuerdas y continuo); **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791, Magnificat KV 193, para soli, coro, dos trompeptass, timbales, dos partes de violín, violonchelo, contrabajo, fagot, [3 trombones ad libitum] y órgano).

VI. 2.5. Romanticismo

Franz Schubert (1797-1828, autor de dos Magnificat: en Do Mayor, y el restante, DV 486 es para solos, coro mixto, cuerdas, dos oboes, dos trompetas, timbales y órgano, dos fagotes ad libitum); **Félix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847, autor de varios Magnificat: uno para solos [SCB], coro mixto y orquesta; otro para soli [SCTB], coro y orquesta; y el Magnificat ‘Ein Herz erhebet Gott, den Hern’ opus 69/3, para soli y coro mixto a capella); **Charles François Gounod** (1818-1893, Magnificat, para coro mixto y órgano); **Anton Bruckner** (1824-1896, del año 1852 data su Magnificat para solistas, coro y orquesta); **César Cui** (1835-1918, compuso un Magnificat [para ser cantado en sueco o en ruso], para soprano solo y coro mixto a capella).

VI. 2.5. *Siglo XX*

Ralph Vaughan Williams (1872-1958, autor de un Magnificat); **Willan Healey** (1880-1968, Magnificat en Mi bemol para coro mixto y órgano); **Heinrich Kaminski** (1886-1946, Magnificat para soprano solo, coro y orquesta); **Michael Tippett** (1905, Magnificat para coro mixto y órgano); **Krzysztof Penderecki** (1933, Magnificat para bajo solo, coro a 24 voces y gran orquesta); **Arvo Pärt** (1935, siete ‘Magnificat Anthems’ del año 1988/91, y el Magnificat del año 1989); **John Kenneth Tavener** (1944, Magnificat [Collegium Regale] del año 1986); **Rutter John** (1945), Magnificat del año 1990.

VI. 2.6. *El Magnificat en América*

Antao de Santo Elias Frei (finales del siglo XVII y comienzo del siguiente, fue miembro de la orden Carmelita en Bahia [Brasil], autor, entre otras obras de un Magnificat); **Francisco López Capillas** (1608-1674, actuó en México, autor del Magnificat quarti toni); **Domenico Zipoli** (1688-1726, jesuita que vivió desde 1717 hasta su prematura muerte en la ciudad de Córdoba, donde compuso innumerables obras, entre ellas un Magnificat); **Carl Theodore Pachelbel** (nacido en Stuttgart en 1690 y muerto en Charleston [Carolina del Sur] en 1750, al parecer una sola de sus composiciones ha llegado hasta nosotros: un Magnificat para ocho voces cuya partitura se conserva en la Biblioteca del Estado de Berlín); **José Maurício Nunes García** (Río de Janeiro, 22 de septiembre de 1767 - 18 de abril de 1830) fue un sacerdote y compositor brasileño, compuso el Magnificat de las Vísperas de S. José, **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959), Magnificat Aleluia para contralto solista, coro mixto y órgano, del año 1958).

VI. 3. Análisis estructural y análisis interpretativo del Magnificat de John Rutter

VI. 3.1. Secciones y movimientos del Magnificat de Rutter

N	Título	Indicación de Tempo	Formato	Signatura	Tonalidad	Sección del texto
1	Magnificat anima mea	Bright and joyful	Coro	3/8 / 3/4	G mayor	Lucas 1:46–48
2	Of a Rose, a lovely Rose	Tranquil and flowing	Coro	3/4	Modo dórico	Poema inglés del siglo XV
3	Quia fecit mihi magna	Andante maestoso	Coro	3/4	D mayor	Lucas 1:49, <i>Sanctus</i>
4	Et misericordia	Andante fluente	Soprano, Coro	3/4	A b mayor	Lucas 1:50
5	Fecit potentiam	Allegro energico	Coro	4/4	Modal	Lucas 1:51–52
6	Esurientes	Slow and calm	Soprano, Coro	12/8	Bb mayor	Lucas 1:53–55
7	Gloria Patri	Maestoso	Coro	3/4	G mayor	Doxología: Sancta María

Orquestación

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en Sib

2 Fagot

4 Cornos en Fa

3 Trompetas en Sib

3 Trombones (2 Tenores y 1 Bajo)

Tuba

4 Timbales

Percusión (para dos percussionistas): Glockenspiel, Redoblante (Snare drum), Platillos (Crash cymbals), Plato suspendido (Suspended cymbal), Pandereta (Tambourine), Bongos.

Arpa

Cuerdas: Violines 1 y 2, Violas, Cellos y Contrabajos.

VI. 3.1.1. No 1. Magnificat anima mea: Bright and joyful: Brillante y alegre

La primera sección del “Magnificat” de John Rutter es la más robusta, la cual contiene 316 compases. En esta sección el interés del compositor, es buscar sonoridades no propias de la música tradicional inglesa, recurre a imágenes culturales naturales de los “pensé, bueno, es un cántico a la Virgen María, ¿En donde es la Virgen María más celebrada, venerada y disfrutada como un personaje de la historia de la religión? bueno, supongo que la respuesta está en los países católicos, así que pensé en España, pensé en México, Puerto Rico... los países soleados. Y la gente dice a veces acertadamente que el sol no brilla tan seguido como podría en Inglaterra, así que estoy a menudo componiendo bajo cielos nublados, y pensé que sería mucho más agradable para un nórdico escribir atributos al soleado sur”¹⁵, la alegría de su música y sus ritmos para el “exóticos”, fueron elementos de exploración compositiva. Asimismo son evidentes ciertos elementos musicales, como el ritmo encontrado en esta sección número 1 de su “Magnificat”, que lo conectan con el compositor, pianista y director de orquesta Estadounidense Leonard Bernstein y específicamente a su obra West Side Story.

A diferencia de compositores que han abordado este texto como reto compositivo sacro (Bach, Vivaldi, analizados en esta investigación), Rutter reúne los primeros versículos del texto bíblico (46 a 48) en esta primera sección así:

- Compás 1 al 8 (Introducción): Del compás 1 al 8 se presenta un motivo compuesto por dos secciones simétricas, tres compases en 3/8 seguido de un compás de 3/4. De acuerdo a lo investigado, y argumentado previamente, ese elemento de luminosidad que buscaba en esta obra lo quiso generar desde el primer momento desde la orquestación, en la cual hace uso de las maderas, percusión y conecta a la trompeta como símbolo bíblico y musical para convocar, movilizar, adorar y celebrar (<http://obreroziel.com/cual-es-la-importancia-de-las-trompetas-en-la-biblia/>) con un elemento que le diera ese ambiente “exótico” que el compositor buscaba a través de un ritmo ternario propio de los países del sol como Rutter lo plantea refiriéndose específicamente al ritmo mexicano “Huapango”, ritmo por demás emparentado con el bambuco colombiano en términos de su forma rítmica, sobre el cual basa esta sección y que reaparecerá más adelante en el compás 110.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cEteKxxKKgg>.Entrevista a John Rutter Magnificat Impulso e influencia.

1

1. MAGNIFICAT ANIMA MEA

Bright and joyful ($\text{♩} = 88$; $\text{♩} = 132$)

Magnificat anima mea Dominum: (Proclama mi alma la grandeza del Señor)

- Compás 9 al 60: Esta sección en donde se inicia la participación del coro, toma el versículo No 46 (Lucas 1:46), Magnificat anima mea Dominum (Proclama mi alma la grandeza del Señor), para ser presentado de diferentes maneras.
- Compás 12 al 20: Exposición del tema principal presentado por las voces femeninas al unísono. Este en acompañamiento de la sección de cuerdas de la orquesta.

SOPRANOS and ALTOS *poco marcato*
mf

Ma -
Ma -

13 **A**

- gni - fi - cat, _____ ma - gni - fi - cat _____ a - ni - ma me - a _____
- gni - fi - cat, _____ ma - gni - fi - cat! _____ my spi - rit prai - ses _____

sim.

- Compás 21 al 28: En textura polifónica ingresan las voces masculinas y a 4 voces es expuesto nuevamente el tema. En el mismo momento orquestalmente aparece la madera exponiendo la polirítmia, elemento característico que aparecerá en este número y en el número 7. Tratándolo en 3/4 en las voces y en la cuerda, y a 6/8 en la madera.
- Compás 29 al 44: Se presenta nuevamente el mismo tema en la región de subdominante (Do mayor). Orquestalmente introduce al arpa y a los cornos.
- Compás 45 al 52 (Letra C): Solo las voces masculinas presentan ahora el tema, después de haberse preparado una modulación transitoria a La Mayor como dominante de la dominante para a través de este mecanismo regresar nuevamente a la tonalidad original.
- Compás 53 al 60: Nuevamente con las cuatro voces mixtas se cierra esta sección.

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo: (y se alegra mi espíritu, en Dios mi Salvador)

- Compás 61 al 100: El versículo No 47 del evangelio según San Lucas, es una nueva sección de esta primera parte de la obra. La cual genera un nuevo tratamiento en términos de dinámicas, tratamiento y textura orquestal.
- Compás 60 al 68 (Letra D): Presentan esta sección, las voces femeninas, las maderas comenzando con los clarinetes generan una melodía en corcheas, que genera el “Piu legatto” escrito en la partitura y contrastante a la rítmica que presentaba la sección anterior. El mismo tema es expuesto ahora por las voces masculinas en compañía de las flautas.

The image shows a musical score for a section of a work. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us, soul, in glad - ness ev - er ex - ult - ing, Et ex - ul - ta - vit My soul, in glad - ness". The middle staff is a piano accompaniment with a melody in eighth notes. The bottom staff is a bass line with a melody in eighth notes. The tempo and dynamics are marked "mp legato".

- Compás 69 al 79: Se genera un crescendo propiciado por la entrada de las maderas, posteriormente de bronce, uno a uno (cornos, trompetas, trombones), en donde las 4 voces

resaltan el texto “In Deo” hacia el primer fortissimo (ff) de la obra destacando además la primera división a tres voces tanto en las voces masculinas como en las femeninas.

- Compás 80 al 97 (Letra E): Conducido hacia un mezzo piano, se presenta un dialogo musical (pregunta – respuesta) entre las contraltos y las sopranos tal vez a la manera de la conversación entre Isabel (madre de Juan, llamado el bautista), y María madre de Jesús (de acuerdo a las escrituras bíblicas, Lucas 1,39) con la misma estructura melódica, acompañado por una melodía en octavas en flauta y arpa. Posteriormente continúa el dialogo a dos voces para terminar en la palabra “Meo” (mi o mío) en crescendo con la entrada de los tenores y bajos y preparando la modulación hacia La bemol mayor y la reexposición del tema principal.

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The Soprano part is marked 'SOPRANOS mp' and the Alto part is marked 'ALTOS mp'. The lyrics are: 'in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu - ta - ri, in in God my Sa - viour, in God my Sa - viour, in'. The score includes a box labeled 'E' at the beginning of the Soprano line and another 'E' at the beginning of the Alto line.

- Compás 98 al 119 (Letra F): Reaparece el tema principal, ahora en la tonalidad de La bemol mayor, con su respectiva identidad rítmica, esta vez en primera instancia presentado por las voces masculinas y luego se sumarán las voces femeninas. En el compás 110 (Letra G), reaparece la introducción a manera de huapango en una nueva altura. Desde esta sección desaparece la armadura de Sol mayor en el score.
- Compás 120 al 139 (Letra F): En el material de entrevistas realizadas a John Rutter, él evidencia cómo en esta sección se da la primera aproximación literal al canto gregoriano, “Nuestra visión de la música occidental sería distinta si en sus orígenes no se hubiera encontrado el canto gregoriano. Él es responsable de muchas de las características técnicas que distinguen la música de nuestra civilización, de otras del resto del mundo”¹⁶. En este caso, retoma una melodía propia del Liber Usualis (“Compendio litúrgico musical que

¹⁶ Asensio, Juan Carlos. El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas. Alianza editorial. Página 13.

contenía lo necesario para la misa y la mayor parte de la liturgia”¹⁷), y lo presenta en los trombones. A nivel vocal, presenta una melodía de intervallos amplios, en primera instancia en la voz de las sopranos a distancia de octava, después la retoma la voz de las contraltos de manera fugada, posteriormente entran los tenores y luego la línea de comportamiento melódico desarrollada por las flautas I y II. Lo que genera un ambiente y atmósfera para la siguiente sección de este número.

Quia respexit humilitatem ancillae suae: (Porque ha puesto sus ojos en la humildad de su esclava):

- Compás 140 al 180 (Letra I): Las siguientes dos partes del texto pertenecen a Lucas 1,48. Nuevamente se genera la estructura del diálogo entre las mujeres, se expone una nueva melodía en las sopranos, piano y legato, acompañada por las cuerdas a soli, la cual es posteriormente tomada por las contraltos. En el compás 156 la voz del tenor se presenta a manera de pedal o soporte, dejando el coro en este formato prácticamente a capella. Todo desde una estructura pensada más desde lo modal. Lo cual termina en preparar un nuevo ambiente que desde el compás 174 con la entrada de maderas y cornos, lleva a la nueva sección del texto. A nivel interpretativo Rutter expone: “La música da un gran giro hacia la Virgen María pensando para sí misma “Oh, Dios ha puesto su mirada en mí, que soy solo una persona ordinaria y solitaria, quia respexit humilitatem ancillae suae” y eso está simbolizado por el cambio a un coro no acompañado, este es casi el único pasaje a capella

¹⁷ Asensio, Juan Carlos. El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas. Alianza editorial. Página 130.

en toda la obra, son las palabras “quia respexit humilitatem ancillae suae” “porque él ha visto la soledad de su esclava” y entonces cuando ella se da cuenta de lo grande que es esto que le está pasando, ella dice: contemplad “ecce” mira, escucha, oh! desde este momento todo el mundo va a decir que estoy bendecida, por generaciones”¹⁸.

Ecce enim ex hoc beatam me dicent: (Y por eso desde ahora me llamarán bienaventurada) compás 181 al 209 (Letra K)

- Esta sección presenta un interesante uso del divisi en las voces a 6, 7 y 8 voces, y una superposición de acordes a la manera del bitonalismo, soportado todo armónicamente desde las cuerdas, los cuernos y trombones y enriquecido melódicamente por las maderas y el arpa, instrumentación que van apareciendo y creciendo para terminar en el “Beata” (bienaventurada), en una dinámica establecida en el score, como “forte” (f) y dulce. La cual termina la sección en un diminuendo.

¹⁸ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”

<https://www.youtube.com/watch?v=tPb7HpBKEYY>

Omnes generations: (Todas las generaciones)

- Compás 210 al 243 (Letra L): Esta sección tiene como característica el uso de polimetría o métricas irregulares (6/8, 4/4 y 3/4), y la referencia de rítmico y marcato, tema presentado por notas sostenidas en las voces por parte de los tenores, y en los instrumentos clarinetes, y contrabajo. La melodía es presentada en las voces por los bajos y en los instrumentos por los fagotes, llegando a un divisi a 4 en las voces e ingreso de otros instrumentos durante el proceso de la sección. Posteriormente ocurre el mismo proceso con la voces femeninas desde el compás 220 y en el compás 224 comienzan a ingresar las voces masculinas terminando esta sección con un énfasis en la palabra “Omnes” (todas o todos), en la (Letra M) cambiando la dinámica orquestal, para presentar el texto “Omnes generationes” hasta el compás 238. De allí en adelante realiza un puente con las maderas, arpa, corno y cuerdas que llevará a la siguiente sección de la obra desde la dominante a la tonalidad principal del número 1.

The image shows a musical score for the section 'Omnes generations'. It consists of three staves: HP (Harp), S. A. (Soprano and Alto), and T. B. (Tenor and Bass). The HP staff is in 6/8 time and features a melodic line with dynamics 'cresc.' and 'mf cresc.'. The S. A. staff is in 6/8 time and includes lyrics: 'om nes ge ne - ra - ti - o - nes, om nes ge ne - ra - ti - o - nes, come, all ge - ne - ra - ti - o - nes, praise him, om nes, praise him,'. The T. B. staff is in 6/8 time and includes lyrics: 'om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes, come, all ge - ne - ra - ti - o - nes, praise him,'. Dynamics 'mf cresc.' and 'f' are indicated throughout the score.

Reexposición del tema principal compás 244 al 316 (Letra N)

Esta sección final recapitula el tema principal y los textos Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo las cual se podría subdividir en tres secciones.

- Compás 244 al 263: Después de una introducción ya en la tonalidad de Sol mayor, se presenta el tema principal a manera de fugato hasta el compás 263. En esta sección

intervienen alternadamente flautas, clarinetes, oboes y fagotes, con funciones estructurales melódicas pensado en 3/4 y la sección de bronce cumple la función de 6/8.

- Compás 264 al 295: En esta sección de la obra, se re expone el segundo tema presentado de manera más comprimida, mostrando igualmente el tema primero en las voces femeninas, después en la voces masculinas para terminar con las cuatro voces en la sección que conduce hacia el final de todo este número 1, enlazándolo orquestalmente con elementos propios de la polirítmia que presenta el tema principal que continuará.
- Compás 296 a 316: Se presenta nuevamente el tema final, reiterando la alegría buscada por el compositor con total participación de la orquesta, aprovechamiento y énfasis con la percusión, y tres intervenciones finales del coro diciendo la palabra “Magnificat”, reiterando el brillo orquestal y la alegría de la sección que termina en fortísimo.

VI. 3.1.2. No 2. Of a Rose, a Lovely Rose (poema inglés del Siglo XV)

"Tranquil and flowing": (Tranquilo y fluido).

Es este número uno de los elementos diferenciadores en términos de la estructura del “Magnificat” concebido por el autor, al compararlo con los demás compositores en la historia de esta obra, en lo referente a la música vocal sacra y da identidad al “Magnificat” de John Rutter, en términos que elige incluir este poema anónimo inglés del siglo XV como segundo movimiento y musicalmente contrastante con la brillantez de la sección anterior. Algunas de características de este número son: la polimétrica o métrica irregular (3/4, 5/8, 6/8, 4/4, 2/4) en una textura orquestal muy camerística, el uso de la melodía más de “naturaleza monódica... de canto a capella a la cual se le denomina canto llano”¹⁹ muy condicionado al ritmo del texto.

Este imaginar a Jesús como una rosa que brota de María, como “Metáfora floral”, tiene un apartado en el libro de Luigi Garbini, *Breve historia de la música sacra*, “La reproducción realista del tema floral que había encontrado en el arte del siglo XV su hábitat natural... como la guirnalda de flores con la Virgen, que traía a la mente el carácter repetitivo del rosario... fueron

¹⁹ Jaramillo Restepo, Gabriel Eduardo. Introducción a la historia de la música. Editorial Universidad de Caldas. 2008. Página 58.

siempre imágenes asociadas a la virgen por la piedad popular, que pronto inspiraron a los músicos”²⁰. Lo retoma Rutter, incorporándolo a su proceso creativo.

El poema muestra a María como un rosal con cinco ramas: La Anunciación, La estrella de Belén, Los tres reyes, La caída del poder del diablo y El cielo. La última estrofa pide a María “Protegernos de los desalmados”.

Texto del poema en inglés

Of a Rose, a lovely Rose, Of a Rose is all my song.

Hearken to me both old and young, How this Rose began to spring;

A fairer rose to mine liking

In all this world ne know I none.

Five branches of that rose there been, The witch be both fair and sheen;

The rose is called Mary, heaven’s queen. Out of her bosom a blossom sprang.

The first branch was of great honour:

That blest Marie should bear the flow’r; There came an angel from heaven’s tower To break the devil’s bond.

The second branch was great of might, That sprang upon Christmas night;

The star shone over Bethlem bright,

That man should see it both day and night.

The third branch did spring and spread; Three kinges then the branch gan led Unto Our Lady in her child-bed;

Into Bethlem that branch sprang right.

The fourth branch it sprang to hell, The devil’s power for to fell:

That no soul therein should dwell,

The branch so blessedfully sprang.

The fifth branch it was so sweet,

It sprang to heav’n, both crop and root, Therein to dwell and be our *bote:

So blessedly it sprang.

²⁰ Garbini, Luigi. Breve historia de la música sacra. Alianza Editorial 2009. Página 230.

Pray we to her with great honour, She that bare the blessed flow'r,
To be our help and our succour,
And shield us from the fiendes bond.

Traducción del texto

De una rosa, una hermosa rosa, de una rosa es toda mi canción.
Oídme tanto viejos como jóvenes, Cómo esta Rosa comienza la primavera;
Una rosa justa a mi gusto
En todo este mundo no se conoce ninguna.
Cinco ramas de que se levantaron, El que sea justo y transparente;
La rosa se llama María, reina de los cielos. Fuera de su pecho una flor brotó.
La primera rama fue de gran honor:
María bendita debe soportar las flores;
Vino el ángel de la torre del cielo a romper el vínculo del demonio.
La segunda rama era genial de poder, que surgió en la noche de Navidad;
La estrella brillaba sobre Belén resplandeciente,
Ese hombre debe ver tanto el día como de noche.
La tercera rama hizo primavera y se extendió; Tres reyes de llevaron hasta la Virgen y al lecho
de su hijo;
En Belén esa rama saltó derecha.
La cuarta rama surgió al infierno, para que el poder del diablo cayera;
Que ningún alma en él habitase,
La rama tan llena de gracia saltó.
La quinta rama era tan dulce,
Se levantó hacia el cielo, más que los cultivos y de la raíz, el mismo para habitar y ser nuestra
devoción:
Así benditamente surgió.
Ora que a ella con gran honor, Ella que dio a luz como flor bendita,
Para ser nuestra ayuda y nuestro socorro,
Y nos proteja de la fianza de los desalmados.

