



Red de Investigación Estudiantil de la Universidad del Zulia
Revista Venezolana de Investigación Estudiantil

REDIELUZ

Sembrando la investigación estudiantil

Vol. 12 Nº 2
Julio-Diciembre 2022



ISSN: 2244-7334
Depósito Legal: pp201102ZU3769



VAC

Universidad del Zulia
Vicerrectorado Académico

SOBRE FORMA Y ESTRUCTURA EN «MISSA SINE NOMINE» DE CÉSAR ALEJANDRO CARRILLO

About Form and Structure in César Alejandro Carrillo's «Missa Sine Nomine»

Deivis Gabriel Herrera González

Universidad de Pavia. Cremona. Italia.

deiv.herr@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0103-2712

RESUMEN

El propósito de la investigación, fue elaborar una descripción de los elementos compositivos que inciden en las nociones de forma y estructura de «Missa sine nomine» del compositor venezolano César Alejandro Carrillo, proponiendo unos lineamientos analíticos mínimos esenciales. Este estudio se sustenta en los planteamientos de Astor (2002), Hodeir (2006), Kühn (2003), Murphy (1967), Núñez Montes (2011), Paynter (1999), Roca y Molina (2006) y Zamacois (2002). El tipo de investigación fue un estudio de caso con un paradigma cuantitativo - positivista, con nivel de carácter descriptivo y documental, de diseño transeccional, no experimental. El estudio se abordó, de forma individual (cada sección específica de la misa por separado) y conjunta (comparadamente, dentro del contexto de la obra en general), estableciendo relaciones análogas y diferenciales en cuanto a forma y estructura que contribuyen al estudio teórico de la estética compositiva del autor.

Palabras Clave: Música coral venezolana, misa latina, análisis musical, forma musical, estructura musical.

ABSTRACT

The purpose of the investigation is to elaborate a description of the compositional elements that affect the notions of form and structure of Venezuelan composer César Alejandro Carrillo's «Missa sine nomine», proposing some essential minimal analytical guidelines. This study is based on the approaches of Astor (2002), Hodeir (2006), Kühn (2003), Murphy (1967), Núñez Montes (2011), Paynter (1999), Roca and Molina (2006) and Zamacois (2002). The type of investigation is a single case study with a positivist quantitative paradigm, a descriptive and documentary level, of transeccional

design, not experimental. The object of study was approached individually (each specific section of the mass separately) and jointly (comparatively, within the context of the work in general), establishing analogous and differential relationships in terms of form and structure that contribute to the theoretical study of the author's compositional aesthetics.

Keywords: Venezuelan choral music, latin mass, musical analysis, musical form, musical structure.

Recibido: 15-04-2022. Aceptado: 18-06-2022.

INTRODUCCIÓN

César Alejandro Carrillo (Caracas, 1957) ha llegado a ocupar un lugar preeminente en la historia reciente del panorama musical en Venezuela, debido a la fecundidad y proyección de su trabajo, el cual, lo ha convertido en uno de los mayores exponentes de la música coral venezolana en el mundo. Su compendio de composiciones sacras da muestra de la madurez técnica, compositiva, estética y filosófica que le ha valido el prestigio musical que hoy posee.

Estas características se reflejan en su famosa «Missa sine nomine» (1994-1999) (Premio Municipal de Composición, 2000), cuya difusión, interpretación y grabación por parte de diversas agrupaciones corales nacionales e internacionales, ratifican tanto su valor artístico-musical como las prácticamente infinitas posibilidades de ejecución inherentes a los lineamientos y la perspectiva musical de cada director en particular, evidentes a la hora de su estudio, aprehensión, comprensión, montaje e interpretación.

Desde esta óptica, una de las herramientas imprescindibles dentro del análisis musical tradicional para entender compositiva y conceptualmente la obra de arte sonora es el estudio descriptivo de sus

elementos formales y estructurales: una especie de primer nivel dentro de la pirámide de Maslow del análisis musical.

El objetivo de esta investigación, fue elaborar una descripción de los elementos compositivos que inciden en las nociones de Forma y Estructura de «Missa sine nomine» de César Alejandro Carrillo, proponiendo unos lineamientos analíticos mínimos esenciales que contribuyan posteriormente a propuestas interpretativas críticas, filológicas y coherentes con el universo estético-filosófico del compositor.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Entre los postulados teóricos que fundamentan

Cuadro 1: Agrupación de las partes de la misa según su actitud

«Kyrie» <i>Súplica</i>	«Gloria» <i>Alabanza</i>	«Credo» <i>Profesión de fe</i>	«Sanctus» <i>Alabanza</i>	«Agnus» <i>Súplica</i>
---------------------------	-----------------------------	-----------------------------------	------------------------------	---------------------------

Fuente: Kühn (2003:215)

Por otro lado, Roca y Molina (2006) aluden a la **Forma** como una consecuencia ideológico-histórico-estilística del sentido estético vigente, delimitando tal presupuesto en el Sistema tonal, donde una dualidad optativa (esquema binario o ternario) da lugar a toda la gama de expresiones figurativas posibles; en tanto que Murphy (1967), divergiendo, la concibe como proporción entre semejanza y diferencia del material musical, en un sentido análogo al de Kühn (2003), quien además, detalla los medios necesarios para su adecuada exposición e imbricación dentro de una perspectiva analítica específica.

En fin, Hodeir (2006), Paynter (1999) y Núñez Montes (2011) están de acuerdo en la génesis de la **Estructura** y su función capital dentro de la Forma, así como, en la necesidad de su concreta concepción descriptiva o delimitación enunciativa en todos los niveles jerárquicos del discurso, aun cuando este último autor, involucrando rasgos específicos como cadencias o relaciones armónico-melódicas, justifica implícitamente su existencia lógica y formal por la función perceptiva musical inherente a la memoria humana.

