

Tres misas de José Ángel Montero (1832-1881). Modelos de tradición en el contexto decimonónico venezolano

Three of José Ángel Montero's masses (1832-1881).
Traditional Models in the Venezuelan
nineteenth-century context

Vicente E. Guevara T.

vicenteguevara@hotmail.com

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Caracas

RESUMEN

El presente artículo versa sobre el estudio y análisis de tres misas de José Ángel Montero (1832-1881). El método aplicado se basó en el uso de referentes existentes sobre este género musical que permitieron el reconocimiento de elementos propios de la tradición compositiva occidental en ellas. Montero fue un destacado compositor venezolano quien entre otros cargos de importancia regentó la maestría de capilla de la Catedral de Caracas desde el año 1873 hasta su muerte. De las aproximadamente más de treinta misas que se presumen fueron compuestas por Montero, se abordan: la Misa No. 6, por las diversas versiones que existen, la Misa No. 8 por su extensión, número de voces e instrumentos, y la Misa No. 25 por encontrarse transcrita en un papel presuntamente oficial. Dicho trabajo representa una contribución significativa para el conocimiento, profundización y difusión de la música académica venezolana de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Misa; tradición musical; análisis musical y siglo XIX venezolano

ABSTRACT

This article verses about the study and analysis of three of José Ángel Montero's (1832-1881) masses. The applied method was based on the usage of existent references about this musical gender that allowed

the recognizance of western arrangement tradition' own elements in them. Montero was an outstanding Venezuelan composer who among other important jobs held as chapel master in Caracas' Cathedral from 1873 until his death. From approximately more than thirty masses assumingly composed by Montero, were approached Mass No. 6, due to the existence of a diversity of versions, Mass No. 8 due to its extension, number of voices e instruments, and Mass No. 25, because it is transcribed in an assumingly official paper. This work represents a significant contribution to knowledge, for a deeper research and wider diffusion of XIX's century second half Venezuelan academic music.

Key words: *Mass; musical tradition; musical analysis; Venezuelan IXI century*

INTRODUCCIÓN

Proveniente de una numerosa familia de destacados músicos, José Ángel Montero (1832-1881) es considerado unánimemente por la literatura especializada, como uno de los compositores más importantes de la Venezuela del siglo XIX (De la Plaza, 1883; Suárez, 1999; Calcaño, 1985; Magliano, 1976; Guido, 1980; Sangiorgi, 1998; Lagos, 1998). Ha sido también uno de los más prolíficos en la historia nacional, habiendo escrito música para toda clase de combinaciones y géneros: música escénica (óperas y zarzuelas); música sinfónica; música sacra (misas y motetes); música para banda, música de baile, música de cámara, destacándose especialmente por haber compuesto la gran ópera venezolana: *Virginia*. Ocupó los cargos más importantes del país en su época, como lo fueron la maestría de capilla de la Catedral de Caracas, y la dirección de la Banda Marcial Caracas. Para ambas instituciones escribió un generoso repertorio. Pero, como ha sucedido en términos generales con el legado musical de esa época, la obra de Montero se conoce muy poco en la actualidad, debido a que aún permanece inédita en gran medida. Los manuscritos se encuentran depositados en los fondos de la División de Música y Sonido de la Biblioteca Nacional y de la Fundación Vicente Emilio Sojo.

Su música religiosa, que es la que centra nuestro interés, resulta particularmente interesante dentro de la producción de Montero, y es prácticamente desconocida para el público actual. Se refiere específicamente al impresionante corpus de más de treinta misas para voces y orquesta que se sabe, escribió este compositor a lo largo de su fructífera carrera. Esto habla no sólo de un compositor prolífico, sino también del grado de desarrollo musical que debía haber alcanzado la capilla catedralicia bajo su mando para asumir el montaje de este repertorio. Obviamente se escapa del ámbito de un trabajo como éste el asumir el estudio del corpus completo de misas, por lo que se ha limitado aquí a efectuarlo a partir de una cuidadosa selección de tres de ellas (la *Misa No. 6*, la *Misa No. 8* y la *Misa No. 25*), a fin de conocer un poco más de la obra sacra de este compositor, y anime a otros estudiosos y musicólogos a continuar con esta labor.