Afirma el autor sobre esta sección: “El segundo movimiento, es el primer texto interpolado, no pertenece al “Magnificat” tradicional del latín, me recuerda lo que Bach hizo en su versión del “Magnificat” en 1723, allí había cuatro movimientos extra y creo que cuando escogí este texto yo estaba pensando en el cuarto movimiento de los movimientos extra de Bach”²¹.

- Compás 1 al 5 (Introducción): La introducción orquestal marcada por el piano, crea esta sonoridad con el uso de “soli” en todos los instrumentos de madera y cuerda que intervienen en compañía del corno y el arpa.
- Compás 6 al 13: La frase que a manera de estribillo es cantada por primera vez por las sopranos, será la que se repetirá reiteradamente durante todo este número y a continuación por la soprano, la contralto y el tenor. Las voces están en su mayoría en unísono y algunas secciones por terceras en las voces femeninas.
- Compás 14 al 21 (Letra A): Esta es la primera estrofa del poema "Esta rosa comenzó a brotar", es cantada por los bajos del coro con un soporte armónico exclusivo de cuerdas y arpa. La sonoridad masculina, tal vez pensada como una imagen de volver al canto primitivo cristiano.
- Compás 22 al 25 (Letra B): Reitera el estribillo en sopranos y tenores, Of a Rose, a Lovely Rose (De una rosa, una hermosa rosa).

The image shows a musical score for a vocal piece. The top part features a vocal line with lyrics: "Of a Rose is all my song:—", "Of a Rose, a lovely Rose, Of a Rose is all my song. —", and "Of a Rose, a lovely Rose, Of a Rose is all my song. —". The bottom part shows an instrumental accompaniment for strings and harp, marked "Glu. Allri. div. p". The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

²¹ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, De una rosa, una preciosa rosa. <https://www.youtube.com/watch?v=ijQ2zARfUQ&feature=youtu.be>

Sobre este texto afirma Rutter: “Y está contando una historia y en la ejecución es muy importante pensar a fondo los estribillos que estás recibiendo en textos de este periodo, es usualmente un estribillo que se repite una y otra vez, *de una rosa, una preciosa rosa, de una rosa es toda mi canción*, siempre debe cantarse de una manera muy gentil y reflexiva, y luego las partes narrativas tienen que hacerse preferiblemente con más fuerza “Oíd ancianos y niños”²².

- Compás 26 al 33: Esta segunda estrofa “Las cinco ramas...”, es otorgada a las contraltos, las cuales en la orquesta son acompañadas por las maderas y posteriormente por las cuerdas.
- Compás 34 al 43: La tercera estrofa se refiere a la Anunciación cuando habla que "un ángel de la torre del cielo...", el cual, es cantado en el coro por la voz de las sopranos en divisi y las contraltos juntas, acompañadas nuevamente, solo por las cuerdas.
- Compás 44 al 57: En la cuarta sección, tenores y bajos cantan refiriéndose a la estrella de Belén en la noche de navidad, acompañados por las cuerdas, sección antecedida por una introducción de flauta y oboe.
- Compás 58 al 61 (Letra E): Precedido orquestalmente por las maderas y el corno, aparece nuevamente el estribillo ahora en sopranos, contraltos y tenores, con un tratamiento más polifónico, *Of a Rose, a Lovely Rose*.
- Compás 62 al 71: En la quinta estrofa en referencia a los magos, le corresponde a los bajos, con una presencia de tres maderas y cuerdas. Tal vez el hecho de usar tres maderas en este momento no es gratuito, comparativamente al número de los reyes.



- Compás 72 al 81 (Letra F): A cuatro voces mixtas la sexta estrofa es cantada en compañía de las cuerdas de la orquesta, haciendo referencia musicalmente también a la caída del

²² Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, *De una rosa, una preciosa rosa*. <https://www.youtube.com/watch?v=ijQ2zARfqUQ&feature=youtu.be>

poder del diablo con el uso de rítmico de la semicorchea con la corchea con puntillo, elemento rítmico que solo usa en este punto y en esta palabra.



The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are: "The fourth branch it sprang t' hell, The de-vil's power for to fell: — That". A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the top staff, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note with a flag, which is then beamed to a quarter note. This pattern is repeated several times.

- Compás 82 al 92 (Letra G): La referencia al cielo que se hace en la séptima estrofa, es nuevamente y descriptivamente entregada a las voces femeninas sopranos en divisi y contralto. Orquestado con timbres agudos en las cuerdas también y apariciones momentáneas de las maderas.
- Compás 93 al 96 (Letra H): Aparece por última vez el estribillo en sopranos, contraltos y tenores, tratados polifónicamente, para llevar al final de la sección.
- Compás 97 al 105: Compás de la oración final, en un tratamiento homorítmico de orquesta y todo el coro cantando a unísono:

Ora que a ella con gran honor,
Ella que dio a luz como flor bendita,
Para ser nuestra ayuda y nuestro socorro,
Y nos proteja de la fianza de los desalmados.

John Rutter sobre este número concluye diciendo: “Orémosle entonces a nuestra preciosa Reina, honrémosla a ella, la que lleva esta bendecida flor, para que nos asista, nos socorra y nos proteja de todo mal”, y piensas en esa frase de “el mundo encendido/iluminado solo por el fuego”, y tienes que recordar que el monje, probablemente fue un monje quien escribió estas palabras: cuando él apagó su vela esa noche, era muy, muy oscuro y todo el mundo creía que había desagradables fantasmas, apariciones y espíritus que merodeaban durante las horas oscuras, así que “protégenos de todo mal”. Fue realmente una oración que uno debe tomar seriamente y la Virgen María fue vista a menudo como alguien que nos protegía en nuestro viaje terrenal, los

marineros siempre le oran a ella, así que, aquí este monje medieval está diciendo “María, protégenos del mal”. Yo creo que es bastante conmovedor y hermoso”²³.

VI. 3.1.3. No 3. Quia fecit mihi magna

Andante maestoso

Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius: (Porque el Poderoso ha hecho obras grandes en mí: su nombre es Santo (Lucas 1, 49).

En este número, Rutter retorna al texto bíblico de San Lucas para mantener el texto propio del “Magnificat”. Este fragmento se encuentra escrito en la tonalidad de Re Mayor y se puede dividir en tres grandes secciones. La primera de ellas es la que hace uso del texto “Quia fecit mihi magna, qui potens est”, de carácter rítmico y majestuoso, la cual se podría delimitar desde el compás 1 hasta el 50. Una segunda parte es presentada de una manera contrastante por ser dulce y tranquila, con el texto “Et sanctum nomen eius”, extendiéndose esta parte desde el compás 50 hasta el 103. Y una tercera parte, (que es nuevamente una incorporación externa al “Magnificat”), el “Sanctus”, melódicamente extractado literalmente de la *Missa Cum Jubilo*, misa representativa del Canto Gregoriano para "In solemnitatibus et Festis Beatae Mariae V.", que se encuentra en la página 741 del libro en latín *Graduale Romanum* (el Gradual Romano), originalmente el libro fue llamado *Antiphonarium Missae*. En el *Antiphonarium Officii*, se halla el material necesario para el canto de la liturgia de las horas canónicas..., mientras que en el *Antiphonarium Missae*, se recogen los cantos de la misa²⁴ y se encuentra en los compases 104 al 128.

Las dos primeras estructuras de este número 3 del “Magnificat” de Rutter, las conecta en la forma de construcción, en la primera, desde la letra B en el compás 22, hay un estilo de superposición de voces a manera de fugato y en la segunda estructura, la letra E, están claramente establecidas las partes de la fuga.

- Compás 1 al 21: La introducción de este número es fuertísima y brillante, efecto logrado con la triunfal entrada de los bronce (cornos, trompetas y trombones) más la percusión,

²³ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, De una rosa, una preciosa rosa. <https://www.youtube.com/watch?v=ijQ2zARfqUQ&feature=youtu.be>

²⁴ Garbini, Luigi. Breve historia de la música sacra. Alianza Editorial 2009. Página 91.

durante los primeros cuatro compases. En el cuarto compás entran las voces masculinas con una dinámica también de fortissimo (ff). Posteriormente entran las maderas en los compases 6 al 9, previo a la entrada de las voces femeninas en donde el coro reunido en pleno, canta fuerte en el compás 10 hasta el compás 17. La orquesta en un diminuendo cierra esta primera sección.

The image shows a page of a musical score for a brass and percussion section. The staves are labeled: HORNS (1-3), TRUMPETS (1-3), TROMBONES (1-2), TUBA (1-3), TIMPANI, and PERCUSSION. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including fortissimo (ff), sforzando (sf), and fortissimo (sffz). There are also performance markings such as accents (^), slurs, and specific percussion instructions like 'Susp. Cym.' and 'soft slides tr'.

- Compás 22 al 49 (Letra B): En una orquestación con indicación de piano y legato, solo violas, chellos, contrabajos y arpa, acompañan la entrada del tema de esta sección fugada, presentada por los bajos. En el compás 26 entran los tenores con el tema junto a los violines segundos, generándose progresivamente un crescendo. En el compás 30 entran las contraltos y los violines I, todo en un crescendo progresivo. En el compás 34 con la entrada de las sopranos, ingresan las maderas y los timbales en la percusión, llevando al conjunto a un forte que es potencializado por la entrada de las trompetas en el compás 38, los cornos en el compás 40 y la tuba en el compás 41, alcanzando un fortísimo. Durante 8 compases la orquesta en diminuendo llevará a la nueva sección de este número.

The image shows a musical score for Basses (BASSES) with the instruction 'p poco legato'. The lyrics are: 'Qui-a fe-cit mi-hi ma-gna qui Migh-ty, migh-ty is-de ho-vah, and'. The score is written on a single staff with a treble clef and includes a triplet of eighth notes in the final measure.

- Compás 50 al 103: Desde el compás 50 con anacrusa, los cuernos presentan el nuevo tema. El tema principal a manera de fuga es expuesto por las contraltos y el clarinete en la letra E, orquestalmente acompañados por los violines 1 y 2, posteriormente aparecen el oboe y la flauta. En el compás 64 después de modular, toma el sujeto la voz de las sopranos, los tenores a distancia de un compás ingresan con el mismo tema a manera de pregunta respuesta y las contraltos, toman una nueva función armónica con una melodía compuesta por blancas y negras. Todo lo anterior con la intervención de las cuerdas y las maderas que aparecen uno a uno (primero oboe, después flauta y luego fagot). En el compás 75 letra F, se da la entrada de los bajos con el tema principal, dialogando ahora con las sopranos y las contraltos en paralelo cantan una melodía que sirve de soporte armónico al proceso musical. En el compás 87 letra G, a manera de stretto, intervienen con el tema principal: contraltos, sopranos, tenores y bajos, en las entradas paralelas de las maderas y los violines hasta el compás 98, donde termina esta estructura imitativa. Los 5 compases finales en flautas y oboes, se escuchan melodías del tema cerrando esta sección.

SOPRANOS

p cresc. *mp*

Et san - ctum no - - men e - ius, *mp*
 And ho - ly, ho - ly, ho - ly,

e - ius, san - ctum
 name, ho - - ly,

TENORS *p cresc.*

Et san - ctum no - men
 And ho - ly, ho - ly,

A nivel interpretativo el compositor recomienda: “No he expresado la idea de la Santidad de Dios en una manera altisonante y voluminosa, comienza suavemente con los Altos, y en la ejecución una de las cosas más difíciles en este movimiento es no hacerlo un anticlímax, después de la fanfarria que precedía, entonces los Altos tienen que cantar la primera “et sanctum nomen eius” con gran intensidad”²⁵.

²⁵ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 3- Quia fecit mihi magna <https://www.youtube.com/watch?v=LqYdNeyV8IM>

- Compás 104 al 128: Y una tercera parte es el “Sanctus” de la Missa Cum Jubilo, del libro Graduale Romanum que melódicamente es exacto y en donde el reto de John Rutter, fue llevar este del estilo homofónico a capella propio del canto gregoriano, a la polifonía y textura orquestales actuales, buscando desde la escritura una métrica que permita ser coherente con la forma de ser cantado.

El Sanctus (Santo), es llamado el Trisagio (por ser un himno en honor de la Santísima Trinidad, donde se repite tres veces “Santo”), esta es una parte del Ordinario de la Misa católica, usado en casi todos los ritos de la liturgia católica, ortodoxa y en muchas protestantes.

Texto del Sanctus en latín

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
 Dominus Deus, Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
 Hosanna in excelsis.

Traducción al español

Santo, Santo, Santo,
 Señor Dios de los Ejércitos.
 El cielo y la tierra están llenos de tu gloria.
 ¡Hosanna! en las Alturas.

En los primeros 13 compases letra I, la línea melódica es llevada por las sopranos, las maderas y las cuerdas realizan el acompañamiento. En la letra J, retoman la melodía los tenores, los instrumentos graves de las familias de las cuerdas y las maderas realizan su función y en el compás 124, las dos voces (sopranos y tenores), cierran este número en apoyo de los clarinetes y la flauta junto a toda la cuerda.

VI. 3.1.4. Et misericordia

Esta sección concebida para Soprano, Coro, y se centra en el versículo 50, “Et misericordia eius ad progenie in progenies timentibus eum”: (Y su misericordia llega a sus fieles de generación en generación). Andante fluente es su tempo, y su tonalidad es La bemol mayor. El autor, manifiesta que este número y la decisión de que sea una voz femenina, es personificar la Virgen María quien con felicidad recibe la tarea encomendada: “Y ella ahora se pone de pie porque de alguna manera tiene que ser algo expresado por una voz solista, por la misma Virgen María... La otra cosa que es a menudo mal entendida, es la palabra “Misericordia”, porque no tiene nada que ver con la palabra miseria, “Misericordia” la palabra latina quiere decir piedad o bondad amorosa, es una palabra feliz, y yo siempre enfatizo en eso cuando hablo con solistas que van a interpretar esto, “sólo piensen en esto como un radiante movimiento feliz, enfocándose en la idea de la piedad de Dios que nos protege”²⁶.

- Compás 1 al 20: Está primera parte presenta una característica orquestal diferente, en términos del no uso de la cuerda, y la introducción dejada en manos de las maderas y el arpa. Después de cuatro compases, en el compás 5 entra la solista, presentando la bella melodía en 3/4, en el compás 13 entran viola y violoncelo, en el compás 15 violines segundos. En el compás 17 se da una modulación momentánea a Do mayor.
- Compás 21 al 28 (Letra A): Sobre la voz de la solista entra el coro con el motivo con que se presentó ésta en el compás 5, cantando todo el coro la misma melodía, terminando en polifonía en el compás 28. Mientras que en la orquesta la cuerda y los cornos realizan su intervención.
- Compás 29 al 37 (Letra B): Las contraltos en Fa Mayor y los bajos en La bemol a manera de voz solista presentan el tema principal y en el compás 33 al 36 se presenta una frase polifónicamente hablando. En esta sección clarinetes y maderas intervienen, manteniéndose la presencia de las cuerdas.
- Compás 37 al 61 (Letra C): La soprano presenta un motivo que recuerda el número de la obra a manera de exaltar lo que está ocurriendo a María, el cual conectado con la estructura

²⁶ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 4- Et misericordia
<https://www.youtube.com/watch?v=ypTNQjeJaLo>

melódica del tema principal del Et misericordia, se desarrolla alternando en diálogo con el coro, en permanente modulación.

- Compás 62 al 75 (Letra E): En comportamiento armónico, apoyándose acorde disminuido y acorde menor se da una modulación a Mi bemol menor propuesta por la voz femenina solista. En el compás 68 ya en la modulación de Mi bemol menor, entra el coro, en este lugar también ingresa el arpa, cornos, y toda la cuerda. Desde el comienzo de esta sección es orquestado con maderas, violas y violoncelos.
- Compás 76 al 112 (Letra E): Se regresa a la tonalidad de La bemol mayor, retomando la estructura del compás número 5, es decir sopranos y después el ingreso del coro. Llevando a una semicadencia en compás 94, que se aprovecha para realizar un ritardando, desembocando en la tonalidad de Do menor que por modulaciones enarmónicas terminará en La bemol en el final.

Interpretativamente el maestro argumenta: “Y es muy obvio si escuchas este movimiento que casi podría venir de un musical de Broadway, posiblemente. Pero, ¿hay algo de referencia de eso? voy a decir firmemente que no creo que la haya, ella canta una canción, y oh! casi que tienes que pedir permiso para escribir una hoy en día en el mundo de la música culta, así que no estoy avergonzado de atraer atención a algo que esencialmente se creía una forma de música secular, porque después de todo Bach lo hizo también todo el tiempo, hay ritmos de danza en sus obras sagradas las cuales eran claramente seculares, él no vio el mundo de lo sagrado y de lo secular en oposición, y yo tampoco lo veo así, realmente pienso que es todo uno. Así que esto es una manera más en la que voy a aclarar que hay un poco de precedente de Bach en lo que hice”²⁷.

VI. 3.1.5. Fecit potentiam

Allegro energico

En Lucas 1, 51-52 encontramos el texto que continua en este número 5 del “Magnificat”, con coherente carácter, relacionado con el texto. No define ninguna tonalidad eje.

²⁷ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 4- Et misericordia
<https://www.youtube.com/watch?v=ypTNQjeJaLo>

Texto de la obra en latín

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui,
deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles,

Traducción al español

Él hizo proezas con su brazo:
dispersó a los soberbios de corazón,
derribó del trono a los poderosos
y enalteció a los humildes,

Esta sección la podríamos dividir globalmente en cuatro partes. La primera que con el texto “Fecit potentiam in braccio suo”, se puede delimitar desde el compás 1 al 53. Una siguiente sección que va desde el compás 54 al compás 104, y presenta el texto “Dispersit superbos mente cordis sui”. Posteriormente una sección que va desde el compás 86 al 104 “Deposuit potentes desende”. Y una última sección que va desde el compás 105 al 146 y construidos bajo el texto “Et exaltavit humiles”. Cada una de ellas con características diferentes y contrastantes, pero todas enmarcadas en una idea musical coherente las cuales a continuación precisaré. Para Rutter hay un interés en que esta sección tenga verdadera fuerza, la cual, desde una aproximación jazzística, aprovecha, en ritmo, carácter, y agilidad.

The image shows a musical score for two staves: CELLOS and BASSES. Both staves are marked 'senza sord.' (without mutes). The music is in 4/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked 'p' (piano) and the articulation is 'ben marcato sempre' (well marked always). The score includes various musical notations such as stems, beams, and accents.

- Compás 1 al 8: Los primeros compases son la introducción de este número que con el carácter siempre marcato y con el uso del registro grave de fagot, arpa, cellos y contrabajos expone la energía que tendrá este número con el apoyo y carácter rítmico que también le imprimen los timbales.
- Compás 9 al 29 (Letra A): Con una dinámica piano, preparada por los instrumentos de la orquesta entran los bajos del coro, y posteriormente los tenores que hasta el compás 16 y a tres voces van generando un crescendo, apoyado por la aparición de los cornos desde el compás 14. En el compás 17 (Letra B), es la entrada de las contraltos en compañía de clarinetes y oboes más violas. Ahora para lograr la dinámica mezzo forte, entran las trompetas. En el compás 21 es la entrada de las sopranos en un crescendo constante generado por la entrada de las flautas y violines primeros, que toda la orquesta junto al coro, lleguen a fortísimo en el compás 25. Y desde allí se vaya en un decrescendo hacia el compás 29 donde comenzará una nueva sección.
- Compás 30 al 55 (Letra C): Esta sección tiene como característica, la entrada escalonada de instrumentos y voces nuevamente hasta el forte, pero con un motivo musical variado, basado en el presentado en el compás 9. Entrando cada cuatro compases en primer lugar (compás 30) cellos, contrabajos, fagots y en el coro los bajos. En el compás 34 entran en compañía de clarinetes y violas los tenores. En el compás 38 entran las contraltos, oboes y violines segundos. Para que en el compás 43 y ya en un forte, entren las sopranos, flautas, generándose en progresivo aumento en la intensidad para que con la entrada primero de cornos, y después de trompetas en el compás 47 se logre el fortísimo de esta sección. En decrescendo de la orquesta, en el compás 51 el redoblante prepara junto a los trombones, lo que rítmicamente ocurre en la siguiente sección de este número.