En el aspecto metodológico, esta investigación es un estudio de caso único con un paradigma cuantitativo positivista, un nivel de carácter descriptivo y documental, de diseño transeccional, no experimental. El objeto de análisis –la edición de

la investigación se encuentran las nociones de Misa propuestas por Zamacois (2002), Hodeir (2006) y Kühn (2003), concordantes en que el corpus de la Misa católica está integrado por cinco cantos principales: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (con su Benedictus) y Agnus, los cuales, vistos desde una óptica general, pueden tener una estructura diversa que responde a la adaptación estilístico-musical de sus respectivos textos.

Kühn (2003) agrupa las partes de la Misa en torno al Credo, lo que permite establecer una correlación cíclica, por la cual, se acepta que el Agnus vuelva al punto de partida; es decir, recurra a la música (o a alguno de los elementos compositivos) ya utilizada en el Kyrie.

la partitura editada por Ojeda (2009) y publicada por la Fundación Vicente Emilio Sojo– es abordado de forma individual (cada sección específica de la misa por separado) y conjunta (comparadamente, dentro del contexto de la obra en general), estableciendo relaciones análogas y diferenciales en cuanto a Forma y Estructura que contribuyen al estudio teórico de la estética compositiva del autor.

RESULTADOS

1. Kyrie

Movimiento inaugural de 46 compases de estructura regular: 4/4 (100%). De forma ternaria que, si bien coincide con la teoría de Roca y Molina (2006), ostenta particularidades en el movimiento, equilibrio y lógica de los constructos más cercanas a los postulados de Kühn (2003), las cuales son patentes en la descripción y recreación de la obra, sobre todo cuando la distribución de su texto, sintácticamente, plantea una yuxtaposición de planos diferentes (Figura 1).

Figura 1: Forma de Kyrie



Fuente: Herrera (2022)

Se advierte que su primera sección, *Kyrie I*, posee autonomía discursiva, unidad de configuración, sentido de completitud morfológica, estructural, temática; mientras que las otras dos partes se intrican en una dinámica proporcional e inversa de

protagonismo, dado que son eventos de niveles diferentes del discurso ocurridos simultáneamente. A nivel fraseológico alberga variados recursos teorizados por Hodeir (2006) y Paynter (1999), como se muestra en la Tabla 1.

Tabla 1: Estructura de Kyrie

Sección	Kyrie I															
Período	A (exposición)															
Frase	a (tenor)			a (alto)			a (soprano)			a (bajo)			a (soprano)			
Motivo	1	2		1	2		1	2		1	2'		1	2'		
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Christe																
B (desarrollo)																
	b (soprano)		Codetta			c (soprano)		c (alto/tenor)		d (soprano)			Codetta			
	2'		2'	2'	2'	3		3		3'	2'		2'			
	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28			
[Christe + Kyrie II]																
Kyrie II																
C (transición)																
D (punto culminante)																
e (tenor/bajo) + f (soprano/alto)																
g (soprano)																
	2'	2'											1'			
	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40				
E (recapitulación)																
Co-detta	a (bajo)		a (alto+tenor)		a (soprano)											
	1		1	1'	1	2'										
	41	42	43		44		45	46								

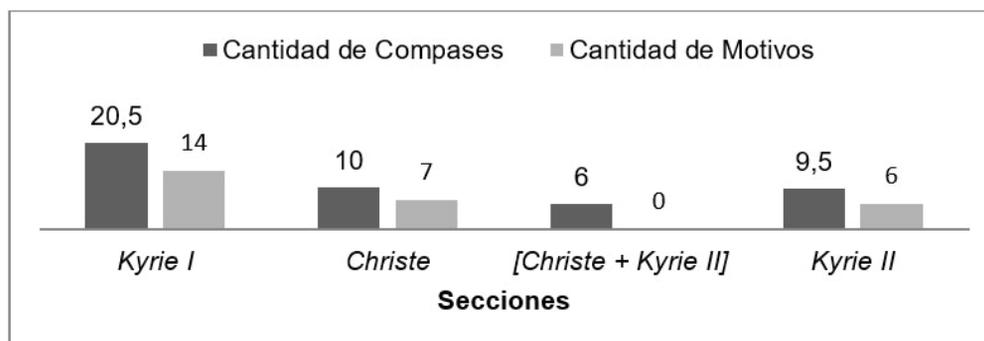
Fuente: Herrera (2020)

Se observa la distribución de los eventos sonoros en el tiempo junto a las zonas de mayor tensión discursiva por sección (cc. 13-16 en el *Kyrie I*; cc. 25-28 en el *Christe*) en violeta, y el punto culminante de la obra (cc. 37-40) en rojo, ubicado en su sección final, *Kyrie II*. Tal disposición revela un equilibrio clásico a nivel estructural propio de la forma ternaria sustentada por Roca y Molina (2006).

Así mismo, se ilustran los 5 períodos de la obra: *Exposición* (A) (cc. 01-21), que manifiesta la frase principal de la primera sección, *Kyrie I*, repetida en cada voz para reafirmarse luego, justo antes del *Desarrollo* (B) (cc. 21-31). Este provee nuevo material

temático contrastante con el anterior y un texto diferente, *Christe*, sin perder la identidad por el uso de motivos rítmicos y melódicos derivados de los ya expuestos. A continuación, una *Transición* (C) (cc. 31-37) entre la sección media y la final de la obra, *Kyrie II*, yuxtapuestas textual y melódicamente, da paso al *Punto Culminante* (D) (cc. 37-42) y en última instancia, a la *Recapitulación* (E) (cc. 42-46) del material temático primigenio.