En cuanto a la misa musical, si bien es cierto que distintos autores han abordado este tema, hasta ahora no se ha encontrado un texto que analice los aspectos estrictamente musicales que la conforman, de una manera cabal. De allí, la intencionalidad de reunir los datos encontrados, relativos a la musicalización de los textos de la misa, ofreciéndose como ejemplos prácticos fragmentos de las tres obras en estudio del compositor José Ángel Montero, así como el análisis comparativo de cada uno de sus movimientos. El interés es hacer un recuento o inventario de recursos que se utilizan en la misa, en términos generales, y evaluar hasta qué punto las misas de Montero satisfacen las condiciones del género, considerando las exigencias estilísticas y formales comunes para su época.

El propósito de esta investigación, es ir levantando e indagando con el estudio de estas tres misas, el conocimiento que Montero tenía de las convenciones que por tradición han existido de la misa musical occidental, así como de reunir en un solo texto varias de estas características propias de un género que por su difusión, fue relevante en la Venezuela del siglo XIX.

MÉTODO

Siendo esta una investigación documental, la misma está fundamentada en manuscritos musicales contentivos con la *Misa No. 6*, por las diversas versiones que existen, la *Misa No. 8* por su extensión, número de voces e instrumentos, y la *Misa No. 25* por encontrarse transcrita en un papel presuntamente oficial. Estas fuentes se encuentran en el Archivo Histórico de Manuscritos Musicales de la Fundación Vicente Emilio Sojo y en la División de Música y Sonido de la Biblioteca Nacional.

El estudio de las características y convenciones de la misa musical occidental como referente para el análisis y comparación de los manuscritos de Montero, se basó en los trabajos realizados por Bas (1947); Grout y Palisca (1994); Pauly (1974); Robertson (1979); Ulrich (1999) y Zamacois (1979).

Referentes y aspectos generales sobre la misa musical en el marco de la liturgia cristiana

El estudio de la misa como género musical y en su función litúrgica, resulta de obvia importancia a objeto de este trabajo, su pena, de no comprender a cabalidad qué papel jugaron las composiciones de José Ángel Montero en el contexto de su creación. Como bien dice Ulrico(1999).

...“del Ordinarium sólo se ponían en música, al principio en la Edad Media, algunos números aislados, pero en el siglo XIV también se los agrupó en ciclos (*Misa de Tournai*) hasta que, a partir de los siglos XV/XVI, la musicalización cíclica del Ordinarium en 5 partes se convirtió en regla (misa musical)” (p.129).

La misa “de autor”, si es que es posible emplear dicho término, nace con la célebre *Messe Notre Dame* del compositor franco flamenco Guillaume de Machaut, en el siglo XVI. Basada fundamentalmente en la

técnica isorrítmica, esta misa se constituyó en el prototipo de lo que luego llegaría a ser una de las grandes formas musicales de Occidente. A partir de entonces, todo maestro de capilla debía componer misas musicalizando todas las partes del llamado “ordinario” o “común”, para darle unidad de estilo al conjunto, independientemente de que otras piezas se intercalaran entre ellas según la temporada, bien fuera en polifonía o en canto llano. Tal fue el éxito artístico de esta innovación, que la misa comenzó gradualmente a independizarse como forma musical, llegando a adquirir dimensiones descomunales, como en el caso de la *Missa solemnis* de Ludwig van Beethoven, que constituye el *non plus ultra* del género. Así, la misa se convirtió no sólo en vehículo del rito, sino que en ella quedó plasmada la huella creadora de los compositores de diversas épocas y estilos hasta nuestros días. Ello queda demostrado de manera particular, en los casos de compositores que profesan otra fe diferente a la católica, y no obstante escribieron obras maestras del género (como el caso de la *Misa en si menor* de Johann Sebastian Bach). Sin embargo, la creciente complejidad y longitud de estas composiciones hizo que su utilización en la liturgia mermara cada vez más, hasta quedar únicamente como piezas de concierto, y no como manifestación musical de un rito.

Ahora bien, no hay que perder de vista que la misa es el más importante de los ritos católicos, el oficio mayor por definición (en contraposición a la “liturgia de las horas” u oficios menores). La misa es la celebración de la eucaristía en la iglesia católica, la comunión con el cuerpo y la sangre de Cristo. La misa es el cumplimiento del mandato divino: en el momento de la Última Cena -cuando el Señor Jesucristo consagra el pan y el vino- ordena “haced esto en conmemoración mía”. Cada misa constituye la repetición de este mandato. La palabra misa proviene del latín *missa*, que significa “enviado”, que señala la costumbre de enviar el pan consagrado por el obispo a las demás iglesias romanas. Se tomó originalmente de la expresión *Ite, missa est*, que es la fórmula utilizada para disolver la asamblea (equivalente al “Podéis ir en paz” que se utiliza luego del Concilio Vaticano II). Es dentro de esta corriente de música escrita, específicamente para la liturgia y no para las salas de concierto en la que se inserta la producción musical de José Ángel Montero. Y aunque no

cabe duda que las misas de Montero no pretendieron rebasar los límites de lo litúrgico para adentrarse en la zona de la especulación musical, ello no va en menoscabo de su calidad musical.