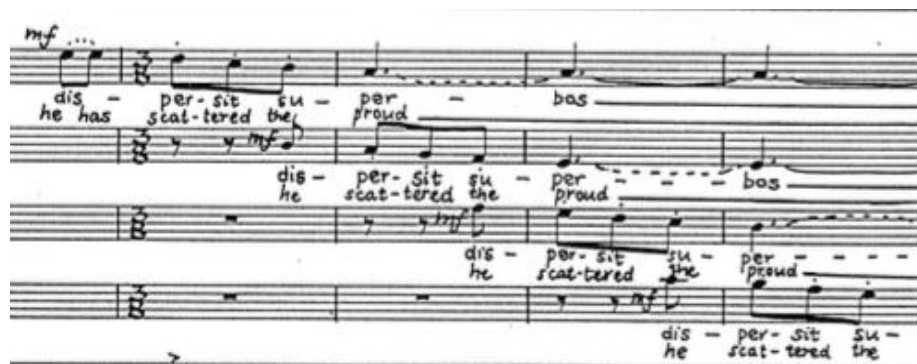
The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is marked *mp marc. poco staccato*. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the notes. A circled letter 'C' is in the bottom left corner.

mp marc. poco staccato

Fe-cit, fe-cit po-ten-ti-am in bra-chi-o su-o,
 Prin-ces bow down be-fore his throne of judge-ment and pow-er,

C

- Compás 55 al 85: Rompiendo el esquema del 4/4, y recurriendo a la polimétrica, o métrica irregular (3/8, 2/4, 4/4), este molto marcato presenta un nuevo tema que presenta voces femeninas y posteriormente voces masculinas a distancia de cuarta. Todo siempre soportado por las cuerdas, y alternado por intervención de maderas y bronces. En el compás 74, se logra un efecto musical rítmico con la palabra “Dispersit” (Disperso) que evidencia el sentido de esta palabra logrando un buen efecto en el coro. En el compás 80 con el texto “Mente cordis sui” se lleva a un crescendo vocal y orquestal para la preparación de la nueva sección.



- Compás 86 al 104 (Letra G): Con el texto “Deposuit potentes desende” (Derribó del trono a los poderosos), se genera una sección de protagonismo por cuerda para resaltar dicho texto, en orden ascendente, primero bajos, después tenores y posteriormente contraltos. Alternando compases a 4/4, 3/4, 2/4; y haciendo énfasis a un acento permanente en cada tiempo y una presencia melódica de los trombones.
- Compás 105 al 146: Los cornos presentan una melodía que sirve de introducción a esta última parte de la obra, que parte de una melodía ascendente que presentan las sopranos, y que después de dos compases de 3/2 de las cuerdas, el texto “Et exaltavit humiles” (Enaltecíó a los humildes), legato y dulce es presentada alternadamente en tenores, contraltos, sopranos y bajos polifónicamente mantenido e intercambiado usando diferentes métricas, y soportado armónicamente gracias a las cuerdas y el arpa. Terminado rallentando poco a poco, sutilmente y preparadamente hacia el piano.

VI. 3.1.6. Esurientes

Textos en latín

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae,
sicut locutus est
ad patres nostros
Abraham et semini eius in saecula.

Traducción al español

A los hambrientos los colmó de bienes
y a los ricos los despidió vacíos.
Auxilió a Israel, su siervo,
acordándose de la misericordia
como lo había prometido a nuestros padres
en favor de Abraham
y su descendencia por siempre.

Los textos de Lucas 1, 53 - 55 son presentados en la tonalidad de Si bemol mayor, en signatura de medida de 12/8 y en un discurso melódico totalmente legato y bellamente delineado por el formato que presenta esta sección, orquestalmente hablando (flauta, oboe, clarinete en Si bemol, arpa y cuerdas) y a nivel vocal, se da la intervención de la voz solista y el coro. En este número, es necesario hacer referencia a la sección anterior para la solista, la cual efectivamente es un diálogo pensado para que la Virgen María transmita la idea de la providencia de Dios y cómo Él nos cuidará “implevit bonis”, cómo Él nos llena con cosas buenas, y el otro lado de esa moneda “et divites dimisit inanes”, y Él ha devuelto al rico con las manos vacías, pero es un Dios amable que provee y en quien podemos confiar, porque esa es realmente la bondad de Dios, con la cual,

aría se siente tan fuertemente compenetrada en este punto”²⁸. El autor referencia la influencia de tratamientos melódicos obtenidos con esta signatura de medida al Teatro Musical, un ejemplo de este uso en él, pudiendo haber cierta cercanía con “Memory” del musical “Cat’s” de Andrew Lloyd Weber.

- Compás 1 al 30: En los compases 1 al 30, se puede encontrar la primera parte de esta sección. Del compás 1 al 5, se genera la introducción orquestal presentada escalonadamente por las maderas, primero clarinete, después oboe y posteriormente la flauta, soportados armónicamente por el arpa y las cuerdas. A la mitad del compás 5, entra la voz solista acompañada por las cuerdas y el arpa. A manera de respuesta en la letra A con anacrusa, el coro hace su aparición durante 4 compases. En el compás 14, nuevamente aparece la voz solista hasta el compás 17, como un eco corto cantan juntos los hombres después de las mujeres. Del compás 20 al 26, continúa la voz de la solista que tonalmente busca llegar La mayor, preparando esta modulación temporal, hacen su aparición las maderas alternadamente y cierra esta sección el coro.

Slow and calm (♩ = 54)

- Compás 31 al 56: De La mayor a La bemol para llegar a esta sección B del número que se presenta en la región de subdominante, la voz solista con el texto “Suscepit Israel puerum suum” hasta el compás 38, presenta esta línea melódica, la cual es continuada por el coro al tomar el “Recordatus” por cuatro compases. Por tres compases, la orquesta hace un puente que retorna al coro que “Suscepit Israel puerum suum” y al llegar al “Recordatus” ahora unidos solista y coro, hacen el cierre de esta sección B.

²⁸ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 6- Esurientes

<https://www.youtube.com/watch?v=12EnVdYP92s>

- Compás 57 al 78 (Letra F): Para hacer el cierre de la oración “Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula”, esta vez son las voces masculinas las que presentan el tema, el cual en el compás 62 con anacrusa, la soprano canta nuevamente su sección sola. En el compás 66, aparece todo el coro por cuatro compases en esta sección en Si bemol. En el compás 30, ahora en Mi bemol solista y coro, dan cierre a este número seguido de cuatro compases en donde las maderas reiteran los temas presentados, para dar fin a la sección.

VI. 3.1.7. Gloria Patri

Este final maestoso en la tonalidad de Re mayor, es una reexposición de diferentes secciones de las primeras secciones de la obra.

- Compás 1 a 37: Esta primera sección es un retorno al número 3 de la obra “Qui a fecit”. Orquestalmente y coralmente, presenta la misma estructura. A nivel del texto, lo cambia, y al igual que el final del “Magnificat” de Bach, John Rutter recurre al cierre de la primera parte de esta sección (compás 1 al 37), con el final tradicional de la oración del “Magnificat”, la doxología menor cristiana, Gloria Patri. “El Gloria Patri ha tenido formas muy variadas, la que ha prevalecido en la liturgia latina ha sido Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto... Parece que hacia el siglo IV, los salmos se terminaban con la recitación o canto del Gloria Patri”²⁹.

Texto en latin

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et per saecula saeculorum, Amen.

Traducción al español

Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora, y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.

²⁹ Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 207.

“The final movement, the Gloria Patri, includes the final interpolation, a Marian antiphon. Antiphons were short passages of plainsong sung at the beginning, and repeated at the end, of the Magnificat on feast days and Sundays in the Catholic church. Like the Proper of the Mass, they would change weekly to reflect the changing seasons of the Christian year”.³⁰

- Compás 38 al 74: La segunda parte presenta la inclusión de otra sección diferente al texto propio del Evangelio de San Lucas, se percibe una evocación a la manera del canto gregoriano como cimiento musical de la tradición musical cristiana, en este caso, una antífona mariana para ser cantada por la solista. “Antífona es una palabra griega que significa: Lo que responde como un eco”³¹. John Rutter manifiesta “Ayuda a aquellos cuyo espíritu falla, “refove flebiles” y ven por aquellos afligidos, es en realidad solo un último recordatorio de que este es el cántico de la Virgen María. Y para las personas que han preguntado, ¿es éste un verdadero canto gregoriano? la respuesta es no, lo es solo en el estilo quizá, pero es mi propio estilo (John Rutter toca el piano) este es el canto en que se inspira pero no es realmente un canto gregoriano, y ella termina con la atemporal palabra “Alleluia”, solo una voz de alabanza que hace eco a través de los tiempos”³². Esta antífona, es una oración en donde se pide acción de auxilio e intercesión a la virgen María

Textos en latín

SANCTA MARIA, succurre miseris, iuva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femíneo sexu, sentiant omnes peccatores tuum iuvamen, quicumque tuum sanctum implorant auxilium. Amen!

Traducción al español

¡SANTA MARÍA, socorre a los miserables, fortalece a los pusilánimes, reanima a los débiles, reza por el pueblo, interviene por el clero, intercede por las mujeres, experimenten tu auxilio todos los pecadores y todos aquellos que imploran tu auxilio. Amén!

³⁰ Parfitt, Peter. Notes 2010 Aberdeen Bach Choir. <http://www.aberdeebachchoir.org.uk/RutterMagnificat.shtml>

³¹ Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 203.

³² Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 7- Gloria Patri <https://www.youtube.com/watch?v=PLzrIfuAY6E>

The image shows a musical score for a Soprano Solo. The tempo is marked "Poco più mosso (♩ = 54)" and the dynamics are "mp semplice". The lyrics are: "San-cta Ma-ri-a, suc-cur-re mi-se-ris, O-ha-ly Ma-ry, help we pray all in need." The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- Compás 75 al 106: Se retorna musicalmente al número 1 de la obra con la misma lógica orquestal solo que con diferente texto. Nuevamente retomando el ritmo de huapango.

•

En esta tercera parte y final de la obra (compás 75 al 166), el desarrollo musical se da en torno al texto “Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et per sæcula sæculorum, Amen”. Rutter refuerza: “6/8 3/4 que no hemos escuchado desde el primer movimiento, es el ritmo de danza del “Huapango” (John Rutter toca el piano) así que eso es algo ligeramente nuevo y estamos ahora en un “Amén” lo cual trae la obra a una alegre conclusión, y termina claramente con un gran grito de alegría, Amén”³³.

- Compás 112 al 132 Se retorna al mismo concepto coral y orquestal del compás 210 Letra L del número 1, “Omnes generationes”, esta vez sustituido por la palabra “Amén”, hay también algunas variaciones en el manejo y entrada de la voces. En el compás 128, se presenta un final fortísimo de toda la orquesta y el coro.
- Compás 136 al 166 Se presentan dos frases de 7 compases con el Amén y una última frase de 13 compases para llegar al final de la obra.

VI. 4. El Magnificat: las relaciones con otros compositores y periodos de la historia de la música

Después de haber realizado el análisis de un “Magnificat” del periodo contemporáneo, se propone la revisión de algunos de los más importantes “Magnificat” de la historia de la música sinfónico-coral.

³³ Traducción de la entrevista a John Rutter, “Magnificat Impulso e influencia”, 7- Gloria Patri
<https://www.youtube.com/watch?v=PLzrIfuAY6E>

VI. 4.1. *Periodo Barroco: Magnificat de Antonio Vivaldi (1678-1741)*

Secciones y movimientos del Magnificat de Vivaldi

N	Título	Indicación de Tempo	Formato	Signatura	Tonalidad
1	Magnificat anima mea	Adagio	Coro	4/4	G menor
2	Et exultavit	Allegro	Soprano, Alto, Tenor, Solistas y Coro	4/4	B bemol mayor
3	Et misericordia	Andante molto	Coro	4/4	C menor
4	Fecit potentiam	Presto	Coro	$\frac{3}{4}$	G menor
5	Deposuit	Allegro	Coro	$\frac{3}{4}$	G menor
6	Esurientes	Allegro	2 Soprano solistas	4/4	B b mayor
7	Suscepit Israel	Largo	Coro	4/4	D menor
8	Sicut locutus	Allegro ma poco	Coro (S, A, B)	4/4	F Mayor
9	Gloria Patri	Largo			
	Sicut erat in principio	Andante	Coro	4/4	G menor
	Et in secula seculorum	Allegro			

Orquestación

Violines I y II, viola

Bajo continuo: Violonchelo y órgano.

2 Oboes

2 Sopranos, 1 Contralto y 1 Tenor solistas.

Coro mixto a cuatro voces.

VI.4.1.1. Breve reseña sobre el compositor y la obra

Antonio Lucio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, y murió el 28 de julio de 1741 en Viena. De la mano de su padre, quien fue músico y también barbero, se inició en la técnica del violín, llegando a convertirse en un virtuoso de este instrumento. En 1703 inició su trabajo como maestro de violín en el Hospicio de la Pietá (convento, hospicio, orfanato y escuela de música que funcionó en Venecia durante los siglos XVII y XVIII), en donde instruía a las niñas en la

música y en el cual, se convertiría en maestro de conciertos (cargo equivalente a ser director del conservatorio); allí trabajó por 37 años.

A Vivaldi se le atribuye la paternidad del concierto para solista. Compuso conciertos para flauta, trompeta, oboe, fagot, mandolina y sobre todo conciertos para violín (se calculan 454). Entre sus obras más importantes se encuentra el ciclo opus 8, integrado por 12 conciertos, al cual pertenecen “Las estaciones”. Hay en la obra de este compositor también dos ciclos violinísticos de alto interés, los cuales están conformados por 12 conciertos grossos cada uno: El opus 3, llamado “L’estro armónico”, y el opus 4 “La Stravaganza”.

Antonio Vivaldi, también compuso óperas y asumió labores también de empresario de las mismas. Las más reconocidas son: Orlando furioso y Griselda.

Cuando el encargado de la música religiosa del Hospicio de la Pietá debía ausentarse, Vivaldi asumía las funciones de éste y es en estas temporadas donde dio nacimiento a muchas de sus obras sacras (“Género del cual se conservan aproximadamente 200, según una compilación que reposa en la biblioteca de Turín”)³⁴. Pero, son de mayor reconocimiento su Gloria en Re mayor y su Magnificat en Sol menor.

Al Magnificat en Sol menor se le conoce una doble numeración: RV 610 “a” y RV 611, dado que tiene esta obra dos versiones que se complementan.

En este trabajo se cita la catalogada como RV 610 para coro mixto y orquesta de cuerdas (Violín 1 y 2, viola, bajo continuo (violonchelo y órgano) y dos oboes).

El Magnificat de Vivaldi, se caracteriza por la economía, muy inteligentemente aplicada, de recursos de escritura musical que la hacen una obra sólida y versátil.

Sus partes son:

VI.4.1.2. Magnificat anima mea Dominum (Adagio, G menor)

Tutti vocal e instrumental. Su estructura es totalmente homofónica. Funciona a manera de introducción.

³⁴ Jaramillo Restepo, Gabriel Eduardo. Introducción a la historia de la música. Editorial Universidad de Caldas. 2008. Página 194.

VI.4.1.3. Et exultavit spiritus emus (Allegro, B bemol mayor)

Para tres solistas vocales, coro y orquesta. Por la tonalidad, el tempo y le estructura rítmica, se convierte en un número contrastante. Vivaldi divide este número de acuerdo al texto del evangelio en tres secciones:

- Et exultavit spiritus emus: para soprano solista.
- Quia respexit humilitatem: para alto solista.
- Quia fecit mihi magna: para tenor solista.

El coro canta “Omnes generationes” (todas las generaciones), cumpliendo una función musical también que refleja una expresión colectiva del texto.

A nivel instrumental, violines 1 y 2, tocan a unísono.

The image displays a musical score for the section 'Et exultavit spiritus emus'. It features seven staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is B-flat major, and the tempo is Allegro. The vocal parts enter with the lyrics 'om- nes, om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes.' The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with the strings playing a steady eighth-note pattern. The score is marked with a rehearsal sign '39' at the beginning.

VI.4.1.4. Et misericordia (Andante molto, C menor)

Tutti vocal e instrumental. En contraste con la sección anterior, la sección coral es una fuga a cuatro voces con acompañamiento de la orquesta a manera de bajo continuo. Su final es con tercera de picardía, elemento propio de este periodo musical.

VI.4.1.5. Fecit potentiam (Presto, G menor): Tutti vocal e instrumental

Un enérgico número en donde masivamente el coro responde a necesidades expresivas en textura homofónica. Entre tanto, la orquesta con acompañamiento en corcheas y semicorcheas, soporta y potencializa el carácter y el poder que el compositor quiere transmitir en términos de la dinámica orquestal.

VI.4.1.6. Deposuit potentes (Presto, G menor): Tutti vocal e instrumental

Como continuidad a la sección anterior, acentúan el tutti orquesta y vocal, en completo igualdad rítmica de instrumentos y voces, con una caracterización melódica que evidencia un dibujo melódico descendente cuando alude al “Derrumbar a los poderosos”, y un dibujo melódico ascendente, cuando hace referencia a “Enaltecio a los humildes”. Orquestalmente omite los violines, buscando una sonoridad más oscura en este número.

5. Deposuit

The musical score for '5. Deposuit' is presented in a four-staff format. The top staff is for Violin (Viola), the second for Soprano/Alto, the third for Tenor/Bass, and the bottom for Continuo. The music is in 3/4 time and G minor. The vocal parts have lyrics: 'De-po-su-it po-ten-tes, po-ten-tes de se-de et ex-al-ta - - -'. The instrumental parts consist of rhythmic accompaniment in the lower registers.

VI.4.1.7. Esurientes (Allegro, B bemol mayor)

Para dueto de sopranos con bajo continuo. Este número en contraste ofrece un sonoridad ligera y un dialogo entre las dos sopranos, coherente con el agradecimiento que esta sección del texto, podría pretenderse transmitir en términos expresivos.

VI.4.1.8. Suscepit Israel (Largo, D menor): Tutti vocal e instrumental

Esta sección presenta un tempo largo durante cuatro compases, como pequeña introducción o conector para el allegro que se desarrolla con el texto “Recordatus misericordiae suae”, pensado a la manera del “Gratias agimus tibi” y el “Propter magnan”, que ocurre en el Gloria en Re mayor. Elemento identitario del compositor en sus obras vocales y de los compositores de la época del barroco. La orquestación al igual que el número 1 de este Magnificat, implica a todos los músicos.

VI.4.1.9. Sicut locutus est (Allegro ma poco, F mayor)

Con una larga introducción y la inclusión de los oboes. En este número los tenores del coro no cantan, solamente lo hacen las sopranos, las contraltos y los bajos. Se presenta un dialogo de manera algo imitativa, reiterando desde el texto: “Como lo habían prometido a nuestros padres”, el cual al final se une para terminar dando peso al pasaje “Abraham y su descendencia por siempre”.

VI.4.1.10. Gloria Patri (Largo, G menor)

Fin de la obra, cierra con un Tutti vocal e instrumental. Esta sección está dividida en tres partes:

- Gloria Patri (Largo): Resaltando la triada de la doxología, se presenta este largo de comportamiento majestuoso e importante presencia sonora del colectivo.
- Sicut erat in principio (Andante): Como la anterior sección, presenta una estructura homofónica solo que más dinámica en términos de tempo.
- Et in saecula saeculorum (Allegro): Es una fuga doble a cuatro voces, que entremezcla el texto “Et in secula seculorum” y el “Amen”.

Revisando el Magnificat compuesto en 1717 y revisado hasta 1720, es inevitable ver las coincidencias constructivas, discursivas; en términos de forma su manejo estilístico y orquestación propia del barroco. El Gloria en Re mayor, fue compuesto en 1725, por lo tanto es una obra más madura del compositor. En las dos obras se observa cómo se une e intercalan los

llamados estilos antiguos (contrapunto estricto, polifonía, formas y procesos imitativos) que vienen del renacimiento, y los nuevos (bajo continuo) propio desde el periodo Barroco, reaccionando a las prácticas anteriores usadas en la ópera como género que aparece, y además como un poderoso medio para liberar sus instrumentos de las restricciones del contrapunto desarrollando un virtuosismo técnico que efectivamente generó Vivaldi en sus conciertos para violín. Es recurrente el uso de estructuras homofónicas y tutti, a la manera del bajo continuo como ocurre en los números: 1, 2, 4, 5, 7, comienzo del No. 9 de la obra, y estructuras imitativas: fugas y contraposición de melodías para ofrecer fugas dobles, como se observa en los números: 3, 6, 8 y final del No 9 de la obra.

El diseño formal, la secuencia de tonalidades y los tempos que se contrastan, evidencian también la construcción bajo la mirada de la teoría o doctrina de los afectos y los temperamentos. “Las artes de esta época en especial la música, luchaban por colocarse de pié de igualdad con las ciencias, pues el ser clasificado entre éstas, significaba el reconocimiento de un mayor rango intelectual”³⁵. Se hablaba de cinco tipos de afectos básicos: admiración, odio, deseo, alegría y tristeza. En general para expresar alegría, se usaba el modo mayor: consonancias, tempo rápido (allegro) y registro agudo. Para representar la tristeza, el modo menor: disonancias, tempo lento y registro grave.