Figura 2: Compases y motivos por sección de Kyrie



Fuente: Herrera (2021)

De igual modo, en la Figura 2, se refleja la relación entre las secciones principales de la obra (su longitud en compases) y la cantidad de motivos empleados en ellas (su distribución en el discurso), mostrando cómo, luego exponer las ideas principales (y sus respectivos motivos), a medida de su desarrollo, se aminora su uso hasta desaparecer en la *Transición* entre secciones, para reaparecer escasamente hacia el final, ahora con fines conclusivos.

2. Gloria

Segundo movimiento de la obra, presenta un panorama estructural diversificado: la abundancia de texto y la naturaleza teológica de sus ideas sirven para delinear forma y estilo. Esta heterogeneidad se hace patente en la divergencia de cada sección en todos los niveles del discurso: *tempo*, carácter, textura, melodía y armonía.

Estas características complejizan su dinámica, en tanto que dificultan su clasificación según Roca y Molina (2006) pero encuentran fundamento en Murphy (1967): ahora el principal elemento delimitador de la forma a nivel semántico no es la música sino el texto, no como factor cohesionador de ideas musicales, sino como agente diferenciador de estas; en consecuencia, presenta una forma libre, orgánica, de medios identitarios diversos.

Se tiene así una constitución variada en cuanto al pulso y ritmo del movimiento: de sus 72 compases (100%), 43 son cuaternarios (59,72%) y 29 ternarios (40,28%). Además, su distribución es particular: una primera zona de 14 compases en 4/4 (19,44%), una zona intermedia de 29 compases en 3/4 (40,28%), y una zona final con los restantes 29 compases en 4/4 (40,28%). Estos datos arrojan

una cierta proporción entre estas zonas rítmicas del *Gloria*: en primera instancia, cerca de 1/5 del movimiento en 4/4, luego 2/5 en 3/4 y, para finalizar, 2/5 en 4/4 nuevamente.

Esta proporción, en perspectiva fenomenológica, ocurre en un plano profundo del discurso musical, y aunque en apariencia no lo influye, le imprime una dinámica que funciona como ambivalencia paradójica estableciendo una identidad coherente, contrastante e intencionada a nivel formal en un plano interno independiente de las otras jerarquías de sus elementos constitutivos: una unidad formal expresada en modo ternario, metafóricamente trinitario.

Tal proporción se identifica con los conceptos de movimiento y equilibrio que determinan en un sentido amplio la Forma para Kühn (2003), por cuanto podría inferirse que es una forma en prosa con un fondo en poesía, o dicho de otro modo, una forma libre con reminiscencias de un tradicionalismo conceptual arcaico.

Estructuralmente, la obra se divide en cinco secciones que poseen autonomía discursiva, independencia melódica y temática; también desarrollo microestructural con áreas expositivas y cadenciales patentes en la utilización de recursos como repeticiones textuales, musicales, variaciones temáticas, mientras que el silencio es ahora un elemento conectivo entre secciones, todo lo cual puede representarse simbólicamente en la Figura 3.

Figura 3: Forma de Gloria



Fuente: Herrera (2021)

Se tiene entonces que la autonomía discursiva de cada una de sus partes coincide con la interdependencia de los fragmentos de la oración utilizados como móviles de las ideas compositivas; además, exhibe una vitalidad y una energía internas bien canalizadas entre secciones, que fungen como eje impulsor-unificador de las diversas frases musicales delineadoras de este movimiento.

Así mismo, la disposición de sus contrastantes recursos musicales, la impregnan de una coheren-

cia estilística cuyo carácter se halla circunscrito en la teoría respectiva de Kühn (2003) ilustrada en el Cuadro 1, proveyendo contexto suficiente para realizar su descripción estructural en la Tabla 3. Se tiene que no existen un sentido cíclico unitario o iteración temática alguna, por lo que sus ocho períodos se encuentran adyacentes en el tiempo, ordenando ideas de manera expositiva y enunciativa que no presentan un desarrollo musical más profundo y descriptivo como en el caso de *Kyrie*.

Tabla 3: Estructura de Gloria

Gloria in excelsis Deo																				
Sección		Gloria in excelsis Deo																		
Período	A								B											
Frase	a (tutti)		a' (tutti)		b (tutti)		b' (tutti)		c (tenor/bajo) + (soprano/alto)				c' (tenor)							
Motivo	1		1'		2	2'	2'	2'	3	3'				3'						
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10				11						
Gratias agimus tibi																				
C																				
/bajo) + (soprano/alto)				Codetta				d (tutti)				e (tutti)				f (tutti)				
3'								4	4'		4'		5	5'	5'					
12				13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25				
Deus Pater omnipotens																				
D																				
g (tutti)					h (tutti)					i (tutti)					j (tutti)					
										6					6'	6'				
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43			
Qui tollis peccata mundi																				
F																				
Codetta				k (tutti)				l (tutti)				m (tutti)								
6'												2'								
44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57							
Quoniam tu solus Sanctus																				
G																				
n (tutti)				ñ (tutti)				o (tutti)				p (tutti)				p' (tutti)				
q (tutti)																				
7	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'	7'			
58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72						

De sus 5 secciones (100%), todas presentan sentido musical completo y coherencia narrativa, aunque prácticamente se hallan aisladas unas de otras, mientras que sólo tres de ellas (60%) tienen un desarrollo sustancial que origina momentos de tensión discursiva relevantes: ya el principio del período A (cc. 1-4), sección *Gloria in excelsis Deo*, es un evento musical de gran tensión que requiere resolución micro-estructural, habida de inmediato (cc. 4-8).

El período B presenta un carácter cónsono con el anterior, viniendo a ser su extensión y desenlace lógico. Nótese que, por tal, carece de puntos de tensión discursiva, además de ser el único momento del *Gloria* donde existe un palmario contraste entre las voces claras y oscuras (cc. 8-12) a nivel estructural y temático, para unificarse en la *codetta* (cc. 12-13) que precede a la nueva sección *Gratias agimus tibi*. En el período C, conformado por tres frases, se nota afinidad entre las dos últimas (cc. 19-22 y 23-26) por la similitud de su temática, que a su vez actúan como contraste de la primera (cc. 13-18), con una función estructural narrativa también carente de puntos de tensión discursiva relevantes.