VI. 4.2. *Periodo Barroco: Johann Sebastian Bach (1685-1750)*

Secciones y movimientos del “Magnificat” de Bach

N	Título	Indicación de Tempo	Formato	Signatura	Tonalidad
1	Magnificat anima mea	Allegro Moderato	Coro (S1, S2, C, T, B)	3/4	D mayor
2	Et exultavit	Andante con moto	Mezzo soprano solista	3/8	D mayor
3	Quia respexit	Adagio	Soprano solista	4/4	B menor
4	Omnes generationes	Allegro maestoso	Coro	4/4	F# menor
5	Quia fecit mihi magna	Moderato	Bajo solista	4/4	A mayor
6	Et misericordia	Laghetto	Alto y Tenor solistas	3/4	A b mayor
7	Fecit potentiam	Allegro energico	Coro	4/4	D Mayor

³⁵ Lago Pilar. La música de la historia. Instituto Colombiano de Cultura. 1978. Página 163.

8	Deposuit	Appassionato	Tenor solista	3/4	F# menor
9	Esurientes	Amabile e con tenerezza	Alto solista	4/4	E mayor
10	Suscepit Israel	Tranquilo molto	Coro (S1, S2 y Alto)	3/4	B menor
11	Sicut locutus est	Allegro moderato	Coro	4/4	D Mayor
12	Gloria Patri	Maestoso	Coro	4/4	D mayor

Orquestación

2 Oboes

3 Trompetas

Cuerdas: Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, Contrabajos.

Bajo Continuo.

Timbales

VI. 4.2.1. Breve reseña sobre el compositor y la obra

Johann Sebastian Bach, es fruto de toda una herencia musical familiar. Bach, nació el 21 de marzo de 1685, en Eimsenach, pequeña localidad alemana. Su padre, Johan Ambrosius, quien era músico de esta localidad y le enseñaría los elementos básicos de la música, los cuales continuaría brindándole su hermano mayor, Johan Christoph, quien fue intérprete de órgano e instruyó a Johan Sebastian en él.

Durante toda su vida, Bach permaneció en Alemania trabajando en ciudades como: Arnstadt, Weimar, Mülhausen, Köthen, y Leipzig, ciudad en la cual estuvo desde 1723 hasta el año en que murió 1750, y donde compuso su “Magnificat”. En Leipzig, fue director musical y compositor de la música que debía ser interpretada en las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás.

Bach fue un gran organista y conocedor de la mecánica del instrumento, contó con una profunda vocación como músico de iglesia. De sus obras religiosas se destacan: las pasiones según San Juan y según San Mateo, el Oratorio de Navidad, el ciclo de 300 cantatas religiosas, 25 cantatas profanas, motetes, la gran Misa en Si menor, y el Magnificat (estas dos últimas en latín).

En la música instrumental compuso 18 preludios y fugas, 15 invenciones a dos voces, 6 sonatas en trío para órgano, tres partitas para violín, conciertos para violín, el clave bien

temperado, las variaciones Goldenberg; entre muchas más obras que hacen parte de su catálogo KVW. “En los últimos años de su vida, Bach se dedicó a profundizar en la comprensión del contrapunto con su obra póstuma *El arte de la fuga*”³⁶.

Bach compuso, probablemente varios “Magnificat”. Una de las versiones más importantes del Magnificat es sin duda la de Johann Sebastian Bach (BWV 243).

La primera versión del “Magnificat” de Bach sonó en las vísperas de navidad de 1723 en Leipzig. Contenía cuatro himnos navideños, dos de ellos están en alemán: “Von Himmel hoch” (He venido del Cielo) y “Freut euch und jubiliret” (Alégrense y canten: en Belén encontrarán al querido Niño Jesús) y dos con texto en latín: un Gloria, y el “Virga Iesse” (La rama de Jesé ha florecido). Esta primera versión estaba en la tonalidad de Mi bemol mayor. Posteriormente reescribió la partitura en Re mayor, eliminó los himnos navideños, le añadió trompetas, cambió las flautas dulces por flautas traversas y añadió dos oboes d’amore, siendo esta la versión que ha llegado hasta hoy.

Las partes son:

La estructura formal fue concebida para ser cantada o seguida por los asistentes a la ceremonia religiosa. La profundidad del “Magnificat” se evidencia en cada una de sus partes, estructurada de una forma equilibrada dando realce y sentido integral a cada parte del texto bíblico.

A excepción de las secciones de este “Magnificat”: 1 (Magnificat anima mea), 7 (Fecit potentiam) y 12 (Gloria Patri), en los que emplea todos los recursos orquestales. Cada uno de los nueve movimientos restantes, posee un tratamiento peculiar para lograr su especial efecto dentro de la obra, haciendo interesante y atractivo este “Magnificat” de C.P.E. Bach.

Los diez versos y el Gloria que componen el “Magnificat” forman un todo continuo y homogéneo.

³⁶ Jaramillo Restepo, Gabriel Eduardo. Introducción a la historia de la música. Editorial Universidad de Caldas. 2008. Página 196.

Los doce números se suceden así:

VI.4.2.2. Magnificat anima mea (Allegro moderato en Re mayor)

Esta sección a modo de un movimiento de un concierto, comienza con una introducción orquestal brillante, generada por la presencia de trompetas y timbales junto a rápidas semicorcheas de las cuerdas. Posteriormente entra el coro a cinco voces (sopranos 1, sopranos 2, contraltos, tenores, y bajos), usadas con figuraciones rítmicas propias de instrumentos, con contrastes entre contrapunto y homofonía, rápidos cambios de tonalidad, y constantes procesos de pregunta y respuesta entre las partes corales e instrumentales (antifonal).

VI.4.2.3. Et exultavit spiritus meus (Andante con moto en Re mayor)

Aria para mezzo soprano o contralto: Este segundo movimiento, para solista, cuerda y bajo continuo gracias a su tonalidad mayor, genera un alegre ambiente debido también a su compás ternario. Con absoluta maestría, Bach mezcla musicalmente las cuerdas y la voz solista al mismo nivel de dificultad.

VI.4.2.4. Quia respexit humilitatem ancillae suae (Adagio en Si menor)

Es un aria para soprano en la que Bach elige una tonalidad menor y en la que inteligentemente selecciona el timbre triste de un oboe d'amore que acompaña la sección, para evocar la humildad de la Virgen. La bella melodía descendente de la soprano, "describe la sencillez de la joven; pero, al mismo tiempo usa un intervalo aumentado para significar que la Virgen ha sido distinguida como madre de Jesús, en un recurso musical con el que la melodía expresa más que las palabras"³⁷.

³⁷ <http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/Magnificat.html>

4

Solo.

Qui - a - re - spe - xit

7

hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - ae,

VI.4.2.5. Omnes generaciones (Allegro maestoso en Re mayor)

Esta sección para coro es la continuación a las últimas palabras de la soprano, que conectado de inmediato con una sección coral, inicia un contrapunto a cinco voces, que coherentemente con el texto busca un efecto como si un gran grupo de personas cantara. La fuga a dos voces, genera entradas que cada vez son más cercanas, uniéndose en la cadencia final del movimiento.

tutti

Soprano 1
cent o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Soprano 2
o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Alto
o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Tenore
o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, o - mnes

Basso
o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, nes,

VI.4.2.6. Quia fecit mihi magna (Moderanto en La mayor)

Es un aria para bajo, orquestada sólo para la voz y el bajo continuo. El diálogo entre la voz y la línea del continuo, es una mezcla de imitación y libre coloratura en la que Bach, escoge las palabras potens (poderoso), magna (grande) y sanctus (santo), para darles relevancia y un especial tratamiento.

VI.4.2.7. Et misericordia eius a progenie in progenies (Larghetto con gran espressione en Mi menor)

Este número es un dueto para contralto y tenor, orquestado para dos flautas y bajo continuo. La cercana armonía de los instrumentos, principalmente en intervalos de tercera, es repetida por las voces a lo largo de todo el movimiento dando énfasis a las palabras timentibus eum (a los que le temen).

VI.4.2.8. Fecit potentiam in brachio suo (Allegro enérgico en Re mayor)

La obra continúa con este número para coro, construido sobre el sujeto de la fuga que es presentado por los tenores, al que se opone una continua melodía que cumple funciones armónicas. La dispersión de los soberbios es gráficamente retratada en escalonadas entradas del coro con la palabra dispersit, que llega a su culmen con la palabra superbos (soberbios), la cual Bach armoniza con la explosión de un acorde disminuido. El fragmento termina con un impresionante coral homofónico de notas largas, siempre buscando apoyar musicalmente el contenido del texto.

VI.4.2.9. Deposuit potentes de sede (Apassionato ma non troppo allegro en Fa sostenido menor)

Aria para tenor, que en contraste a la sección anterior, emplea una escala descendente describiendo la derrota de los poderosos; mientras que la exaltación de los prudentes y humildes se expresa con una escala ascendente para la exigencia del cantante. Esta interesante composición

construida con estas dos ideas basadas descriptivamente en el texto, combina la voz del tenor con los violines I y II al unísono y bajo continuo.



VI.4.2.10. Esurientes implevit bonis (Amabile e con tenerezza en Mi mayor)

Es un aria para contralto, dos flautas y bajo continuo, con un aire más tranquilo y alegre. Utiliza un ritornello con los instrumentos, en el que Bach expone el material temático de todo el movimiento, manteniendo un dialogo permanente entre las dos flautas y la solista. Al final las flautas dejan de acompañar, quedando el bajo solo para completar el ritornello.

VI.4.2.11. Suscepit Israel puerum suum (Tranquilo molto, ma sempre con gran espressione en Si menor)

Esta delicada y dulce sección, es para coro femenino: sopranos 1 - 2 y contralto, voces manejadas con el más delicado contrapunto. En este trío, “Bach evoca un sentido de historia bíblica, porque los oboes entonan el cantus firmus y en contraposición, las voces tejen líneas vocales decorativas. La melodía escogida, el antiguo Tonus Peregrinus, era bastante conocida y usada como sencillo “Magnificat”, por la congregación de Leipzig”³⁸.

³⁸ <http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/Magnificat.html>

Soprano 1
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um, su - sce - pit

Soprano 2
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum

Alto
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

Organo e Violoncello
senza Violone e Bassoni
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

VI.4.2.12. Sicut locutus est ad patres nostros (Allegro moderato en Re mayor)

Esta es una fuga, para coro y bajo continuo. En el cual Bach como máximo exponente de esta forma musical, presenta las normas y estructuras claramente.

VI.4.2.13. Gloria Patri (Maestoso en Re Mayor)

El final de la obra, con la doxología contiene valiosos detalles y expresión, referenciando los elementos descriptivos propios del texto. Cantado tres veces y basado en una melodía en series de tresillos, refleja las tres personas de la Santísima Trinidad. Las primeras dos instancias referentes al Padre y al Hijo, expresan una melodía ascendente, alusiva al poder de Dios en el cielo; mientras que una melodía descendente (tercera instancia), expresa el permanente poder del Espíritu Santo en la tierra. El poder de la Trinidad, se reconoce por el retorno de las trompetas y timbales en la orquesta, que precede al retorno de la música del comienzo, cantando las palabras sicut erat in principio; cada voz entra en et in saecula saeculorum, y terminan todas unidas en un rápido y afirmativo amén.

Es también sugerente que emplee Bach para el “Magnificat” el texto en latín, cuando ya hacía varios siglos que circulaba el texto alemán. Es probable que al igual que las misas luteranas y la Misa en Si menor, haya mantenido el idioma latín para darle mayor solemnidad y porque el mismo Lutero aconsejó que para las iglesias más importantes, y en los momentos más trascendentales, se siguiera empleando el mencionado idioma.

El “Magnificat” de Bach es una obra de gran relevancia en el repertorio sinfónico coral, como cualquiera de sus obras, la profundidad y complicadísima elaboración polifónica de los coros, la expresividad y los enormes alcances estéticos, vocales y tímbricos de los solos, aunado a la

brillante y magistral orquestación, convierten a esta obra, como en cada una de las obras de Bach, en un reto y un deleite para los músicos de una orquesta, y para cualquier cantante y coro que decida abordarla.

VI. 4.3. Periodo Clásico: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Secciones y movimientos del Magnificat de C.P. E. Bach

N	Título	Indicación de Tempo	Formato	Signatura	Tonalidad
1	Magnificat anima mea	Allegro	Coro (S, C, T, B)	4/4	D mayor
2	Quia respexit	Andante	Soprano solista	3/4	B menor
3	Quia fecit mihi magna	Allegro assai	Tenor solista	4/4	G mayor
4	Et misericordia	Andantino	Coro	3/4	E menor
5	Fecit potentiam	Allegro energico	Bajo solista	2/4	A Mayor
6	Deposuit	Allegreto	Alto y Tenor solista	4/4	A menor
7	Suscepit Israel	Andante	Alto solista	3/4	A menor
8	Sicut locutus est	Allegro moderato	Coro	4/4	D Mayor
9	Gloria Patri	Maestoso	Coro	4/4	D mayor

Orquestación

2 Flautas traversas

2 Oboes

2 Cornos

3 Trompetas

Cuerdas: Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, Contrabajos.

Bajo Continuo.

Timbales

VI.4.3.1. Breve reseña sobre el compositor y la obra

Carl Philipp Emanuel Bach, fue el hijo de Johann Sebastian Bach que logró mayor reconocimiento. Nació el 8 de marzo de 1714 en Weimar y murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788. Es considerado como uno de los responsables de la aparición y fundación del clasicismo de la música.

Johann Sebastian se encargó de la educación musical en los primeros años de vida. Carl estudió filosofía y derecho en las universidades de Leipzig y Frankfurt, pero no ejerció estas profesiones eligiendo dedicarse exclusivamente a la música. Entre 1740 y 1768 fue cembalista en la corte de Federico II, rey de Prusia y más tarde director musical de las cinco iglesias más importantes de Hamburgo. Fue uno de los compositores representativos del “Empfindsamer Stil” (Estilo expresivo) alemán, que daba relevancia a los contrastes emocionales y anticipó rasgos representativos del estilo clásico. Su "Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado" (dos volúmenes, 1753-1762) y su legado, son esenciales para comprender el desarrollo de las formas musicales preclásicas, por ser uno de los principales fundadores de la innovación de la forma sonata, en cuyo tratado “se refiere ya más explícitamente a las cualidades del fortepiano, como un instrumento de teclado de cualidades concretas, equiparables a las del clave o el órgano, y estudia algunas cuestiones de la técnica de la ejecución, diferentes maneras de ornamentar e interpretar. Este tratado tuvo una gran importancia en el periodo posterior, si tenemos en cuenta que tanto Haydn y Mozart como Beethoven, recomendaban su estudio”³⁹.

Su escritura no es complicada ni derivada del estilo paterno. Se nota la influencia que recibió de la ópera italiana, dicho “italianismo”, se manifiesta en su melodía bien desenvuelta, clara y sencilla. Su obra fue extensa pues incluye 210 piezas para clave, 52 conciertos, sinfonías, varios oratorios, pasiones y cantatas religiosas. Escribió dos series de seis sonatas conocidas como las Sonatas prusianas que datan de 1742, dedicadas a Federico el Grande. La segunda serie compuesta en 1744, es la denominada Sonatas de Wurtemberg, dedicadas al duque de este territorio alemán a quien le había enseñado clavecín.

Su Magníficat Wq 215, fué compuesto en Berlín en 1749. Es una de las primeras obras de gran envergadura, realizada por el compositor. Sus secciones son:

³⁹ <http://histoclasica.blogspot.com.co/2014/04/tres-grandes-del-preclasicismo-musical.html>

VI.4.3.2. Magnificat anima mea

Esta sección para coro y toda la orquesta, en Re mayor, presenta una orquestación con el máximo aprovechamiento de los timbres de las trompetas y los cornos. La estructura rítmica desarrollada por todos, está basada en las semicorcheas en las cuerdas, y corcheas con acentos sincopados en los cornos. Es de carácter glorioso alegre y triunfal. El coro en coincidencia, está en un registro medio agudo y en escritura homofónica con algunos elementos imitativos breves, resaltando la alegría de esta sección.

VI.4.3.3. Quia respexit

Esta sección es un aria para soprano con acompañamiento de cuerda en tonalidad de Si menor. Es un movimiento contrastante al anterior, con una escritura clara y expresiva de las cuerdas, una melodía delicada y bien delineada para la soprano. Utiliza apoyaturas y dinámicas sutiles en los diálogos melódicos entre la voz y los violines, que busca reflejar de forma delicada, la humildad de María.

VI.4.3.4. Quia fecit mihi magna

Esta aria llamada el “aria de la victoria”, mantiene la orquestación del número anterior agregándole el corno. Esta aria evidencia la influencia de la ópera en el compositor, su tratamiento melódico muestra; junto al tratamiento de la orquesta a nivel de carácter y de la mano del uso de los calderones; giros melódicos a manera de recitativo y momentos dramáticos de la ópera. El uso de las cuerdas, refleja el por qué se habla de C. P. E. Bach como un influenciador de Mozart. La sonoridad y el uso de la cuerda, parece recordar pasajes de óperas del genio del clasicismo. El discurso melódico del tenor solista, exigente en términos de respiración, fraseo y coloraturas, exalta el agradecimiento ante Dios, por parte de la virgen María.



VI.4.3.5. Et misericordia

Esta es una sección exclusivamente para el coro y nuevamente hace uso de toda la orquesta. El tratamiento de la orquesta y la voz, genera nuevas texturas y mezclas tímbricas al hacer uso del corno como soporte melódico armónico, asimismo es tratada la trompeta dirigida hacia una sonoridad que se volverá identidad del clasicismo. Por otro lado, el tempo lento y el uso tradicional de las corcheas que vistas en Vivaldi en los números lentos por ejemplo, son contrastados con mayor uso de cambios dinámicos entre piano y forte.

VI.4.3.6. Fecit potentiam

El aria para bajo que C. P. E. Bach evidencia una búsqueda por expresar la fuerza de Dios desde lo musical. Orquestación con características, brillantes y fuertes, son resaltadas por la trompeta y el timbal. Hace un uso de dinámicas contrastantes, unas más rítmicas en uso de semicorcheas y corcheas con puntillo y otras, con un tratamiento más legato de la melodía. Hay una demarcación permanente de dinámicas, forte y piano.

VI.4.3.7. Deposuit potentes

Este duo de alto y tenor posee una invariable raíz en el mismo número de Johan Sebastian, su comportamiento melódico rítmico descendente, parece una continuación, en este caso, con un tratamiento diferente en términos del uso de dos voces y una textura que incluye más instrumentos, pero menos denso en el carácter rítmico e intensidad instrumental. Este número se conecta con el “Esuerientes”, sección contrastante, más lenta, más legato. Ambas secciones mantienen un dialogo entre alto y tenor, en permanente pregunta - respuesta, siempre en una lógica imitativa.

VI.4.3.8. Suscepit Israel

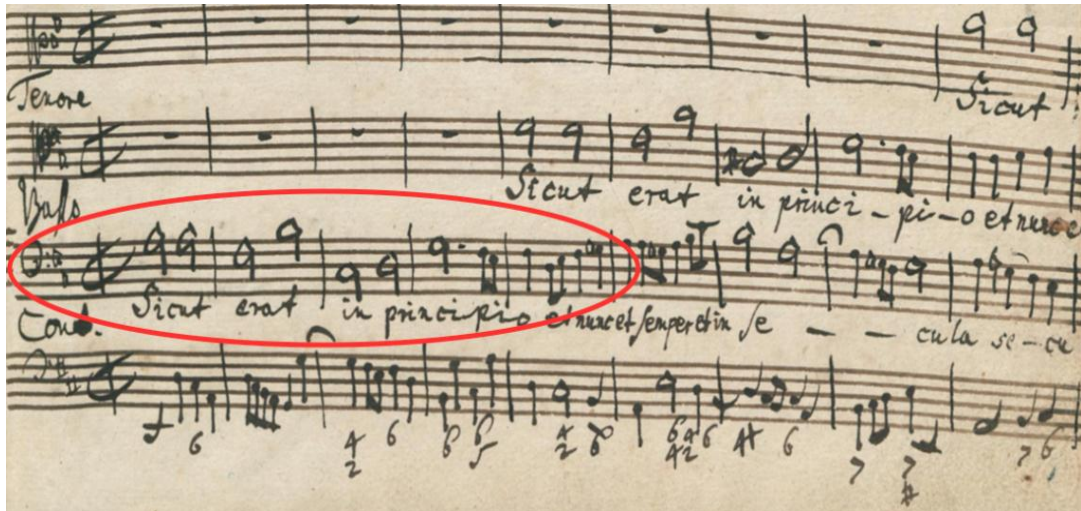
Con una orquestación realizada por maderas y flautas, a la manera de las arias de ópera, ofrece a la contralto solista la posibilidad de generar un discurso melódico que describa un hecho, como personaje de la historia.

VI.4.3.9. Gloria Patri

El Gloria es una reexposición de la sección número 1 (Magnificat anima mea), en la cual hace uso de las mismas condiciones orquestales y tímbricas, buscando la misma sonoridad brillante y triunfal. El coro en su mayoría, es tratado homofónicamente, sin embargo, se logran unos efectos imitativos, de entradas en diferentes lugares y tiempos del compás que rompen la estructura propuesta.

VI.4.3.10. Sicut erat

Esta sección es una fuga, totalmente estructurada en la cual los instrumentos doblan cada uno de las voces. La fuga en blancas, se desarrolla en procesos imitativos, interesantes y variados. Efectivamente el tema de esta fuga, estructura, y sonoridad, fue tomada e incluida por Mozart en su requiem.



“Mozart, who said of C. P. E. Bach, “He is the father, we are the children,” used the themes in the Magnificat’s last movement (Sicut erat) in the Kyrie of his own Requiem”⁴⁰.

Con la revisión de esta obra se puede entender por qué compositores como Haydn, Mozart y Beethoven, tuvieron a Carl Philipp Emanuel Bach, como un referente y como un puente para el clasicismo, elementos como el manejo armónico, cambios abruptos de la armonía, modulaciones extrañas, giros inusuales de melodía, cambios de textura, el uso del calderón y pausas que rompían con lo que ocurría en el tratamiento musical de la época. Es evidente que los compositores clásicos fueron profundamente afectados por esta música y utilizaron sus herramientas. Además del concepto de mayor unidad de contenido y forma, que daría lugar a la llegada de la forma sonata para establecer el estilo clásico.

VI. 4.4. *Periodo Romántico: Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)*

Secciones y movimientos del Magnificat de Félix Mendelssohn Bartholdy

N	Título	Indicación de Tempo	Formato	Signatura	Tonalidad
1	Magnificat anima mea	Allegro	Coro (S, C, T, B)	4/4	D mayor
2	Quia respexit	Andante	Soprano y coro femenino	2/4	B menor
3	Et misericordia	Andantino	Coro	4/4	D menor

⁴⁰ <http://www.sfchoral.org/site/carl-philipp-emanuel-bach-magnificat-in-d/>

4	Fecit potentiam	Allegro energico	Bajo solista	4/4	D Mayor
5	Deposuit	Allegreto	Soprano, Alto y Bajo solistas	4/4	G Mayor
6	Gloria Patri	Maestoso	Coro	4/4	D mayor
7	Sicut erat	Maestoso	Coro	4/4	D mayor

Orquestación

2 Flautas traversas

2 Oboes

2 Fagot

1 Corno en Sol

2 Cornos en Fa

2 Trompetas

Cuerdas: Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, Contrabajos.

Bajo Continuo.

Timbales

VI.4.4.1. Breve reseña sobre el compositor y la obra

Beethoven tenía 38 años y Schubert 12, cuando el 3 de febrero de 1809 en Hamburgo, Alemania, nació Jacob Ludwig Félix Mendelssohn Bartholdy y murió el 4 de noviembre de 1847 en Leiapzig. Una de las personalidades de mayor influencia en la vida musical de Europa de la primera mitad del siglo XIX. Al igual que Mozart, fue un niño prodigio. Nació, creció y se educó dentro de una sociedad con poderosa influencia intelectual. De ancestros judíos por línea paterna y materna. Fue hijo del banquero Abraham Mendelssohn y nieto del filósofo Moisés Mendelssohn, cuyo padre se apellidaba Mendel, de ahí el apellido Mendelssohn que significa “hijo de Mendel”. La madre de Félix, Lea Salomón, era como el padre y de una gran cultura: hablaba varias lenguas, tocaba el piano y dibujaba de “modo admirable”, don que heredó su hijo. A la edad de tres años su familia se trasladó a Berlín y tuvo los mejores profesores de su época, su profesora de piano formada en París y su profesor de composición en Berlín. A los nueve años hizo su primera aparición en público, cuando participó en un concierto de música de cámara. A los 13 años compuso su primera obra publicada. Su primera sinfonía la compuso a los 15 años, y

a los 17 su obertura "Sueño de una noche de verano", basada en la obra del mismo nombre de Shakespeare, y probablemente la obra más conocida de su adolescencia. Un año más tarde se representó por primera vez una ópera suya, aunque ya había compuesto varias con anterioridad. En 1830 escribió su obertura-concierto "Las Hébridas", que sigue siendo interpretada regularmente en la actualidad. La música está inspirada también en temas escoceses al igual que su tercera sinfonía. Uno de sus numerosos viajes por Europa le llevó a Italia, donde se inspiró para su cuarta sinfonía llamada "La Italiana", una de sus obras más conocidas. En total escribió cinco sinfonías.

Mendelssohn compuso también dos conciertos para piano que gozan de una gran aceptación y un concierto para violín que es una de las obras de la música clásica romántica más sobresalientes. También escribió música de cámara, entre las que se encuentra su conocido octeto para cuerdas, obras para piano sólo y dos grandes oratorios. En estos últimos se aprecia una gran influencia de Bach, cuya música Mendelssohn popularizó ante un público todavía poco conocedor de la música barroca.

En 1842 compuso música para determinados pasajes de la obra de Shakespeare "Sueño de una noche de verano" para la que ya había escrito la obertura. Una de las piezas de esta obra es la famosa "Marcha nupcial", que se sigue tocando en la actualidad en numerosas bodas. Aunque Mendelssohn no fue un compositor que influyó sobre otros de su tiempo o de épocas posteriores, su música fue muy popular en su tiempo y sigue siéndolo en la actualidad. El registro de sus composiciones comprende 72 obras publicadas en vida y 49 obras póstumas.

En los últimos años Mendelssohn tuvo una salud precaria, que con la muerte de su hermana Fanny en mayo de 1847, le sumió en una profunda depresión y pocos meses después de su hermana, Mendelssohn murió en Leipzig a los 38 años de edad.

Mendelssohn compuso el "Magnificat", entre el 19 y 31 de marzo de 1822 a la edad de sólo 13 años. El trabajo fue construido a esta temprana edad, como parte del trabajo desarrollado con su maestro Karl Friedrich Zelter (profesor universitario en Berlín), teniendo como referencia, la obra homónima de Johan Sebastian Bach. "Das lebendige Frühwerk lässt bereits seinen eigenen Stil erkennen, orientiert sich aber an dem gleichnamigen Werk seines lebenslangen Vorbildes Johann Sebastian Bach"⁴¹.

⁴¹http://gemeinden.erzbistum-koeln.de/stifts-chor-bonn/dokumente/werkbeschreibung/Mendelssohn_Magnificat.html

Sus secciones son:

VI.4.4.2. Magnificat anima mea

Esta sección inicial está estructurada por dos ideas musicales que se alternan y se repiten. Se trata de una primera parte en donde el coro presenta un manejo homorítmico, precedido por una gran introducción instrumental con la participación de toda la orquesta. La segunda idea, se desarrolla a partir de la palabra "exultavit", donde se genera una mayor velocidad y en contraste, se presenta en imitación para el coro. Estas estructuras son desarrolladas y asumidas de la misma manera por la orquesta.

VI.4.4.3. Quia respexit

Esta es un aria para soprano y coro femenino. En la cual orquestalmente, utiliza una flauta, un oboe y cuerdas. Siendo inusual para la época, está demarcada claramente en la partitura la división y separación de violonchelos y contrabajos.



Mendelssohn desde una orquestación muy ligera y manejo de dinámicas piano para la orquesta, refleja el estado de ánimo de los dos versos del evangelio, dando protagonismo a la línea melódica de la solista y generando un uso interesante del coro femenino en términos de textura y diálogo con la solista, sustituye el “Quia a fecit mihi magna”.

A musical score for voice and piano. The top staff is for the voice, showing a melodic line with lyrics: "su - - - ae:". The bottom three staves are for the piano, showing accompaniment with lyrics: "Qui - - - a fe - cit mi - hi ma", "Qui - - - a fe - cit mi - hi ma", and "Qui - a mi - hi". The score includes dynamic markings like 'p' and 'tr'.

VI.4.4.4. Et misericordia

En los primeros 18 compases se da un primera parte compuesta por una breve introducción lenta, aprovechando la tonalidad menor para reflejar el estado de ánimo usando la palabra "misericordia". Su ambigüedad tonal crea al mismo tiempo un estado de ánimo expectante que sugiere la segunda parte. Desde el compás 19 se estructura un fugato con dos temas desarrollados a la manera barroca en términos del uso de las sílabas, manejo rítmico y el uso de los melismas. Sucesivas apariciones del texto, emisiones de frases melódicas desde la fuga, que tal vez simbolizan cómo las incontables generaciones siguen recibiendo la misericordia de Dios.

VI.4.4.5. Fecit potentiam

Es un aria heroica, matizada orquestalmente por el uso de dos cornos, dos trompetas y timbales, además de fagot y oboe. Esta aria, se determina por el seccional intercambio de dos diseños, cada uno perteneciente a una de las ideas fundamentales del texto. El primer motivo, es el usado con el texto "Fecit potentia", una línea distintiva de los graves en las primeras notas del motivo y largas coloraturas en la siguiente parte de la frase musical. Este motivo es precedido por una introducción instrumental heroicamente pensada. En el segundo tema, la parte solista se lleva a cabo en las notas agudas del registro del bajo cantante, mientras que los violines divididos con arpeggios en staccato, hacen hincapié en el texto "Dispersionis superbos".

VI.4.4.6. Deposuit potentes

Esta sección de la obra es un trío para soprano, contralto y bajo, los cuales comienzan a aparecer de forma individual y sólo cantando en la segunda mitad de la sección (compás 79). La orquesta está compuesta por flauta, fagot, corno en Sol, y cuerdas, presentando una introducción con el motivo inicial que identificará este número. Es coherente también en cuanto a lo expresado motivicamente con lo que ocurre en el texto. "Deposuit" está representado por una línea melódica descendente, el siguiente motivo "exaltavit" por un arpeggio animado hacia arriba con un largo melisma posterior, "recordatus" por un episodio de imitación de instrumentos. En la segunda parte, desde el compás 80, Mendelssohn une los solistas tomando el texto "Sicut locutus est", en

un proceso de imitación y dialogo permanente, donde unen dos voces y una tercera responde a manera imitativa, o resaltando alguna palabra como por ejemplo “Abraham”.

VI.4.4.7. Gloria Patri

Con una orquestación con las mismas características que el número uno de la obra. La doxología final se distribuye en dos frases melódicas construidas contrapuntísticamente las cuales se alternan todo el tiempo, interesante en términos del manejo melódico y expresivo, ya que la construcción de estas, se aleja del manejo melódico barroco y se acerca más al dado en la ópera; los cuatro solistas de la obra les corresponde una línea melódica solemne y muy cromática, cantando los textos (Gloria al padre y al hijo) en los compases 8, 45, y 81. El coro interviene siempre posteriormente a los solistas en los compases 32, 54 y 90, a partir del texto Gloria al Espíritu Santo, presentando un desarrollo motivico rítmico muy denso en contrapunto imitativo. La orquesta ofrece introducciones y finales, conectando los diferentes elementos con interludios y presentando frecuentes espacios para pasajes a capella.

The image displays a musical score for the 'Gloria Patri' section. It consists of several staves of music with lyrics underneath. The first two staves are marked 'Solo' and contain the lyrics 'Glo - - - - - ri - a'. The third staff is marked 'Tutti' and contains the lyrics 'et Spi-ri-tu - i San - - -'. The fourth staff is also marked 'Tutti' and contains the lyrics 'et Spi-ri-tu - i San - cto, San - - -'. The fifth staff is marked 'Tutti' and contains the lyrics 'et Spi-ri-tu-i'. The music is written in a single melodic line on a five-line staff, with various note values and rests.

VI.4.4.8. Sicut erat

Ligado al ejercicio académico, a la manera de Johan Sebastian Bach, el final de la doxología pareciera ser una fuga doble. En su lugar, se oye una interesante fuga cuádruple. Comenzando como una fuga con su sujeto y contrasujeto, el cual desarrolla Mendelssohn con todas las estructuras y partes de la fuga minuciosamente. Entonces en el compás 69, introduce el tercer tema con la palabra Amén, con el que comienza una nueva sección manteniendo el sujeto y el contrasujeto del comienzo que combina con los dos primeros temas a un triple contrapunto. Hacia el compás 115, finalmente aparece el cuarto tema. A partir de ese momento se da la articulación de los cuatro temas, aprovechados y conectados desde el uso del contrapunto hasta el final de la obra. Orquestalmente se mantiene el uso y duplicación de instrumentos durante la fuga.

Se evidencia entonces, cómo el “Magnificat” de Mendelssohn combina elementos estilísticos de diferentes épocas y la influencia de la cantata barroca prevalece. Todo esto manifestado en el uso de la forma, el uso del discurso melódico, el uso de secciones de textos y construcción desde el melisma, resaltando la palabra expresada del texto litúrgico. Como característica, se amplía el tamaño de las secciones agrupando más texto en cada sección. Se ve una tendencia más hacia el uso melódico del canto solista que melismático, como ocurre en el final.

VI. 5. Cuadro comparativo de los Magnificat de diferentes períodos

	Antonio Vivaldi	J. S. Bach	C.P.E. Bach	Felix Mendelssohn	John Rutter
Período de la música	Barroco	Barroco	Clásico	Romántico	Contemporáneo
Fecha de Nacimiento	(1678-1741)	(1685-1750)	(1714-1788)	(1809-1847)	(1945 -)
Lugar de Nacimiento	Venecia (Italia)	Einselnach (Alemania)	Weimer (Alemania)	Hamburgo (Alemania)	Londres (Inglaterra)
No de secciones del Magnificat	9	12	9	7	7

Orquestación	2 Oboes Cuerdas Bajo continuo	3 Trompetas 2 Oboes Cuerdas Bajo Continuo Timbales	2 Flautas 2 Oboes 2 Cornos 3 Trompetas Cuerdas Bajo Continuo Timbales	2 Flautas 2 Oboes 2 Fagot 1 Corno en Sol 2 Cornos en Fa 2 Trompetas Cuerdas Bajo Continuo Timbales	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes en Sib 2 Fagot 4 Cornos en Fa 3 Trompetas en Sib 3 Trombones (2 Tenores y 1 Bajo) Tuba 4 Timbales Percusión (Para dos percusionistas) Glockenspiel Redoblante, Platillos, Plato suspendido. Pandereta, Bongoes. Arpa Cuerdas
Conformación Coral	S, C, T, B	S1, S2, C, T, B	S, C, T, B	S, C, T, B	S1, S2, C1, C2, T1, T2, B1, B2
Conformación solista	S, C, T	S1, S2, C, T, B	S, C, T, B	S, C, T, B	Soprano
Tonalidad de la obra	G menor	D Mayor	D Mayor	D Mayor	G Mayor
Secciones / Tempos / Tonalidad	1.Magnificat/Adagio/Gmenor 2.Et exultavit/Allegro/Bb Mayor 3.Et misericordia/Andante/ C menor 4.Fecit potentiam/Presto/G menor 5.Deposuit/Allegro/G menor 6.Esurientes/Allegro/Bbmayor 7. Suscepit Israel/Largo/Re menor 8.Sicut erat/Allegro/F mayor 9.Gloria Patri/Maestoso/ D mayor	1.Magnificat/Allegro/DMayor 2.Et exultavit/Andante/D Mayor 3.Quia respexit/Adagio/B menor 4.Omnes generations/Allegro/F#menor 5.Quia fecit mihi magna/Moderato/A Mayor 6.Etmisericordia/Laghetto/AbMayor 7.Fecit potentiam/Presto/G menor 8.Deposuit/Appassionato/F#menor 9.Esurientes/Amabile/Emayor 10. Suscepit Israel/Tranquilo/B menor 11.Sicut locutus/Allegro/D mayor 12.Gloria Patri/Maestoso/ D mayor	1.Magnificat/Allegro/D Mayor 2.Quia respexit/Andante/ B menor 3.Quia fecit mihi magna/Allegro/G Mayor 4.Et misericordia/Andantino / E menor 5.Fecit potentiam/Allegro/ A mayor 6.Deposuit/Allegro/A menor 7.Sucepit Israel/Andante/A menor 8. Sicut locutus/Allegro/D Mayor 9.Gloria Patri/Maestoso/ D mayor	1.Magnificat/Allegro/D Mayor 2.Quia respexit/Andante/ B menor 3.Et misericordia/Andantino / D menor 4.Fecit potentiam/Allegro/ D mayor 5.Deposuit/Allegro/G Mayor 6.Gloria Patri/Maestoso/ D mayor 7.Sicut erat/Maestoso/ D mayor	1.Magnificat/ Bright and joyful/ G mayor 2. Of a Rose/ Tranquil and flowing/Modo dórico 3. Quia fecit mihi magna/ Andante maestoso/ D mayor 4. Et misericordia/ Andante fluente/A b mayor 5. Fecit potentiam/ Allegro energico/Modal 6.Esurientes/ Slow and calm/ B b mayor 7. Gloria Patri/ Maestoso/G mayor

VI. 5.1 *Análisis comparativo de los Magnificat de diferentes períodos*

- Desde Johann Sebastian Bach, todos los compositores tuvieron a este compositor como un referente desde la lógica formal y composicional que él desarrolló, influenciando decisiones formales, estilísticas e incluso tonales; lo que es mucho más claro en la definición de tempos y tonalidad de la obra para Mendelssohn y para C. P. E. Bach. Ejemplo de ello, es que sus tres Magnificat (J. S. Bach, C. P. E. Bach y Mendelssohn), parten desde el uso de Re mayor como tonalidad central en la que se desarrollan sus obras. Otra evidencia de esta interconexión con J. S. Bach, se da en el aria Quia respexit, la cual está concebida en las tres obras para soprano solista, haciendo uso de la tonalidad menor.

Al estar en la misma tonalidad los tres Magnificat, la primera y última de las secciones están misma tonalidad (Re Mayor), coincide también en los tres, darles un tempo allegro, la orquestación se construye en todos, para utilizar todos los instrumentos de la orquesta buscando sonoridades brillantes, majestuosas. En estos colores orquestales que buscan resaltar el milagro y el agradecimiento que contiene esta oración, se encuentra sintonía con John Rutter, aunque su “Magnificat” tiene como eje tonal la tonalidad de Sol mayor para Rutter son elementos, como su interés de incluir nuevas secciones como ocurrió con el “Of a Rose, a Lovely Rose”, que él mismo referencia con relación a las secciones que Bach agregaría a su “Magnificat” 4 himnos relativos a la navidad, de los cuales el mismo autor prescindió posteriormente. También se encuentran indicadores de la influencia del “Magnificat” de Bach en Rutter en el tratamiento del “Fecit potentiam”, pues coincide en ambos que su tempo es Allegro enérgico en 4/4, y el Gloria Patri también es maestoso en ambos.

- Orquestalmente, se observa el crecimiento en número de instrumentos usados en la orquesta, coherente con el paso de período a período. Generacionalmente hablando, cada compositor incluye mayor cantidad de instrumentos, lo que evidenciaría también la necesidad de una mayor masa coral para cada uno de los “Magnificat”.
- El compositor que en su “Magnificat” presentó un mayor número de secciones, fue J. S. Bach (12 secciones), el cual definitivamente en términos de construcción melódica, coherencia en su discurso, manejo formal y armónico, innovación en términos de uso de solistas, manejo de timbre orquestal, relación entre el discurso textual y musical, lo hacen

ser un influenciador en este género y por supuesto, se sabe que su genialidad es un referente para todos los músicos.

- En los “Magnificat” de J. S. Bach, C. P. E. Bach y Félix Mendelssohn, se percibe una mayor coincidencia estilística. En el hijo de Bach por la influencia musical de su padre y su cercanía con la época, podría justificarse una mayor influencia en él, sin embargo el “Magnificat” de C.P.E., posee otros aportes, como una orquestación con nuevos instrumentos, y un manejo más clásico, con menor uso del adorno y el melisma que en el “Magnificat” de Bach padre. Hay también una búsqueda del equilibrio en el uso del contrapunto, y el uso de melodías más sencillas. Se percibe una mayor limpieza en acompañamiento para dar prioridad a la melodía. Estos elementos anteriormente nombrados se aprecian de igual forma en la obra de Mendelssohn, observándose un tratamiento más desde el lenguaje clásico que romántico, aunque está claro por las características encontradas en el “Magnificat” de Mendelssohn y por el hecho de haber tenido como referencia de estudio directo el “Magnificat” de J. S. Bach, sugerida por su maestro Carl Friedrich Zelter, que Mendelssohn construye secciones a la manera barroca y efectivamente, buscando componer a la manera de J.S. Bach. Un claro ejemplo de la influencia de Bach en Mendelssohn puede verse en la sección número 3 de su obra “Et misericordia”, por el tratamiento a la manera barroca de esta sección, es decir, uso de la fuga, uso de los textos y material rítmico desde un concepto del melisma. Asimismo, en el número 7 del “Magnificat” de Mendelssohn, hay un alto desarrollo de la fuga como una referencia directa a Bach.
- Carl Philipp Emanuel Bach, aunque tiene una referencia directa a su padre, también es importante resaltar cómo en su obra se encuentran evidencias de sus aportes, que lo convirtieron en un referente para compositores posteriores y en un cimentador del clasicismo. Elementos como el manejo armónico, cambios abruptos de la armonía, modulaciones extrañas, giros inusuales de la melodía, cambios de textura, el uso del calderón y pausas que rompían con lo que ocurría en el tratamiento musical de la época. Muchos recursos que evidencian la influencia que tuvo la ópera italiana en C. P. E., muestran otra lectura del manejo de la tímbrica orquestal observados en su “Magnificat”, ejemplo de ello; en el tratamiento que da a su número 3 “Qui a fecit mihi magna”, en esta aria evidencia la influencia de la ópera en el compositor, la sonoridad lograda con el uso de

la cuerda, con funciones armónicas pero mucho más melódicas y complementarias al tratamiento melódico menos melismático pero más expresivo, uso de los calderones, giros melódicos a manera de recitativo y momentos dramáticos, propios del lenguaje operístico. Asimismo ocurre, en términos de su propuesta de orquestación en su número 7 “Suscepit Israel”, en donde el compositor hace un manejo de las maderas y las cuerdas, en términos tímbricos y texturales, que ya no pertenecen al barroco. C. P. E. Bach, fue un influenciador de Mozart, evidencia clara es el tema de la fuga del No 9 “Sicut locutus”, sujeto de la fuga, que Mozart tomó tal cual para el Kyrie de su Requiem. La sonoridad, el uso de la cuerda, parecen recorrer pasajes de óperas del genio del clasicismo.