La siguiente sección, *Deus Pater omnipotens*, es la más equilibrada a nivel estructural; dos períodos de dos frases cada uno: el período D con material musical libre, mientras que el período E presenta nuevo material temático, pero iterativo, a modo de complemento unificador de la sección (cc. 40-45), de una forma laxa y enunciativa.

Seguidamente, *Qui tollis peccata mundi* se perfila como una sección singular dentro del movimiento completo, debido a su carácter único y profundidad argumental circunscritos en una taxonomía microestructural tripartita simple. El *tempo* actúa cual factor diferenciador en relación a las secciones vecinas, mientras que el discurso exhibe un nuevo

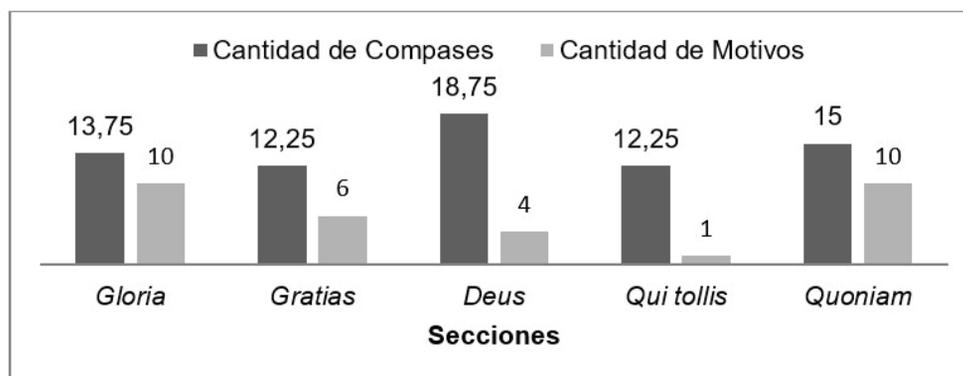
tema musical desarrollado hasta llegar a una relativa tensión máxima (cc. 48-53) y, como es lógico, a una conclusión del período en la frase consiguiente (cc. 53-57).

De manera, que su última sección *Quoniam tu solus Sanctus* inicia con la frase (n) en unísono (cc. 58-60), con un temperamento dinámico y enérgico que desemboca en el momento de mayor tensión argumental del *Gloria* (cc. 60-63), el *Punto Culminante* (resaltado en rojo en la Tabla 3) coincidiendo con la frase *Tu solus Altissimus, Iesu Christe* [«Solo tú Altísimo, Jesucristo»] en una idea musical llena de retórica honda y exultante, acorde al sentido de alabanza inscrito en la antes mencionada teorética de Kühn (2003).

De inmediato la frase (o) sugiere matices cadenciales (cc. 63-65) que completan y complementan el período G, dando paso al último momento musical del *Gloria*, donde la frase (p) y su derivada (cc. 65-69) consuman el texto de la oración, luego de lo cual culmina el movimiento con la iteración musical triple (con mínimas variantes) del *Amen* (cc. 69-72), tan mayestático en carácter y tensión discursiva en su función conclusiva como lo fue el *Gloria* en su momento (cc. 1-4).

Este hecho indica un gran equilibrio dinámico en un nivel temporal subyacente, que más allá de la Estructura interna, afecta y moldea la Forma de todo el movimiento, idea reafirmada al estudiar su distribución motívica, si se considera al motivo desde la perspectiva de Astor (2002) en su papel de núcleo y organizador de las ideas melódicas, lo que, visto en una perspectiva general, funciona como elemento cohesionador e identitario en el discurso. Además, su relación con los compases –con las secciones en general– del movimiento queda representada en la Figura 4, como sigue a continuación.

Figura 4: Compases y motivos por sección de Gloria



Fuente: Herrera (2020)

Indudablemente, a medida que avanza la obra, se observa que los motivos como elementos musicales unitarios (es decir, su frecuencia en el proceso expositivo) van disminuyendo, pues todas las ideas musicales se supeditan a la función litúrgica del texto sin procurar lugar para un mayor desarrollo expositivo, aunque para mantener un balance artístico adecuado, su uso vuelve a retomarse en la última sección, con vista a mantener un sentido de completitud en función de la noción de Forma.

Así mismo, impera un tratamiento no proporcional entre la extensión de cada sección y su distribución motivica, aunque intrínsecamente exista cierta correlatividad o tendencia de equilibrio simétrico entre secciones, deduciéndose una divergencia, una sólida independencia conceptual del plano estructural –su figuración inherente– y el desarrollo discursivo al que sustenta.

En resumen, aun cuando la abundancia del texto restringe un más profundo tratamiento discursivo de los arquetipos musicales expuestos en *Gloria* en comparación a *Kyrie*, esto mismo permite una mayor variedad temática que, articulada con los elementos motivicos y semánticos adecuados, le otorgan una plusvalía en la disposición de sus constructos formales y estructurales.

3 Credo

Buena parte de los criterios composicionales observados en el *Gloria* han de encontrarse ahora en el subsecuente movimiento, *Credo*, debido a su

aún mayor longitud textual, así como a la funcionalidad comunicacional y litúrgica con que hubieron de ser concebidas sus ideas musicales. Además, funge como el eje central de «Missa sine nomine»; es su profesión de fe (Kühn, 2003).

Así, *Credo*, constituido por 112 compases en total, los presenta en una distribución muy característica: los dos (2) primeros (1,78%) son compases de 3/2, y los ocho (8) últimos (7,14%), compases de 3/4; entretanto, el lapso restante (91,08%), organizado en compases de 4/4, configuración espacio-temporal en la cual ocurre lo más significativo de sus eventos musicales.

En lo que respecta a Forma, es congruente analíticamente con la visión conceptual de Murphy (1967), debido a que existe una relación causativa texto-música tan pujante (más que en el resto de la obra) acendrada hasta el punto de generar una sucesión lineal, crónica, netamente enunciativa de las ideas descritas, carente de todo artilugio y parafernalia ornamentales. La Forma aquí subyace no como concepción preestablecida o fin artístico en sí mismo, sino como producto relativo de cierto orden sintáctico, como resultado necesario –no protagónico– de la exposición translúcida, nunca asemántica, del discurso musical.

Figura 5: Forma de Credo



Fuente: Herrera (2020)

La Figura 5 atiende a una alegoría conceptual de la Forma de *Credo*, en términos genéricos, donde queda expuesta su similitud con *Gloria*, cuanto respecta a su configuración orgánica: posee también cinco secciones, aunque la proporción de sus amplitudes sea irregular por encontrarse ceñida *strictu sensu* a la longitud y fraseo de su texto litúrgico (el más extenso de la misa).

En este movimiento se emplea el silencio como elemento rítmico y conector entre secciones, así como entre la mayor parte de las frases. La espacialización consiguiente posee funcionalidad discursiva,

actuando como articulación de los elementos sonoros, pues las secciones resultantes entrañan total independencia temática y argumentativa, así como un marcado contraste de carácter, concordando con la noción estructural de Paynter (1999).

En vista de lo anterior, una vez descrita su estructura en la Tabla 5, se entiende el origen de los cambios estudiados en sus parámetros expresivos, los cuales no son antinómicos o inconexos: se encuentran encauzados en ciertas nociones formales y estructurales que, a su vez, son producto de los mismos.

Tabla 5: Estructura de Credo

Sección	Credo in unum Deum																						
Período	A								B														
Frase	a (tutti)		b (bajo)				c (trío)		d (tutti)					e (tutti)									
Motivo					1																		
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17						
Qui propter nos homines																							
C								D															
f (soprano+alto)				g (tutti)				h (bajo+tenor+alto+soprano)															
2		2'		3		3'		4	4'	4'	4	4'											
18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34							
Crucifixus etiam pro nobis																							
E																							
i (trío)				j (trío)				k (bajo/tenor) + (soprano/alto)					l (tutti)										
							5	6	5'	6'													
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48										
Et resurrexit tertia die																							
F																							
m (tutti)								n (bajo+tenor+alto+soprano)					G										
								7					7'	7'	7'	8		8'					
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63									
Et vitam venturi																							
H																							
o (tutti)				p (tutti)				q (tutti)					r (bajo)				s (trío/						
	9			9'+1'				10	10'			10'	10'		1'			1'					
64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81						
Et vitam venturi																							
J																							
tutti				t (tutti)				u (tutti)				v (tutti)					K						
				9'				11				11'					4'				4'	4'	4'
82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100					
Et vitam venturi																							
L																							
sopra- no)	x (tutti)				y (tutti)				z (tutti)														
								12			12'			12'									
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112												

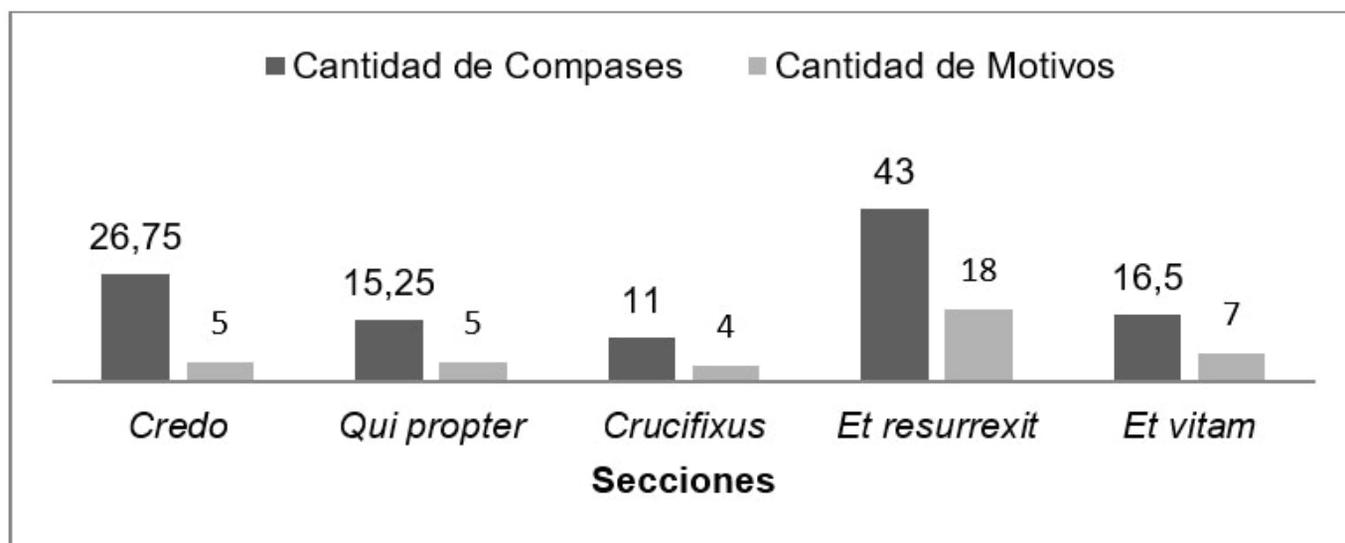
Como se observa, la primera sección, *Credo in unum Deum*, está construida por tres períodos, los cuales se componen –si se exceptúa la frase (a), melodía evocativa introductoria con aires gregorianos–, cada uno por dos frases complementarias. Lo más significativo ocurre entre las frases (b) y (c): mientras que en la primera (cc. 3-6) es relevante la voz del bajo, en la segunda (cc. 7-10) el protagonismo es del trío de voces remanentes, soportadas por un pedal en la voz inferior, textura que ocurrirá varias veces en lo sucesivo.