Comparativamente con lo anterior se ve entonces, cómo el “Magnificat” de Mendelssohn combina elementos estilísticos de diferentes épocas. La influencia de la cantata barroca prevalece, pero también el tratamiento orquestal busca mayor equilibrio y sencillez a la manera clásica. Como característica, se amplía el tamaño de las secciones agrupando más texto en cada sección. Se ve una tendencia más hacia el uso melódico del canto solista que melismático, como ocurre en el final de su “Magnificat”, donde le da mayor importancia al discurso melódico solista. Estas coincidencias y referencias en diferente puntos de encuentro, se observan también en C. P. E. y Felix, una evidencia de ello, está en el No. 4 “Fecit potentiam” del “Magnificat” de Mendelssohn, y en el No. 3 del “Magnificat” de C. P. E. Bach, ambas secciones son arias, presentan un tratamiento orquestal brillante, gracias a la inclusión de nuevos instrumentos en los cuales dan su aporte a su concepción orquestal, dando como resultado arias más heroicas. No es gratuito que esta aria en el “Magnificat” de Bach, se le llame “El aria de la victoria”, a pesar del número de instrumentos usados por cada uno, se logra un balance entre orquesta y solista y hay un afán más dramático en términos de una concepción más operística de estas secciones.

- Estos elementos operísticos o desde la música para escena en todos los compositores, incluso para J. S. Bach en sus oratorios y cantatas, son un punto de encuentro con Rutter, quien por ejemplo en sus arias para la cantante solista en el No. 4 “Et misericordia” y No. 6 “Esurientes”. Musicalmente este compositor inglés se conecta en términos de ver estas arias como personificación de María, y como personaje de música para la escena cumple papeles expresivos.
- Las obras de Vivaldi y de J. S. Bach por las coincidencias temporales, están dentro de la

estética del bajo continuo. Hay coincidencias en sus obras en términos de orquestación, timbre, articulación, dinámica, agógica. Por supuesto, toda la obra de J. S. Bach y su “Magnificat” no es la excepción, resume y corona la época de la polifonía y del contrapunto, realizado y materializado en el máximo desarrollo de la fuga. Hay diferencias marcadas en términos compositivos y formales, Bach hace un mayor aprovechamiento también orquestal, como ejemplo de ello, están las introducciones orquestales de su “Magnificat” en el número 1 de las dos obras. Para Bach, hay una exploración tímbrica y formal que lleva a la entrada del coro en una coherencia con esa brillante propuesta por la orquesta. Vivaldi por su parte, es menos profundo en este aspecto y su peso orquestal, cae principalmente en las cuerdas. Para ejemplificar también esto, se pueden ver desarrollos compositivos tan amplios como ocurre con el No. 4 de J. S. Bach, en donde el “Omnes Generationes”, muestra un efecto coral y orquestal en donde se muestran las habilidades en el manejo y desarrollo de la fuga, generando un efecto coherente con los requerimientos del texto. Comparativamente el “Omnes Generationes” que se encuentra en el No. 2 del “Magnificat” de Vivaldi, su desarrollo de la fuga y manejo de la forma, evidencian un proceso compositivo previo al que llevó Bach en la música de este periodo.

- Un punto de encuentro en los cuatro primeros compositores al analizar el diseño formal de su obra y sus secciones, la secuencia de tonalidades y tempos que se contrastan, reflejan que hay un discurso musical construido bajo la mirada de la teoría o doctrina de los afectos y los temperamentos. En general, se observa en las obras que en los momentos más brillantes orquestales para expresar la alegría y el milagro que se hace en María, se usa el modo mayor, hoy mayor manejo de consonancias en términos armónicos, mezclado con tiempos rápidos (Allegro, maestoso, presto) y una exploración de registros agudos. Como contraste, se alternan movimientos en tonalidades menores, tempos más lentos y búsqueda de registros graves, presencia en estas secciones de mayor frecuencia de disonancias, tempo lento, ligados a sentimientos más nobles. Esta influencia desde la teoría de los afectos, se ve ejemplificada en el tratamiento que se le da al aria “Deposuit potentes” por los compositores, percibiendo que se recurre melódicamente a emplear una escala descendente o tratamiento melódico descendente que describe la derrota de los poderosos; mientras que la exaltación de los prudentes y humildes, se expresa con una escala ascendente o un tratamiento melódico ascendente.

- Como puntos de encuentro, se halla en los “Magnificat” de Mendelssohn y Rutter, el manejo de secciones orquestales, en donde utilizan silencios orquestales en los cuales utiliza el coro a capella, posteriormente retoma la orquesta en su función y protagonismo. Esto se observa en el “Magnificat” de Mendelssohn en el No. 6 “Gloria Patri”, y en el No. 1 del “Magnificat” de John Rutter, en el compás 156.
- “Lutero y los músicos protestantes no inventaron la música, al contrario, no hicieron en principio más que traducir al alemán los textos latinos, tal como aparece en la Deutsche Messe und Ordnung Gottensdienst de 1526. Pero también tomarían de la tradición gregoriana, cantos para su Geistliche Gesang Buchlein de 1524. Su propósito era hacer la liturgia más inteligible y accesible al pueblo, para lo cual recoge cantos de la tradición popular y sobre todo, cantos del repertorio gregoriano, traducidos al alemán y dotados de una forma métrica y estrófica que permitiera su interpretación por el conjunto de la comunidad. Así nacieron los corales”⁴². Con lo anterior, es innegable la influencia en la historia de la música del canto gregoriano, como cimiento de la música occidental y punto de partida, que ineludiblemente conecta a todos los compositores occidentales no sólo en la Edad Media, sino en el Renacimiento, el Clasicismo, el Romanticismo hasta hoy, como piso de la música alemana y del “Coral” como canto de la comunidad que impactó a Bach y por ende a los compositores alemanes aquí tratados. En Rutter, está presente el canto gregoriano en la melodía expuesta por los trombones en la letra F, de la sección No. 1 de su “Magnificat”; en el No. 3, en donde se incluye el “Sanctus” extractado literalmente de la Missa Cum Jubilo, misa representativa del libro Gradual, y la sección que a la manera del canto gregoriano, se presenta por parte de la soprano solista en el intermedio del No. 7 “Sancta Maria”. Las características propias de este canto eclesiástico, han coexistido con la música de todos los compositores aquí tratados.

⁴² <http://www.cantogregoriano.com.ar/articulos/el-gregoriano-y-la-musica-moderna>

VII. CONCLUSIONES

Como resultado de este estudio y análisis del “Magnificat” de Rutter, y bajo el contexto aquí presentado, se evidencia como John Rutter, comparativamente hablando y después de analizar su obra, se puede resaltar por qué puede ser interesante para un director, una agrupación orquestal y coral que decida abordar esta obra sinfónica-coral como reto. El “Magnificat” de Rutter, desde la mirada neotonalista del compositor, ofrece una obra ecléctica, con un empleo de técnicas modernas de composición, que permite encontrar desde recursos contemporáneos y desde lo propio a la tradición musical, elementos a resaltar como:

Desde la música actual, la lógica del “Magnificat” de Rutter presenta:

- Una exploración del ritmo de Huapango, como ritmo exótico, que hace salir al compositor de sus tradiciones, para mirar afuera e incorporarlo a su obra en No 1 y No 7 de su obra.
- Asimismo incorpora estructuras polimétricas o de métrica irregular evidentes en los No 2, No 3 y No 5 de la obra. Resaltando el autor que algunas de ella son elementos del teatro musical que lo han influenciado. Por ejemplo en su No 1 y 3, Rutter refiere a la música de Leonard Bernstein y a su “West side history”. Así como en las arias para la cantante solista No 4 “Et misericordia” y No 6 “Esurientes”, musicalmente este compositor inglés se conecta en términos de ver estas arias como personificación de María y como personaje del teatro musical. El autor referencia la influencia de tratamientos melódicos obtenidos con esta signatura de medida como la “Sonata claro de luna” de Beethoven, y al Teatro Musical, podría encontrarse en “Memory” del musical “Cat’s” de Andrew Lloyd Weber como una referencia.
- Rutter aclara, y como fruto de la investigación se comprueba como en esta obra se encuentran diversos elementos musicales propios del jazz como ocurre en el No 3 y No 5 de la obra.
- Encontramos uso de poliacordes, o recursos del bitonalismo propios del lenguaje de la música del siglo XX.

- Exploración de diversas texturas corales (voces iguales y voces mixtas), que van desde el unísono a los divisos vocales de 6 a 8. Así como uso del coro con acompañamiento y a capella.
- Regiones o secciones concebidas desde lo modal, mezcladas con lo tonalmente. Encontradas en el No 2 “Of a Rose”, escrita en modo dórico. Concebida en lenguaje modal, no hay armadura, ni una tonalidad clara en el No 5. En la sección 1 y 7, se encuentran algunas secciones modales mezcladas o en relación a regiones tonales.
- Orquestalmente el autor construye un discurso musical que apoya el sentido de la forma musical de cada sección y en general de la obra, respondiendo a las necesidades interpretativas propias del texto de la oración, como ocurre en el No 3, en donde la introducción de este número es fuertísima y brillante, efecto logrado con la triunfal entrada de los bronce (cornos, trompetas y trombones) más la percusión, durante los primeros cuatro compases. Momento de igual envergadura ocurren en el No 1 y No 7. Orquestalmente logra resultados contrastantes como ocurre en el No 2 o las arias de la solista (No. 4 y No. 6), orquestadas apropiadamente con uso de timbres y texturas brindando funciones claras a la orquesta en términos de protagonismo o de acompañamiento. Evidenciándose la influencia sobre el compositor de sonoridades propias de la música para cine, que mezcla con sonoridades propias de la música académica. También se debe destacar el interés desde la orquestación, en la importancia que da a la percusión dentro de su obra, explorando instrumentos no muy utilizados en repertorios sinfónicos.

Desde la tradición, la lógica del “Magnificat” de Rutter presenta:

- El uso del elemento antifonal “Antífona es una palabra Griega que significa:...”Lo que responde como un eco”⁴³, propio de la tradición vocal occidental.
- Rutter desde su eclecticismo y por la naturaleza del texto, acude acertadamente al canto monódico, este canto llano tan ligado al texto religioso, y el cual desde su estilo como compositor da cabida, reconociéndole al canto gregoriano su “cualidad relevante como forjador de los códigos y arquetipos audiofónicos en los que se basa la música moderna

⁴³ Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000. Página 203.

occidental”⁴⁴, como compositor y formalmente frente a la estructura de la obra da vida y enriquece su “Magnificat”.

El tomar en una obra sinfónico-coral, e incorporar el “Of a Rose, a Lovely Rose” dentro del “Magnificat” como sección adicional, da un aporte intelectual y espiritual que genera diferenciación de la obra frente a los “Magnificat” de la historia de música sacra. Y este imaginar a Jesús como una rosa que brota de María, como “Metáfora floral”, propia del arte del siglo XV, incorporándolo a su proceso creativo con un manejo musical desde lo modal, pero orquestado. Es coherente con su obra, y enriquece su composición.

Por lo anterior, el “Magnificat” de John Rutter es una pieza con elementos atractivos como obra contemporánea, de valor estético y belleza artística, que puede brindar a los músicos de hoy y a generaciones futuras, una experiencia musical interesante como reto artístico y en el hoy, didácticamente refrescante para intérpretes y público en general.

Es presentando este análisis de esta obra, como un reconocimiento y una invitación para que el “Magnificat” de John Rutter, pueda ser considerada por más directores, músicos y programadores, como una alternativa para enriquecer sus programas de concierto, al contar con una valiosa obra en la literatura musical y el repertorio sinfónico-coral.

De la mano de cada sonido, producido por un instrumento o cada voz humana, aparecen nuevas formas de ser, actuar, y pensar que parten desde el individuo y que pueden ser extrapoladas en experiencias y valores compartidos. La música es una forma de percibir el mundo, y un instrumento potente de conocimiento que contribuye a la construcción social de la realidad. Nuestro reto como músicos, es ser modeladores de una escala de valores espirituales y humanos que eleve nuestro nivel de consciencia.

⁴⁴ <http://www.cantogregoriano.com.ar/articulos/el-gregoriano-y-la-musica-moderna>

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Libros

Asensio, Juan Carlos. El canto gregoriano. Alianza editorial 2003.

Garbini, Luigi. Breve historia de la música sacra. Alianza Editorial 2009.

Hormigos Ruiz, Jaime. Sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina

Jaramillo Restrepo, Gabriel Eduardo. Introducción a la historia de la música. Editorial Universidad de Caldas. 2008.

Lago, Pilar. La música de la historia. Instituto colombiano de cultura 1978.

Marín, Miguel Ángel. Tendencias y desafíos de la programación musical. 2013. *Universidad de La Rioja - Fundación Juan March*. http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/Marin_programacion.pdf

McDonald Kyla Mary Anne. Gregorian chant and the metaphysical formation of western man. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana 2015.

Preciado, Agudelo Darío. El canto gregoriano y la misa. Editorial ABC. 2000.

Siminovich, Sergio. Un Barroco posible: claves para la interpretación musical. Editorial de la Universidad de La Plata. 2013

http://www.academia.edu/2158045/Sociolog%C3%ADa_de_la_m%C3%ADsica._Teor%C3%ADas_cl%C3%A1sicas_y_puntos_de_partida_en_la_definici%C3%B3n_de_la_disciplina

Material online Web

<http://blogs.periodistadigital.com/aeterna.php/2014/10/21/misa-de-los-ninos>

http://www.cmusic.tv/assets/John_Rutter_CMUSICTV_Interview_121010.pdf

Parfitt, Peter. Notes 2010 Aberdeen Bach Choir. <http://www.aberdeenbachchoir.org.uk/>

RutterMagnificat.shtml

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Rutter-John.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2010/05/30/cultura/a02n1cul>

http://www.classicat.net/rutter_j/biography.php

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1116>

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

<http://www.johnrutter.com/biography/>

<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis64.pdf>

<http://lucus-conversacionesvarias.blogspot.com.co/2012/02/magnificat-bwv-243-js-bach.html>

<http://conservatoriofranciscoguerrero.es/sites/default/files/pdf/pcc/14-15%20subir/mc->

or/AGRUPACIONES%20MUSICALES-

CONSERVATORIO%20PROFESIONAL%20DE%20MUSICA%20(2).pdf

https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/8120/LuisFelipe_PadillaRestrepo_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y

<http://histoclasica.blogspot.com.co/2014/04/tres-grandes-del-preclasicismo-musical.html>

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/carl-philipp-e-bach/>

<https://www.gloria.tv/media/8SmBUB4y9QL>

<http://gemeinden.erzbistum-koeln.de/stifts-chor->

bonn/dokumente/werkbeschreibung/Mendelssohn_Magnificat.html

ANEXO No 1

El Magnificat a lo largo de la historia de la música

A lo largo de la historia de la humanidad, hasta nuestros días; los compositores han abordado este texto como una forma de conectarse con Dios, como una herramienta, insumo para su labor creativa, inspiración y tal vez como reto compositivo. Cada uno de los compositores listados, están enmarcados en la estética musical propia del periodo de la música en que le correspondió vivir. A continuación, a partir del documento presentado por el profesor argentino Andrés Miguel Jan, en la página web llamada: NOTICIERO CORAL, <http://www.aamcant.org.ar/>, y por considerarlo complementario para este trabajo, ofrezco este listado como material anexo. Estos Magnificat, hacen parte de la literatura musical, desde el periodo del Medioevo hasta nuestros días, en el mundo, y en América:

Gregoriano

El Liber Usualis presenta diecisiete versiones del Magnificat. Por un lado hay dos versiones, para cada uno de los ocho tonos, uno es más simple, mientras que la segunda versión es para las solemnidades. También incluye el Liber Usualis un Magnificat en el I. tono.

Renacimiento

John Dunstable (ca. 1390-1453, Magnificat a tres voces iguales [masculinas]); **Bartolomé Ramos [Ramis] de Pareja** (ca. 1440 – después de 1491, autor de un Magnificat); **Josquin Desprez** (ca. 1450-1521, Magnificat para coro mixto); **Juan de Anchieta** (1462-1523, autor de un Magnificat); **Robert Fayrfax** (1464-1521); **William Cornysh [Cornishe]** (ca. 1465-1523, en sus dos Magnificat, el ‘Prentes’, y el ‘Turges’, emplea pasajes para dos o tres voces solistas entre las secciones de plenos corales); **John Taverner** (ca. 1490-1545); **Nicolás Gombert** (1490-1560, autor de ocho Magnificat, uno en cada uno de los modos renacentistas); **Adrián Willaert** (ca. 1490-1562, Magnificat del VI tono); **Dietrich Sixt** (1492/3-1548, Magnificat octo tonorum [editado en Strassburg en el año 1535], para coro mixto a capella); **Johann Walter** (1496-1570, Magnificat para coro mixto a seis voces [SSCTTB] a capella); **Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553, autor de varios Magnificat); **Claude Goudimel** (1505-1572, es autor de tres Magnificat);

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594, varios Magnificat, entre ellos del sexto y séptimo tono); **Francisco Guerrero** (1526-1599, autor de un libro de Magnificat); **Orlando di Lasso** (1532-1594, autor de por lo menos ocho Magnificat, cada cual en un tono diferente, como dice el título de su publicación del año 1578 que reza: ‘Octo cantica divæ Mariæ Virginis quorum initium est Magnificat, secundo octo modos’ [de cuatro a seis voces mixtas]); **Claudio Merullo** (1533-1604, Magnificat del II tono); **William Byrd** (1543-1623, tres Magnificat [para cinco, seis y diez voces mixtas] con órgano ad libitum); **Martín Langreder** (muerto cerca de 1602, Magnificat super ‘Un Pastor’ para coro mixto a seis voces [SSCTBB] a capella); **Tomás Luis de Victoria** (ca. 1548-1611, Magnificat sexti toni, dos Magnificat primi toni [SCTB] publicados en el año 1576, Magnificat primi toni [SCTB/SCTB], publicados en el año 1600, dos Magnificat secundi toni [SCTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat tertii toni [SCTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat quarti toni [SCTB], publicados en el año 1576, dos Magnificat quinti toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat sexti toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat sexti toni [SCTB/SSCT/SCATB), publicados en el año 1581, Magnificat septimi toni [SCTB], publicados en el año 1581, Magnificat septimi toni [ATTB], publicados en el año 1581, dos Magnificat octavi toni [SCTB], publicados en el año 1576); **Sebastián de Vivanco** (ca. 1551-1622, autor un libro que contiene varios Magnificat, del año 1607, entre ellos uno a ocho voces [SSCCTTBB]); **Luca Marenzio** (1553-1599); **Leonhard Lechner** (ca. 1553-1606, autor de ‘Sanctissimæ Virginis Mariæ Canticum’, del año 1578, que consta de ocho Magnificat, en cada uno de los ocho tonos eclesiásticos, para coro mixto a capella); **Johannes Eccard** (1553-1611, Magnificat ‘Meine Seet erhebet’ para coro mixto a cinco voces [SATTB] y continuo); **Thomas Morley** (ca. 1557-1602, Magnificat [del ‘First Service’] para SCCTB y órgano); **Giovanni Gabrieli** (1557-1613, un Magnificat [Symphonie sacræ N° 53] para triple coro a capella [SCCB/CTBB/TBBB], un segundo Magnificat para doble coro a capella [SSCB/CTTB], este último editado en 1615); **Sebastián Aguilera de Heredia** (ca 1560/70-después de 1603 [Magnificat Quarti toni, Magnificat Septimi toni, ambos para solista y coro mixto]); **Juan Esquivel** (ca. 1560 – después de 1613, El tercer libro editado contiene dieciséis Magnificat, la mayor parte a cuatro voces mixtas); **Jean Titelouze** (1563-1633); y **Frei Manuel Cardoso** (1566-1650, Magnificat para coro mixto a capella);