La segunda sección, *Qui propter nos homines*, más relajada en cambio, alberga tres períodos donde se emplea (ya desarrollado) el precedente recurso: con un nuevo material temático imitado por las voces en polifonía (cc. 27-34), iniciado por el bajo, después se amplía el trío con pedal a las frases (i) e (j), ambas expositivas y suplementarias. Por su parte, la tercera sección, *Crucifixus etiam pro nobis*, es la más breve y profunda del movimiento. Con un *tempo* parsimonioso, pero con una gravedad discursiva acorde a su semántica, contiene dos frases en cuya varianza de voces y motivos (cc. 42-48) que desemboca en un *tutti* conclusivo equilibrador (cc. 48-53), yace la riqueza expresiva del pasaje.

Et resurrexit tertia die viene a ser la sección más atípica por extensión, articulación, carácter y divergencia argumentativa (aunque no carencia de homogeneidad descriptiva) del *Credo*. Once frases concentradas en cinco períodos; motivos agrupados en patrones uniformes (cc. 57-59, 61-64, 69-76) y una patente regularidad en los constructos formales lo sustentan. La quinta sección, *Et vitam venturi*, rompe con el esquema antecedente, retomando elementos musicales ya conocidos (cc. 27-32 ⇒ cc. 96-100), dando rasgos ineludibles de identidad y concluyendo con un cuádruple *Amen* en un remate discursivo de variaciones sobre el tema postrero (cc. 104-112).

Ahora bien, *Credo [in unum Deum]* posee un uso peculiar de motivos musicales: hallándose dispersos –aleatorios– operan en conjunto reforzando tópicos musicales, intensificando su función narrativa. Existe una disparidad en la proporción de las secciones cardinales por anchura y carácter (de sus respectivos textos), cuyos contrastes, así como divergencias, se mantienen vinculados a nivel musical sin afectar la distancia entre frases o períodos, gracias a la iteración motívica antedicha.

Figura 6: Compases y motivos por sección de Credo



Fuente: Herrera (2020)

En la Figura 6 se explicita la relación de las secciones de *Credo* con sus motivos respectivos. Una evidente disparidad entre unos y otros, perfilada por razones evidentes: en este caso, Forma y Estructura (todos sus alcances) responden al texto, la música es un vehículo conductor de significados e ideas metamusicales, mientras que los elementos

composicionales presentan rasgos funcionales, por cuanto la distribución motívica es escasa e irregular, priorizando las frases independientes, en su mayoría enunciativas. La excepción viene dada por *Et resurrexit tertia die* que, por su longitud, presenta estadísticas diferentes, pero sin nunca alejarse del estilo.

4. Sanctus

De atmósfera serena, transparente –diáfana– con un desarrollo melódico-armónico esencial, inversamente proporcional a la parquedad de su texto. Está constituido por 40 compases en 3/4 (100%), con *tempo* moderado, carácter etéreo y mayor

elaboración discursiva. En cuanto a Forma es un movimiento ternario, convergiendo así con Roca y Molina (2006). Sus secciones son claramente reconocibles; además, figuran como la primera parte de un movimiento mayor (y más complejo) compuesto por el binomio *Sanctus-Benedictus*, que es tratado aquí dialecticamente.

Figura 7: Forma de Sanctus



Fuente: Herrera (2020)

La Figura 7 refleja sus secciones adyacentes a nivel temporal, eventos sonoros definidos y complementarios a nivel narrativo, cuya coyuntura de ideas temáticas a nivel estructural ocurre de modo

similar, según los supuestos de Schloezer (citado en Hodeir, 2006), pues su disposición es natural y articulada, dejando intuir una concepción holística, como indica la Tabla 7.

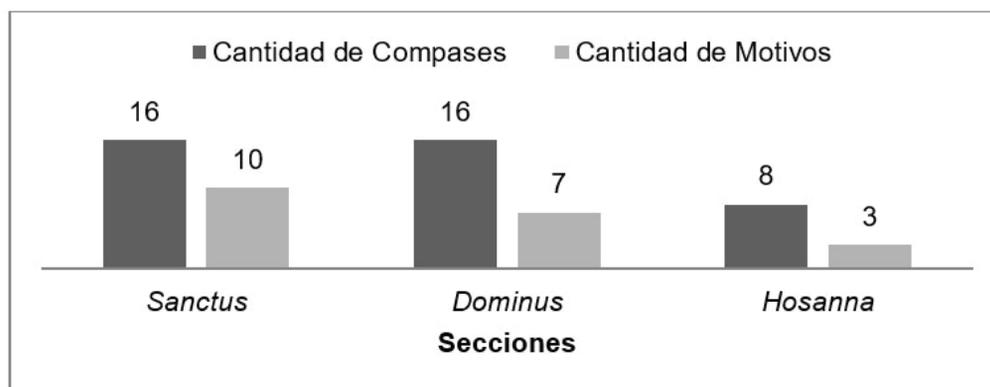
Tabla 7: Estructura de Sanctus

Sección	Sanctus															
Período	A (exposición tema I)								B (desarrollo tema I)							
Frase	a (bajo+alto)					b (tutti)			c (soprano+tenor)				d (tutti)			
Motivo	1	1'	1	1'	1'				1'	1'	1'	1'				
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Dominus Deus Sabaoth																
C (exposición tema II)																
D (transición modulante)																
e (tutti)																
f (tutti)																
g (trío)																
h (trío)																
1'																
2																
2'																
2																
3																
3'																
3'																
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	31	31
Hosanna in excelsis																
E (punto culminante)																
F (conclusión)																
i (tutti)																
j (tutti)																
k (tutti)																
l (tutti)																
4																
4'																
4'																
32	33	34	35	36	37	38	39	40								

Fuente: Herrera (2020)

Se evidencia la simétrica disposición estructural que presenta el movimiento, donde cada sección se divide en dos períodos regulares, subdivididos a su vez en dos frases equipolentes: primero, el período A (*exposición tema I*) plantea una melodía distribuida entre las voces bajo-alto (cc. 1-5), unificada en el *tutti* posterior, que tiene su analogía en el período B (*desarrollo tema I*), ahora con las voces restantes soprano-tenor (cc. 9-12) como dialógica conclusiva.

La segunda parte, *Dominus Deus Sabaoth*, contiene un tercer período que no llega a desarrollarse, C (*exposición tema II*), pues cede el lugar a D, una *transición modulante* que describe ideas musicales en el trío superior de voces apoyadas en un bajo continuo, mientras conduce la tensión hacia la última sección, *Hosanna in excelsis*, que alberga el *punto culminante* de la obra (cc. 32-36), su resolución y coda respectiva (cc. 36-40).

Figura 8: Compases y motivos por sección de *Sanctus*

Fuente: Herrera (2020)

En la Figura 8 se deduce que la cantidad de motivos difiere en las dos primeras secciones, pues, mientras en la primera existe una exposición y su desarrollo relativo, en la segunda el material temático es utilizado de forma enunciativa, dando paso a una *transición modulante* novedosa a nivel argumental. El *Hosanna*, la sección más breve pero densa, posee la recursividad motívica necesaria para reafirmar sus postulados conclusivos.

5. Benedictus

Prorrumpe inmediatamente luego del *Sanctus*, en su tonalidad dominante. El movimiento más breve de la misa con 24 compases en 3/4 (100%), presenta una Forma binaria simple, cónsona con Roca y Molina (2006), cuya representación se manifiesta en la Figura 9.

Figura 9: Forma de Benedictus



Fuente: Herrera (2020)

Estructuralmente es similar al *Sanctus*, revelando una secuencia lineal de eventos sonoros modulares que operan como una elongación de aquel, ya que, aunque su primera sección, *Benedictus qui venit* presenta material nuevo, el trato argumental

desemboca en una réplica casi exacta de *Hosanna in excelsis*, a modo de ratificación discursiva (cc. 32-40 *Sanctus* ⇒ cc. 16-24 *Benedictus*) sinigual en el resto de la obra. Para tener una idea específica se incluye la Tabla 9.

Tabla 9: Estructura de Benedictus

Sección	Benedictus qui venit															
	A (exposición)								B (desarrollo)							
	a (trío)				b (tutti)				c (tutti)				d (tutti)			
Motivo	1	1'	1		1	1'			2	2'	2'	2'		2'	2'	2'
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	

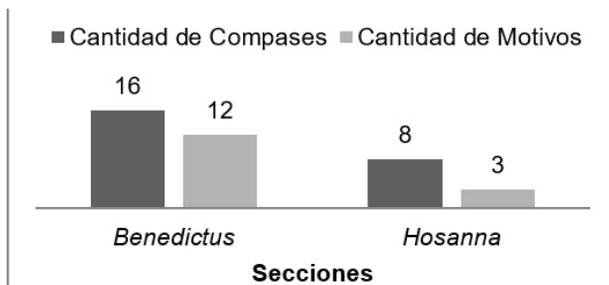
Hosanna in excelsis									
C (punto culminante)					D (conclusión)				
e (tutti)			f (tutti)		g (tutti)			h (tutti)	
3			3'		3'				
16	17	18	19	20	21	22	23	24	

Fuente: Herrera (2020)

Se observa una Estructura simple, cuyos elementos composicionales previamente aparecieron en el *Sanctus*, como el trío sobre bajo continuo de la frase (a) (cc. 1-4) en el Período A (*exposición*), o el desarrollo musical del Período B en función del

material temático precedente, que a su vez actúa como coyuntura modulante en el discurso, para converger en el *Hosanna in excelsis* final, cuyo desenlace es ya conocido.

Figura 10: Compases y motivos por sección de Benedictus



Fuente: Herrera (2020)

Similar al *Sanctus*, la sección inicial del *Benedictus* posee un alto índice motivico y una amplitud semejante a cualquiera de las primeras secciones de aquel, con la consabida culminación que ciñe el movimiento en un carácter exultante de alabanza, enmarcándose así en la teoría de Kühn (2003).

6. Agnus

Constituido por 30 compases de 4/4 en un 100%. Presenta un *tempo* regular, adagio casi; gravedad semántica que abunda en compunción; y aire penitencial. Concuerda así con Zamacois (2002) sobre el carácter de plegaria en este segmento de la misa, manifestado en una forma ternaria (Figura 11).

Figura 11: Forma de Agnus



Fuente: Herrera (2020)

Sin embargo, a nivel estructural surgen ciertas relaciones entre los diferentes temas y sus vehículos procedimentales de composición, que le otor-

gan al *Agnus Dei* matices más complejos de dinamismo, tensión narrativa y entramado reticular, como lo ilustra la Tabla 11.