Barroco

Claudio Monteverdi (1567-1643, su producción será analizada en la última entrega sobre el Magnificat); **Juan [Joan] Bautista Comes** (1568-1643, Magnificat, para doble coro mixto [SSAT/SCTB] a capella); **Christian Erbach** (ca. 1570-1635, Magnificat para coro mixto a capella); **Michael Prætorius** (1571-1621, Meine Seele erhebt den Herren, para triple coro mixto a capella); **Steffano Bernardi** (ca. 1575-1637, autor de tres Magnificat: Magnificat para solo soprano [o tenor] y bajo continuo; Magnificat 4 vocum Primi toni; Magnificat 5 vocum [SSCTB] Primi toni); **Thomas Weelkes** (ca. 1576-1623, Magnificat para coro mixto y órgano); **Melchior Franck (1579-1639)**, Magnificat ‘Meine Seele erhebt’, para coro mixto a capella); **Orlando Gibbons** (1583-1625, Magnificat para coro mixto a capella); **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643, Magnificat secundi toni [obra presumiblemente perdida]); **Heinrich Schütz** (1585-1672, Magnificat alemán ‘Meine Seele erhebt den Herrn’ SWV 344 [para soprano, dos violines, dos aerófonos ad libitum, órgano y continuo], ‘Meine Seele erhebt den Herren’, Deutsches Magnificat aus den ‘12 Gestliche Gesänge’ SWV 426 [para coro mixto y cuatro instrumentos ad libitum y bajo continuo], Magnificat SWV 468 [para doble coro y orquesta], Deutsches Magnificat SWV 494 [del año 1671, para doble coro mixto a capella o bien con ocho instrumentos ad libitum y continuo]); **Samuel Scheidt** (1587-1654); **Johann Hermann Schein** (ca. 1590-1665, Magnificat para ST y continuo, fagot ad libitum); **Virgilio Mazzocchi** (1597-1646, Magnificat, editado en Roma en 1648, para soli [SSCCTTBB], doble coro mixto y órgano); **Johann Crüger (1598-1662)**, autor del Magnificat alemán ‘Meine Seel erhebet den Herren’, para soprano y tenor solo, doble coro mixto, violín solo y continuo); **Thomas Selle** (1599-1663, ‘Meine Seel erhebt den Herren’, para coro a seis voces [SSCTTB], una parte de violín obligado, otra ad libitum, y 3 violas ad libitum, con bajo continuo); **Adam Vaclav Michna z Otradovic** (1600-1676, Magnificat para coro mixto y orquesta); **Francesco Cavalli** (1602-1676, Magnificat para soli, doble coro mixto y orquesta, publicado en el año 1650); **Stefano Fabri** (1606-1657); **William Child** (1606-1697, Magnificat para cuatro voces); **Alberich Mazak** (1609-1661, Magnificat para coro mixto y bajo continuo); **Henry Du Mont** (1610-1684, Magnificat, para pequeño coro o solistas, gran coro a cinco voces mixtas, y cuerdas); **Andreas Hammerschmidt** (1611/2-1675, autor de dos Magnificat alemanes: ‘Meine Seele’, uno para coro mixto a seis voces [SSCTTB] y continuo, y el restante para soli, coro mixto a cinco voces [SSCTB], dos 2 violines y continuo, [dos violas ad libitum]); **Joan Cererols** (1618-1676, Magnificat para dos solistas,

doble coro y bajo continuo); **Johann Melchior Gletle** (1626-1683, Magnificat para coro mixto a cinco voces [SSATB], cuerdas, fagot [violonchelo] y bajo continuo); **Andreas Hofer** (ca. 1629-1684, Magnificat para doble coro mixto (soli ad libitum) y orquesta); Dietrich Buxtehude (1637-1707, Magnificat BuxWV-Anh 1 para coro a cinco voces mixtas, cuerdas y continuo); **Marc-Antoine Charpentier** (1643-1704, Magnificat H 80, para solos, coro y continuo); **Rupert Ignaz Mayr** (1646-1712, Magnificat, para soli, coro, cuerdas y continuo); **Michael Wise** (ca. 1648-1687, Magnificat para coro mixto a cinco voces [SCTBB] con órgano); **Johann Pachelbel** (1653-1706, Magnificat para coro mixto y continuo); **Henry Purcell** (1659-1695, Magnificat del Evening service para soli y coro mixto a capella); **Antonio Caldara** (1670-1736, Magnificat en Do mayor para contralto solo, coro mixto y orquesta); **Tommaso Albinoni** (1671-1750 autor de un Magnificat para solos, coro mixto y orquesta; y uno segundo para soprano solo, flauta y órgano o cembalo)]; **Antonio Vivaldi** (1678-1741, será presentado en la última entrega sobre el Magnificat); **Georg Melchior Hoffmann** (1679-1715, Magnificat ‘Meine Seele erhebt’ (atribuido anteriormente a Johann Sebastian Bach [BWV Anh. 21]) para solo soprano, flauta, 2 violines, viola y bajo continuo); **Jan Dismas Zelenka** (1679-1745, Magnificat en Re mayor [para soli SC, coro mixto, dos oboes, dos fagotes, violín solo, dos violines, dos violas, violonchelo y órgano, dos trompetas y timbales ad libitum], Magnificat en Do mayor ZWV 107 [para solo soprano, coro mixto, dos oboes, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y órgano]); **Georg Philipp Telemann** (1681-1767, ‘Mein Seele erhebt den Herren’ TVWV 9:18 para soli, coro, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo); **Johann David Heinichen** (1683-1729, Magnificat en La, para soli, coro, dos oboes, cuerdas y órgano); **Christoph Graupner** (1683-1760, Magnificat, para soli, coro mixto, dos trompetas, timbales, dos oboes, cuerdas y bajo continuo); **Francesco Durante** (1684-1755, Magnificat en Si bemol mayor para soli, coro, cuerdas y continuo); **Johann Sebastian Bach** (1685-1750, su Magnificat BWV 243 será presentado en la última entrega sobre el Magnificat); **Domenico Scarlatti** (1685-1757, Magnificat para coro mixto a capella); **Sammartini Giovanni Battista (1701-1775)**, Magnificat para solos, coro, dos oboes, dos trombones, dos violines, viola, y continuo; **Gallus Zeiler** (1705-1755, Magnificat en Si bemol Mayor opus 5,8, para soli, coro mixto, oboe, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y órgano); **Giambattista [Giovanni Battista]**, mejor conocido como el ‘Padre’ **Martini** (1706-1784, autor del Magnificat tertii toni); **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736, Magnificat en Do mayor); **Johann Ludwig Krebs** (1713-1780, autor del Magnificat

‘Meine Seel erhebt den Herren’, para coro mixto con bajo continuo); y **Niccolo Jommelli** (1714-1774, Magnificat de las ‘Vísperas de San Pedro de Roma’ [cerca del año 1750], para coro y orquesta).

Clasicismo

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788, Magnificat Wq 215, para solos, coro mixto y órgano); **Antonio Ripa** (ca. 1720-1795); **Soler Antoni(o)** (1729-1783, Magnificat para dos coros y bajo continuo); **Johann Christian Bach** (1735-1782 Magnificat en Do mayor para doble coro mixto, 2 trompetas, cuerdas y continuo, del año 1758); **Michael Haydn** (1737-1806, Deutsches Magnificat ‘Richte dich auf’ MH 673 [para soli SS, coro SS, dos cornos, violonchelo y órgano], y Magnificat para tres voces iguales y órgano); **Johannes Martini** (1741-1816, Magnificat secundi toni); **Cimarosa Domenico (1749-1801)**; Magnificat en Re Mayor para coro mixto, dos violines y continuo; **Aemilian Kayser** (1749-1831, Magnificat en Re mayor para soli, coro, dos cornos, cuerdas y continuo); **Johann Baptist Sternkopf** [Pater OSB] (1753-1817, Magnificat en Do Mayor para soli, coro mixto, dos trompetas, cuerdas y órgano); **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791, Magnificat KV 193, para soli, coro, dos trompetas, timbales, dos partes de violín, violonchelo, contrabajo, fagot, [3 trombones ad libitum] y órgano); **Samuel S. Wesley** (1766-1837).

Romanticismo

Franz Schubert (1797-1828, autor de dos Magnificat: en Do Mayor, y el restante, DV 486 es para solos, coro mixto, cuerdas, dos oboes, dos trompetas, timbales y órgano, dos fagotes ad libitum); **Félix Mendelssohn Bartholdy** (1809-1847, autor de varios Magnificat: uno para solos [SCB], coro mixto y orquesta; otro para soli [SCTB], coro y orquesta; y el Magnificat ‘Ein Herz erhebet Gott, den Herrn’ opus 69/3, para soli y coro mixto a capella); **Charles François Gounod** (1818-1893, Magnificat, para coro mixto y órgano); **Anton Bruckner** (1824-1896, del año 1852 data su Magnificat para solistas, coro y orquesta); **César Cui** (1835-1918, compuso un Magnificat [para ser cantado en sueco o en ruso], para soprano solo y coro mixto a capella); **Heinrich von Herzogenberg** (1843-1900, Magnificat ‘Meine Seele erhebt den Herrn’ para doble coro [SSCC/TTBB] a capella); **Ignaz Mitterer** (1850-1924, Magnificat pro I. vesperis, para coro mixto a cinco voces [SCTBB] a capella); y **Charles Villier Stanford** (1852 – 1924, autor de

varios Magnificat: en Mi bemol del año 1873, en La opus 12 del año 1880, en Fa opus 36 del año 1889, en Sol opus 81 del año 1902, en Do Mayor opus 115 del año 1909);

Siglo XX

Ralph Vaughan Williams (1872-1958, autor de un Magnificat); **Willan Healey** (1880-1968, Magnificat en Mi bemol para coro mixto y órgano); **George Dyson** (1883-1964, Magnificat en Do menor [unísono]); **Heinrich Kaminski** (1886-1946, Magnificat para soprano solo, coro y orquesta); **John Henry Arnold** (1887-1956, Magnificat unísono con órgano); **Herbert Howells** (1892-1983, Magnificat, para coro a tres voces [CTB] con órgano); **Ernest Campbell MacMillan** (1893-1973, canadiense, su Magnificat, para coro y orquesta [con inclusión del órgano] fue un encargo de la BBC Millenium); **Moeran Ernest John** (1894-1950, Magnificat en Re mayor para coro mixto y órgano); **Slavko Osterc** (1895-1941, compositor esloveno, muerto en un campo de concentración en Italia, autor del Magnificat para coro a cuatro voces mixtas y orquesta, o para dos pianos); **Johannes Weyrauch** (1897-1977, Magnificat ‘Meine Seele erhebt’ para barítono solo y coro mixto a capella); **Willi Burkhard** (1900-1955, Magnificat opus 64 para soprano y órgano, del año 1942); **Gerald Finzi** (1901-1956, Magnificat opus 36); **Ernst Pepping** (1901-1981, Magnificat ‘Meine Seele erhebet den Herrn’ para coro mixto a seis voces [SSCTBB] a capella); **Bernard Reichel** (1901-1993, Magnificat para doble coro mixto a capella); **William Walton** (1902-1983, Magnificat para coro mixto y órgano); **Gerhard Schwartz** (1902, Magnificat para coro mixto con acompañamiento instrumental ad libitum); **Lennox Berkeley** (1903, Magnificat para solos, coro y orquesta); **Goffredo Petrassi** (1904, Magnificat para soprano, coro y orquesta); **Michael Tippett** (1905, Magnificat para coro mixto y órgano); **Kurt Hessenberg** (1908-1994, Magnificat ‘Meine Seele erhebet’ para soprano solo, coro de niños o de mujeres a una voz, violonchelo, contrabajo y órgano); **Herbert Murrill** (1909-1952, Magnificat para coro mixto y órgano); **Ernst Tittel** (1910-1969, Deutsches Magnificat, para coro mixto a capella); **Karl-Michael Komma** (1913, Magnificat [del año 1965] para soprano solo, flauta, oboe, viola, violonchelo, contrabajo, o bien para soprano solo y órgano); **Kronberg Gerhard** (1913); **Siegfried Reda** (1916-1968, Magnificat peregrini toni para soprano o tenor solo, coro mixto y órgano, del año 1948); **Max Baumann** (1917, Magnificat para coro mixto a capella); **John Gardner** (1917, Magnificat [de Cantiones Sacrae] para coro mixto y orquesta, o bien coro y piano); **Josef Friedrich Doppelbauer** (1918, autor de dos Magnificat en alemán, uno en el III.

tono, el restante en el VIII. tono, ambos para coro mixto a capella; y del Magnificat ‘Hochpreiset meine Seele den Herrn’, para solo, coro mixto y órgano); **Martín Doernberg [Dörnberg]** (1920, Magnificat para coro mixto a capella); **Anton Heiller** (1923-1979, Magnificat para soli, coro mixto y órgano); **Dietrich Manicke** (1923, su Magnificat tiene dos versiones: para mediosoprano y orquesta de cámara, o para mediosoprano y órgano); **Ernst Arfken** (1925, autor del Magnificat, para soprano solo, flauta y órgano o cembalo); **Herbert Peter** (1926, Magnificat ‘Christum unsem Heiland’, para coro mixto a tres voces [SCBar] a capella); **Helmut Barbe** (1927, Magnificat para coro y orquesta del año 1956); **Heinrich Poos** (1928, Magnificat para soprano solo, coro mixto a seis voces [SSCTTB] y órgano ad limitum); **Gerd Zacher** (1929, Magnificat, para coro SB, dos trompetas, dos trombones, o bien órgano, y timbales); **Walter Gleissner** (1931, Der Lobgesang Mariens, Deutsches Magnificat para coro mixto y órgano); **Krzysztof Penderecki** (1933, Magnificat para bajo solo, coro a 24 voces y gran orquesta); **William Mathias** (1934, Magnificat opus 53 para coro mixto y órgano); **Arvo Pärt** (1935, siete ‘Magnificat Anthems’ del año 1988/91, y el Magnificat del año 1989); **Augustinus Franz Kropfreiter** (1936-2003, Magnificat para coro mixto y quince aerófonos); **Peter Aston** (1938, Magnificat para coro mixto y órgano); **Jonathan Harvey** (1939, Magnificat para bajo solo, doble coro mixto y órgano, del año 1978); **John Kenneth Tavener** (1944, Magnificat [Collegium Regale] del año 1986); **Rutter John** (1945 Magnificat para orquesta sinfónica, coro mixto y soprano solista), Magnificat del año 1990, **Gilles Swayne**, (1946, Magnificat opus 33 del año 1982); **Paul Patterson** (1947, Magnificat opus 59 para coro mixto y órgano); y **Peter Planyavsky** (1947, Deutsches Magnificat del año 1971 para coro mixto a capella).

América

Hidalgo Gutierrez Fernández (ca. 1553-1620, autor de por lo menos dos Magnificat (‘primi’ y ‘quarti toni’); **Juan de Lienas**, (compositor que vivió en el siglo XVI en México, y de quien se conserva un Magnificat para cinco voces mixtas [duplicando la voz de soprano]); Cristóbal de Belsayaga (ca. 1580-1620, Magnificat sexti toni [SCTB/SCTB] y órgano); **Tomás de Torrejón y Velasco** (1644-1728); **Juan de Araujo** (nace en Villafranca de los Barros [Extremadura, España] en 1648 y muere en Sucre [Bolivia] en 1712, había llegado a Lima, muy pequeño, con su padre, que era funcionario del virrey Conde de Lemos; en 1672 recibe las órdenes sacerdotales y es nombrado maestro de capilla en la Catedral, puesto que ejerce hasta 1676, mencionándose su

paso por la Catedral de Cuzco y en 1680 va a la de Sucre, donde permanece hasta su muerte. La presencia de Araujo en Sucre coincide con el período más opulento de la Audiencia de Charcas, de la que Sucre fue capital, los más de treinta años de trabajo en esa ciudad dan como resultado una extraordinaria producción, de las 158 obras de las que se afirma su autoría, hay dos Magnificat, uno de los cuales, el de Quarti toni, es para triple coro [SCT/SCT/SCT] con continuo); **Antao de Santo Elias Frei** (finales del siglo XVII y comienzo del siguiente, fue miembro de la orden Carmelita en Bahía [Brasil], autor, entre otras obras de un Magnificat); **Francisco López Capillas** (1608-1674, actuó en México, autor del Magnificat quarti toni); **Domenico Zipoli** (1688-1726, jesuita que vivió desde 1717 hasta su prematura muerte en la ciudad de Córdoba, donde compuso innumerables obras, entre ellas un Magnificat); **Carl Theodore Pachelbel** (nacido en Stuttgart en 1690 y muerto en Charleston [Carolina del Sur] en 1750, al parecer una sola de sus composiciones ha llegado hasta nosotros: un Magnificat para ocho voces cuya partitura se conserva en la Biblioteca del Estado de Berlín); **Joao Rodrigues Esteves** (ca 1700 – ca. 1755); **Esteban Salas** (nació en La Habana, Cuba, en 1725, de niño fue tiple en la iglesia de su ciudad natal, en 1763 fue nombrado maestro de capilla de la única catedral de la isla, Santiago de Cuba, cargo que ocupó al año siguiente y lo desempeñó hasta su muerte ocurrida el 14 de julio de 1803; es autor de tres Magnificat: uno a tres voces [tiple, alto y tenor] con continuo, y de los restantes dos solamente se conserva el bajo continuo); Manoel Dias de Oliveira (ca. 1735-1813, autor de un Magnificat); **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959, Magnificat Aleluia para contralto solista, coro mixto y órgano, del año 1958); Roberto Caamaño (1923-1993, argentino, autor del Magnificat, opus 20 para coro mixto y orquesta, del año 1954); **Tosar Héctor (1923)**, uruguayo, de quien se conoce que compuso, en el año 1957, un Magnificat anima mea para coral a capella; **Marques Cunha Estérico** (1941); **Andrés Jan** (1961, compuso dos Magnificat, el primero, para solos, coro y orquesta [en 11 partes y en latín], es del año 2002; mientras que el restante, en castellano, es un diálogo entre el coro de voces superiores [soprano, mediosoprano y contralto], con las voces inferiores [tenor, barítono y bajo], con órgano [del año 2005].

ANEXO No 2

Entrevistas A John Rutter

Como una herramienta para profundizar en el conocimiento y análisis del “Magnificat”, se decidió realizar la traducción de los videos que están en la página web del compositor John Rutter: <http://www.johnrutter.com/videos/>, y en los cuales se hace referencia directa a la obra. Para garantizar una mayor precisión en la traducción, se contrató un traductor titulado, el licenciado Andrés Forero, responsable de este proceso que a continuación anexo.

Video 1

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

Introducción

<https://www.youtube.com/watch?v=cEteKxxKKgg>

Escribí el “Magnificat” en 1990, fue la primera obra coral a gran escala que haya escrito desde el Requiem, que fue en 1985, y creo que la primera cosa que tenía en mente era que quería escribir algo tan absolutamente diferente como fuera posible. Cualquier Requiem está destinado a ser posiblemente contemplativo, terminal o tal vez sombrío, así que pensé, no quiero escribir nada demasiado como eso, así que escojamos algo realmente alegre.

la oportunidad se presentó en mi camino, gracias a MidAmerica productions para quienes por algunos años yo he estado haciendo conciertos corales y orquestales en el Carnegie Hall en Nueva York, en donde los coros se escogen cuidadosamente de coros de todo Norteamérica. Y lo que siempre me sorprendió de estos conciertos fue que había un espíritu festivo en el aire, aun antes de que alguien haya cantado una nota, porque la gente estaba entusiasmada por estar en Nueva York, ellos estaban entusiasmados por cantar en el Carnegie Hall, así que había un sentido de fiesta, y yo empecé a pensar ¡aha! bueno, ¿hay algún texto que exprese ese sentido de alegría? y pensé ¡oh vaya! el “Magnificat” es el clásico texto litúrgico, es la canción de la Virgen María, cuando ella se entera de que va a dar a luz a Jesús y visita a su prima Elizabeth, y brota de ella

este maravilloso y grandioso cántico de alabanza, confianza y alegría. Y pensé, bueno, ese va a ser el texto para mí; mi única duda era que Johann Sebastian Bach lo había hecho ya con absoluta perfección alrededor de 1920, y pensé, ¡vaya! me pregunto si me atrevo a seguir sus pasos. Finalmente pensé, está bien, Bach está muerto, que Dios lo tenga en su gloria, y no estoy compitiendo con él, pero es un texto maravilloso, y me pregunté cómo lo abordaría. Estaba buscando realizar una obra que probablemente duraría un poco más que la composición de Bach, la cual dura alrededor de 25 minutos, la mía dura menos de 14 minutos y está dividida en 7 movimientos; pensé, bueno, es un cántico a la Virgen María, ¿En dónde es la Virgen María más celebrada, venerada y disfrutada como un personaje de la historia de la religión? bueno, supongo que la respuesta está en los países católicos, así que pensé en España, pensé en Méjico, Puerto Rico... los países soleados. Y la gente dice a veces acertadamente que el sol no brilla tan seguido como podría en Inglaterra, así que estoy a menudo componiendo bajo cielos nublados, y pensé que sería mucho más agradable para un nórdico escribir atributos al soleado sur. Y yo casualmente me encontraba en España en la celebración de la Asunción de María, la cual es a mediados de agosto. De todos los países mediterráneos, es en España en donde la gente luce sus mejores ropas, salen a las calles, hacen procesiones, cantan, bailan, comen, beben, celebran, y en ese momento fue que pensé en escribir un “Magnificat” que celebra, al aire libre si se quiere, y uno en donde el sol brille de principio a fin. Tan pronto como tuve esa primera pista yo supe lo que quería escribir.

Video 2

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

1- Magnificat Anima Mea

<https://www.youtube.com/watch?v=tPb7HpBKEYY>

El primer movimiento empieza realmente como una fanfarria, solo un anuncio sobre qué clase de obra va a ser, (toca el piano) eso nos pone en marcha, y creo que la audiencia debería ser capaz de decir inmediatamente que ésto va a ser una obra alegre.

Una de las cosas que comúnmente tengo que enfatizar con coros, que están trabajando en esta pieza, es perder toda inhibición y simplemente cantar con un tremendo sentido de la alegría, así que la frase de apertura no tiene que ser (John Rutter canta: “Magnificat, Magnificat Anima Mea”) como un ratón; tiene que ser (John Rutter canta: “Magnificat!, Magnificat! Anima Mea Dominum!”) Y puede tener un poco de sabor latino en el texto en latín para que el Magnificat! suene preferiblemente un poco más español que el italiano Magnificat!, y también un poco de esencia de cosas españolas, mexicanas, o como sea.

Y así se abre paso por la sección de apertura, y de hecho allí veo algo que realmente se deriva de la danza tradicional latinoamericana conocida como el “Huapango”. Justo aquí, cuando se llega a la letra E, encontramos que el Alto y el Soprano tienen el mismo (John Rutter canta “in Deo salutari, in Deo salutari, in Deo salutari meo”)

y eso es solo cierto toque de 6/8 3/4, y siento un poco como... bueno ya saben, Leonard Bernstein uso esto en West Side Story y puede que haya tenido eso en mente cuando escribí esto, pero es casi como que necesita ser cantado con un ligero movimiento de cadera, así que ésto es algo que no es la tradicional música coral inglesa, absolutamente no, esto es algo más exótico que eso, pero aun así nunca puedo resistir los cantos gregorianos, siempre que estoy arreglando un texto litúrgico de alguna manera mi mente vuelve a éstos, porque es para mí la música de la iglesia cristiana. Y pensé, bueno cual canto sería el más apropiado para este arreglo en particular, y creo que es el mismo que fue usado por Pergolesi en su “Magnificat”, y va así, (John Rutter canta mientras toca el piano) Y pensé, bueno, eso puede venir en alguna parte, pero, la mayoría de las personas probablemente lo pasaría por alto, está aquí en los trombones cuando llegamos a las palabras “et exultavit”, los tres tocando al unísono más bien suavemente, y así es como una pequeña pieza de tipo inaudible, más que inaudible de forma, para hacer esa distinción musicológica, porque no importa si no la escuchas, ella está ahí, pero es bastante agradable si llegas a saberlo, porque está opuesta a (John Rutter toca el piano) así que ahí está nuestra primera cita gregoriana en la obra.

La música da un gran giro hacia la Virgen Maria pensando para sí misma “Oh, Dios ha puesto su mirada en mí, que soy solo una persona ordinaria y solitaria, quia respexit humilitatem ancillae suae” y eso está simbolizado por el cambio a un coro no acompañado, este es casi el único pasaje a capella en toda la obra, son las palabras “quia respexit humilitatem ancillae suae” “porque él ha visto la soledad de su esclava” y entonces cuando ella se da cuenta de lo grande que es esto que le

está pasando, ella dice: contemplad “ecce” mira, escucha, oh! desde este momento todo el mundo va a decir que estoy bendecida, por generaciones.

Este es realmente un pensamiento extraordinario para una jovencita, y por supuesto el texto del “Magnificat” está fuertemente influenciado por la canción de Hannah del antiguo testamento, y supongo que una forma en la que puedes explicar esto, es decir, que la Virgen María fue educada en el templo y habría estado familiarizada con el texto del antiguo testamento, así que cuando llegó a expresar su alegría, ella probablemente habría recordado esas palabras, que habrían sido familiares para ella, y entonces cuando ella llega a esto, quiero decir, la empuja naturalmente a pensar “Oh, esto va a pasarme a mí, es asombroso” entonces llega el momento de la repetición, y efectivamente volvemos al comienzo “Magnificat anima mea dominum” y el primer movimiento termina realmente solo con estos más bien clamores festivos “Magnificat! Magnificat! Magnificat!” y esto es lo que yo creo, establece el tono para la clase de obra que va a ser alegre, va a tener un fuerte elemento de danza, y se está enfocando mucho en cómo le habría parecido este texto a la misma Virgen María.

Así que creo que tenemos una idea justa. Una de las cosas en las que debes pensar en composición es: si quieres ser inmediatamente franco y abierto con tu auditorio, y decir esta es la clase de obra que va a ser, o si quieres ocultar algunas sorpresas, y creo que como un todo esta es una obra que no tiene muchas sorpresas, y probablemente te dice directamente que es lo que vas a escuchar.

Video 3

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

2- De una rosa, una preciosa rosa

<https://www.youtube.com/watch?v=ijQ2zARfqUQ&feature=youtu.be>

“De una rosa, una preciosa rosa” el segundo movimiento, es el primer texto interpolado, no pertenece al “Magnificat” tradicional del latín, la misma cosa recuerda lo que Bach hizo en su versión del “Magnificat” en 1723, allí había cuatro movimientos extra, y creo que cuando escogí este texto yo estaba pensando en el cuarto movimiento de los movimientos extra de Bach, el

“Virga Jesse floruit”, pero este por supuesto es un texto en inglés, uno muy hermoso del siglo XV,

nadie sabe quien lo escribió y lo gracioso al respecto es que yo escribí este arreglo algunos años antes de escribir el resto del “Magnificat”, viene de una obra prácticamente olvidada hoy en día, que nunca fue publicada, llamada “the Lichfield Canticle”, el cual debí haber escrito, uhm... a principios de 1970, creo.

Y fragmentos de ese trabajo han encontrado su camino a varias de mis composiciones posteriores, hay una parte que aparece en el “Gloria”, y este movimiento fue uno del cual sentí que no funcionaba muy bien en el contexto en el que estaba originalmente, pero mis pensamientos se dirigieron a él cuando estaba componiendo el “Magnificat”.

No soy el único compositor que haya tomado prestado de composiciones anteriores, cuando se trata de escribir una obra más larga. Fauré lo hizo, por supuesto, en su réquiem con el “Liberate me” que fue escrito en movimientos separados algunos años antes. Así que no me sentí muy mal por incluirla, y tiene cierta transparencia en ella, que después del primer movimiento considerablemente lleno de texturas, ésta es para una orquesta más pequeña solo con instrumentos de cuerda, viento y arpa. Y está contando una historia, y en la ejecución es muy importante pensar a fondo los estribillos que estás recibiendo en textos de este periodo, es usualmente un estribillo que se repite una y otra vez, “de una rosa, una preciosa rosa, de una rosa es toda mi canción” siempre debe cantarse de una manera muy gentil y reflexiva, y luego las partes narrativas tienen que hacerse preferiblemente con más fuerza “Oíd ancianos y niños”

Es cierta forma medieval de decir: escuchen amigos tengo algo que decirles “como esta rosa empezó a florecer, jamás se vio rosa tan hermosa en el mundo” es un texto hermoso, “cinco ramas dio la rosa, todas tan bellas y luminosas, la rosa lleva el nombre de María, la reina de los cielos”.

A menudo pensé en las imágenes de la Virgen María como una rosa, porque por supuesto en Cambridge la capilla del “King’s College”, es un edificio en el que he estado cientos de veces, y la hermosa piedra tallada está llena con, rosas de tudor, porque son por supuesto el emblema de la dinastía real en esa época, pero de alguna manera esto se grabó en mi mente en algún lugar de mi “mobiliario mental” y cuando encontré este poema creo que pensé en “king’s chapel”

Así que hay algo un poco “king’s chapeliano” sobre esta composición y ayuda a dar esa sensación de flotar en la función, lo que por supuesto la distingue como una pieza muy diferente

de los otros movimientos que la acompañan. Y termina con este pensamiento “Orémosle entonces a nuestra preciosa Reina, honrémosla a ella, la que lleva esta bendecida flor, para que nos asista, nos socorra y nos proteja de todo mal.”

y piensas en esa frase de “el mundo encendido/iluminado solo por el fuego”, y tienes que recordar que el monje, probablemente fue un monje quien escribió estas palabras, cuando él apagó su vela esa noche, era muy, muy oscuro, y todo el mundo creía que habían desagradables fantasmas, apariciones y espíritus que merodeaban durante las horas oscuras, así que “protégenos de todo mal” fue realmente una oración que uno debe tomar seriamente, y la Virgen María fue vista a menudo como alguien que nos protegía en nuestro viaje terrenal, los marineros siempre le oran a ella, así que aquí este monje medieval está diciendo “María, protégenos del diablo”. Yo creo que es bastante conmovedor y hermoso.

Video 4

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

3- Quia fecit mihi magna

<https://www.youtube.com/watch?v=LqYdNeyV8IM>

El tercer movimiento “Quia fecit mihi magna” vuelve a la idea del Dios Todopoderoso que ha elevado a la Virgen María de esta manera tan impresionante. “Quia fecit qui magna” Él ha hecho grandes cosas por mi “qui potens” Él, que es tan poderoso. Y esto lleva por sí solo a una espectacular apertura en lo que concierne a los instrumentos de cobre como habrías de esperarlo, y bastante pronto en el movimiento he citado otro canto gregoriano asociado con El “Magnificat”, el cual va así (John Rutter toca el piano), esto es “Magnificat” tono 8, y lo oímos en los trombones y en los cornos de manera temprana en el movimiento, lo cual es otra referencia gregoriana, que de alguna manera establece un vínculo entre los siglos, hay algo eterno, siempre lo pienso, en los cantos gregorianos. Usualmente, creo, lleva consigo cierta dignidad no importa a qué música sea asociada. Siempre he tenido un “Liber Usualis”, un gran tesoro muy valioso, que siempre lo tengo conmigo cuando me acerco a un texto sagrado lo que es una oportunidad grandiosa.

Entonces tenemos la primera mitad de este movimiento, el cual se está centrando verdaderamente en la idea de la grandeza de Dios, lo que Él ha hecho por María; la segunda mitad del movimiento lleva a uno de los más difíciles y alusivos pensamientos de ser expresados en términos musicales, está ligado a “et sanctum nomen eius” y santo es su nombre, diferentes compositores han arreglado estas palabras de maneras tan variadas que, a diferentes grados, establecen la Santidad de Dios, si observas la composición de la misa, “Sanctus Sanctus Sanctus”, algunos compositores lo construyen de una manera majestuosa y de estilo regio como Bach en la misa en B menor. Fauré compone un requiem de una manera muy delicada, como ángeles flotando por encima moviendo sus alas muy suavemente, y Verdi en su réquiem establece esas palabras a una manera muy rápida y dinámica, casi como si la idea de la Santidad de Dios es tan difícil de asir que tienes que correr detrás de ella.

Y mi composición, creo, está más en la misma línea de Fauré en cuanto es delicado, no he expresado la idea de la Santidad de Dios de una manera altisonante y voluminosa, comienza suavemente con los Altos, y en la ejecución una de las cosas más difíciles en este movimiento es no hacerlo un anticlímax, después de la fanfarria que precedía, entonces los Altos tienen que cantar la primera “et sanctum nomen eius” con gran intensidad,

(John Rutter toca el piano) eso es construido en pasajes o secciones fugadas, las cuales realmente expanden y nos llevan a un final tal, que la gente familiarizada con los cantos gregorianos casi que podrían sentir que está por llegar, “Sanctus, Sanctus, Sanctus” la cual es de hecho la única vez en este trabajo que lo he hecho, uso un esquema gregoriano completo en la parte de las voces para las palabras “Sanctus, Sanctus” (John Rutter toca el piano) eso es de “Misa quim juvileum”⁴⁵ y eso lleva el movimiento a, supongo una más bien forma etérea de conclusión. Los sopranos algunas veces se quejan en los ensayos, aludiendo que es muy alto para sus voces, y lo interesante es que una vez que lo interpretan nunca se siente muy alto porque la adrenalina de alguna manera lleva tu voz más arriba, y finalizamos simplemente con una expresión de aclamación “pleni sunt caeli”, esto es de los tenores, cielo y están tierra llenos de tu gloria, “hosanna in excelsis” hosanna en lo más alto.

⁴⁵ No fue posible encontrar referencia de esta pieza en internet para asegurar la correcta ortografía.

Video 5

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

4- Et misericordia

<https://www.youtube.com/watch?v=ypTNQjeJaLo>

El cuarto movimiento el *Et misericordia* introduce una solista,

Siempre una de las cosas difíciles cuando estás escribiendo una obra, incluyendo un solista, es escoger el momento correcto para introducirlos,

Siempre creo que el director se siente mal por la pobre solista porque tiene que sentarse por tres movimientos y posiblemente ponerse nerviosa esperando por su oportunidad para cantar, y ella ahora se pone de pie porque de alguna manera ahora tiene que ser algo expresado por una voz solista, por la misma Virgen María.

Las palabras “et misericordia eius a progenie in progenies” dice que su misericordia llega hasta los hijos de sus hijos, de “progenie in progenies”.

Aquellos que “timentibus eum”, aquellos que le temen, en realidad no significa temor en el sentido de tenerle miedo, es más bien respeto. La otra cosa que es a menudo mal entendida, es la palabra “Misericordia”, porque no tiene nada que ver con la palabra miseria, “Misericordia” la palabra latina quiere decir piedad o bondad amorosa, es una palabra feliz, y yo siempre enfatizo en eso cuando hablo con solistas que van a interpretar esto, “sólo piensen en esto como un radiante movimiento feliz, enfocándose en la idea de la piedad de Dios que nos protege”.

Y la historia obviamente ha avanzado un poco porque llegamos a la letra C, en este movimiento la soprano solista recuerda el tema del primer movimiento como si fuera algo que está ya muy atrás en el pasado, así que lo canta muy despacio, contra lo que es de hecho el tema de este movimiento en particular.

(John Rutter toca el piano) y eso es cantado suavemente por el coro, Maria está ya de alguna manera más preparada, creo, para el gran evento que está por venir y que ella está reflejando.

Y es muy obvio si escuchas este movimiento que casi podría venir de un musical de Broadway, posiblemente. Pero, ¿hay algo de referencia de eso? voy a decir firmemente que no creo que la haya, ella canta una canción, y oh! casi que tienes que pedir permiso para escribir una

hoy en día en el mundo de la música culta, así que no estoy avergonzado de atraer atención a algo que esencialmente se creía una forma de música secular, porque después de todo Bach lo hizo también todo el tiempo, hay ritmos de danza en sus obras sagradas las cuales eran claramente seculares, él no vio el mundo de lo sagrado y de lo secular en oposición, y yo tampoco lo veo así, realmente pienso que es todo uno. Así que esto es una manera más en la que voy a aclarar que hay un poco de precedente de Bach en lo que hice.

Video 6

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

5- Fecit Potentiam

<https://www.youtube.com/watch?v=PbC0L7VOVUI>

La cuestión acerca de este texto es que me dio como compositor una maravillosa oportunidad de escribir algo opuesto a la clase de obras con las cuales la gente usualmente me asocia, porque esto es algo ágil, jazzístico y bastante malévolo en realidad. Después de una primera serie de divagaciones del coro (John Rutter canta: “Fecit potentiam”), la idea de Dios mostrando su poderosa fuerza al maniobrar su espada flameante. Entonces, aumentamos hasta un clímax, que rápidamente se vuelve una completa, desagradable y malvada fuga de las palabras “Fecit potentiam”.

Los ritmos aquí son bastante jazzísticos y de hecho, si consigues realizar bien el ritmo, los tonos no son un problema. Una de las cosas que aconsejo en los ensayos, es que los coros ensayen esta parte solo con los ritmos sin tonos y como una fuga hablada, el 90% está de hecho ahí, los tonos solo proveen en realidad el último 10% del contenido, así que la cuestión importante es simplemente ver (John Rutter canta: “Fe-cit, Fecit potentiam in brachio suo”), y escupir⁴⁶ eso con mucha fuerza y veneno y entonces, el “dispersit superbos” (John Rutter canta: “dispersit superbos mente cordis sui”) estoy dispersando el orgullo a diestra y siniestra.

Y realmente las cosas solo cambian cuando llegamos a las palabras “et exaltavit humiles” “y exaltó a los humildes” y el movimiento termina casi en un signo de pregunta, realmente porque se

⁴⁶ En el sentido de cantar eso

desvanece pero no propiamente en alguna clase de nota final, y la razón para eso es que quería conducir esto a lo que es la otra cara de la moneda, el siguiente movimiento.

Video 7

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

6- Esurientes

<https://www.youtube.com/watch?v=l2EnVdYP92s>

Regresamos a la solista para el sexto movimiento, el “Esurientes”, en donde la idea de fondo del texto es bastante similar al “et misericordia” en cierta manera, es en realidad la idea de la providencia de Dios y cómo él nos cuidará “implevit bonis”, cómo él nos llena con cosas buenas, y el otro lado de esa moneda “et divites dimisit inanes” y él ha devuelto al rico con las manos vacías, pero es un Dios amable que provee y en quien podemos confiar, porque esa es realmente la bondad de Dios con la cual, María se siente tan fuertemente compenetrada en este punto.; y por supuesto no es sólo su bondad lo que se revela ante ella, es “Abraham et semini eius... in saecula.” eternamente, como lo había prometido a nuestros padres, “Sicut locutus est ad patres nostros”, así que es una providencia eterna, la cual es una preciosa y muy sofisticada reflexión en realidad para la joven Virgen María, pero ésta es una parte del texto que yo en realidad aprecio mucho y mi composición de ésta. De nuevo supongo, que la mirada al frente nos recuerda al mundo del teatro musical, estando básicamente en un tiempo de 12/8 que flota como sobre una especie de lecho de piedra, como un gentil golpeteo sobre una suerte de lago realmente (John Rutter canta) Es un poco como está escrita la sonata Claro de luna y la Virgen María tiene que flotar sobre el coro, que solo la apoya de cierta forma. Es realmente un caso de solista en primer plano y un coro gentilmente de fondo, excepto por inusuales momentos, donde los tenores y el bajo están con “Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula” en el cual retoma la Virgen María y el tema de este movimiento sube pero no hasta el máximo, sube pero después vuelve y baja, y yo no resuelvo esto ni le permito subir al máximo hasta que llegamos al final, que es el final instrumental del movimiento (John Rutter toca el piano) así que alcanza cierta resolución justo al final, algo está siendo ocultado.

Video 8

John Rutter

Magnificat Impulso e influencia

7- Gloria Patri

<https://www.youtube.com/watch?v=PLzrIfuAY6E>

El movimiento final, “Gloria Patri” es realmente un momento de repetición porque la mayoría de la música que se escucha en él, ya ha sido escuchada antes en esta obra, mi precedente para esto fue Bach, porque en su composición del “Magnificat”, cuando él llega a las palabras “Sicut erat in principio” así como era en el principio, él muy descaradamente repite el mismo tema del principio, un tipo de panacea supongo, y yo he hecho exactamente lo mismo cuando llegué a las palabras “Sicut erat in principio”, y el principio “Gloria patri”, bueno, eso recuerda la fanfarria del tercer movimiento “Quia fecit mihi magna” por los primeros 37 compases estamos haciendo un seguimiento sobre el territorio en el que ya hemos estado, así que hay un sentido de familiaridad y retorno, y entonces viene una sorpresa quizá, porque es en este momento que la soprano solista se levanta y canta su oración final a la Virgen “Sancta Maria succurre miseris, iuva pusillanimes” Ayuda a aquellos cuyo espíritu falla, “refove flebiles” y ven por aquellos afligidos, es en realidad solo un último recordatorio de que éste es el cántico de la Virgen Maria. Y para las personas que han preguntado, ¿es este un verdadero canto gregoriano? la respuesta es no, lo es solo en el estilo quizá, pero es mi propio estilo (John Rutter toca el piano) este es el canto en que se inspira pero no es realmente un canto gregoriano, y ella termina con la atemporal palabra “Alleluia”, solo una voz de alabanza que hace eco a través de los tiempos, y entonces vamos a “Sicut erat in principio”, como era en el principio, llevándonos a un “Amen” que nos recuerda ese ritmo de $6/8$ $3/4$ que no hemos escuchado desde el primer movimiento, es el ritmo de danza del “Huapango” (John Rutter toca el piano) así que eso es algo ligeramente nuevo, y estamos ahora en un “Amén” lo cual trae la obra a una alegre conclusión, y termina claramente con un gran grito de alegría, Amén.