Tabla 11: Estructura de Agnus

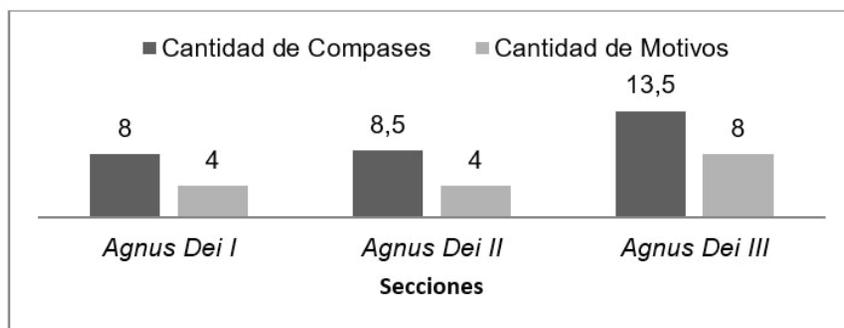
Sección	Agnus Dei I								Agnus Dei II							
	A								B							
Período	A								B							
Frase	a (tutti)				b (tutti)				c (tutti)				d (tutti)		e (tutti)	
Motivo	1	1'	1'	1'					2	2'	2'	2'				
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Agnus Dei III																
C																
D																
f (bajo)				g (soprano)		h (soprano)		i (trío/bajo)				j (trío/bajo)				
3	3'	3'	3'	4		4'		5				5				
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30			

Fuente: Herrera (2020)

Así, se hace visible la aumentación temporal y espacial que gradualmente se produce durante la obra: mientras que en la sección *Agnus Dei I* hay un solo período (A) de dos frases equivalentes (cc. 1-8), en la sección *Agnus Dei II* hay también un período (B) solo, pero forjado en la unión de tres frases diferentes (cc. 9-17). Entretanto, la sección postrera, *Agnus Dei III*, circunscribe dos períodos

diferentes (C, D), de tres y dos frases cada uno, ostentando elementos composicionales contrastantes con las secciones precedentes: por un lado, la polifonía del período C (cc. 17-25), y por otro, la yuxtaposición de planos sonoros distintos entre la terna superior de voces y el bajo, en el período D (cc. 25-30).

Figura 12: Compases y motivos por sección de Agnus



Fuente: Herrera (2020)

En la Figura 12 se aprecia la antedicha relación; de hecho, es prácticamente correlativo el aumento entre los compases y la frecuencia motívica por sección, que en el *Agnus Dei I* es de 0,5; en el *Agnus Dei II*, de 0,47; y en el *Agnus Dei III*, de 0,59. Estos datos indican un balance motívico a nivel macro-estructural, pues, en comparación con las estadísticas del *Kyrie* (movimiento inaugural), en el *Agnus* están configurados de forma inversa, por un translúcido sentido de simetría y conclusión general en todos los niveles del discurso.

CONSIDERACIONES FINALES

Según Zamacois (2002), desde una perspectiva sintáctica, la afinidad teológica entre los extremos de la obra no tiene correspondencia a nivel musical: el compositor no reutiliza ningún tema como elemento unificador formal de índole estético-estilística entre sus secciones constitutivas, salvo el tema revisitado del *Hosanna* en *Sanctus-Benedictus* sin mayor relevancia macroestructural.

En este sentido, aunque la obra refleja coherencia según Kühn (2003), es multiforme a nivel microestructural; heterogénea. El análisis formal según los conceptos de Roca y Molina (2006) arroja que *Kyrie* [forma ternaria (A-B-C) modificada], *Sanctus-Benedictus* [formas ternaria-binaria (A-B-C)-(D-C')] y *Agnus* [forma ternaria (A-B-C)] son los movimientos con mayor libertad compositiva, atien-

den a funcionalidades argumentales de carácter expositivo y evolutivo, con estadios discursivos de desarrollo, transición o conclusión; mientras en el caso de *Gloria* [forma libre (A-B-C-D-E)] y *Credo* [forma libre (A-B-C-D-E)], la Estructura obedece rigurosamente a la ontología del texto litúrgico respectivo, originando mayor variedad de temáticas musicales y menor libertad de procedimientos identitarios compositivos, sin verificarse el sentido cíclico de cohesión morfológica previsto en las teorías mencionadas.

Este análisis formal-estructural permite establecer la taxonomía discursiva de la «Missa sine nomine» según Kühn (2003) como una obra en prosa, vista la prevalencia de movimiento libre entre las partes, con pequeños momentos poéticos internos que producen una cierta derivación temática, más o menos explícita, convertida en una expresión plástica –no recurrente ni determinante pero sí presente– de la lógica musical.

La articulación de tales ideas podría resultar aparentemente ambigua si no se tienen en cuenta otros elementos determinantes de la Forma más allá de la Estructura, como plantean Paynter (1999) o Núñez Montes (2011). Sin embargo, el estudio preliminar de estos aspectos –la arquitectura en que se organizan las ideas musicales de la obra–, permite establecer un esquema descriptivo de su retícula discursiva y de sus procesos mecánicos

con fundamentación en la disposición sintáctica, jerárquica y motivica de cada uno de sus compases, sobre cuyas secciones, posteriormente, es posible elaborar el eventual y necesario plano de dimensiones analíticas más complejas (en las cuales interactúan dinámicamente otros parámetros morfológicos), basadas en el conocimiento preciso de la disposición material –no solo superficial– de sus elementos compositivos esenciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astor, M. (2002). *Aproximación Fenomenológica a la Obra Musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.
- Hodeir, A. (2006). *Cómo Conocer las Formas de la Música*. Madrid: Editorial EDAF.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. Huelva: Idea Books.
- Murphy, H. (1967). *Music Fundamentals. A Guide to Musical Understanding*. San Francisco: Chandler Publishing Company.
- Núñez Montes, F. (2011). *Forma y Estructura Musicales*. Querétaro: Centro de Creación Musical. <https://www.cencrem.com/#!/-articulo05/> (visitada el 4 de abril de 2020).
- Ojeda, R., ed. (2009). *Obra Coral y Arreglos de Música Popular Venezolana de César Alejandro Carrillo*. Colección Música Coral de Autores Latinoamericanos, Vol. III. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Paynter, J. (1999). *Sonido y Estructura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Roca, D. y Molina, E. (2006). *Vademécum Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Zamacois, J. (2002). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Idea Books.