La misa musical

La misa como forma musical, está constituida por la musicalización de algunos de los textos que conforman el oficio divino. Ahora bien, estos textos se dividen en dos tipos: aquellos que se cantan constantemente durante todo el año litúrgico, y los que varían según la celebración. Los primeros pertenecen al denominado *ordinario* o *común* de la misa, en tanto que los segundos forman parte del *propio* de cada fiesta o celebración específica. Los textos del ordinario y del propio, se van intercalando unos tras otros indistintamente a lo largo del rito, lo que los hace difíciles de distinguir según Grout (1994). La diferencia entre ellos radica en que “los textos de algunas partes de la misa son invariables; otros cambian según la estación del año o las fechas de determinadas festividades o conmemoraciones en particular” (p. 62). En tal sentido, señala que:

Las partes variables se denominan el Propio de la misa (Propium Missae). La colecta, la epístola, el evangelio, el prefacio y la post-comunión y otras oraciones son, todas ellas, partes del propio; las partes musicales principales del propio son el introito, el gradual, el aleluya, el tracto, el ofertorio y la comunión (...) (*idem*).

Acerca del ordinario, acota lo siguiente:

Las partes invariables del servicio se denominan el Ordinarium de la misa (Ordinarium Missae) y comprenden el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*. El canto de estas partes está a cargo del coro, aunque en los tiempos cristianos primitivos también las cantaba la grey (*idem*).

Como se ve, el rito de la misa no es un asunto simple, sobre todo por los textos cambiantes del propio, que son innumerables. No obstante, se puede considerar que la misa tiene una estructura general que es la misma siempre, independientemente de su contenido:

- Liturgia de la palabra. Corresponde al espacio comprendido desde el comienzo de la misa, hasta el término de la homilía o sermón. Aquí se insertan el *Kyrie* y el *Gloria*.
- Liturgia de la eucaristía. Este momento incluye la preparación de los dones, el ofertorio (la ofrenda a Dios del pan y el vino), la conversión del vino y el pan en el cuerpo y sangre de Cristo, la profesión de fe y el rito de la paz. Aquí se insertan el *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*.
- Comunión. Corresponde al momento de la comunión de los fieles con la sangre y el cuerpo de Cristo.
- Final.

Dentro de esta estructura, se suceden los textos que le dan forma al oficio de la misa. En definitiva, el grupo de textos que ha sido musicalizado habitualmente por los compositores, conocidos como *Misa*, es el conformado únicamente por el ya mencionado ordinario o común de la misa:

- *Kyrie eleison*: “Señor ten piedad” (en griego)¹
- *Gloria* in excelsis Deo: “*Gloria* a Dios en el cielo”
- *Credo* in unum Deum: “Creo en un único Dios”
- *Sanctus-Benedictus*: “Santo, Santo, Santo es el Señor” y “Bendito el que viene en nombre del Señor”.
- *Agnus Dei*: “Cordero de Dios”

1 Conviene aclarar aquí que desde el establecimiento de la Iglesia Romana hasta el Concilio de Vaticano II, la liturgia católica era en el idioma oficial de la Iglesia, que es el latín, con algunos textos en griego.

Sobre este particular Zamacois (1979), comenta:

Aunque la *Misa* puede ser musicada íntegramente, por lo general, los compositores se abstienen de hacerlo con las partes correspondientes al *Propio*, o sea, los elementos rituales que constituyen el fondo genuino de la ceremonia religiosa. Son las partes correspondientes al Ordinario - es decir, las originalmente consideradas secundarias- las que forman la llamada *Misa musical*: “*Kyrie*”, “*Gloria*”, “*Credo*”, “*Sanctus*” (con el “*Benedictus*”) y “*Agnus Dei*” (p. 265).

Zamacois aclara que estas partes eran secundarias en otra época:

Porque correspondían al *pueblo* y a los *acólitos*, pues las del *Propio* estaban a cargo de los *sacerdotes*. La sustitución de aquéllos por el *coro* permitió perfectamente la creación de música original, debido a que los cantos que les correspondían no tenían una cantilena impuesta y, por tanto, pudieron ser compuestos libremente (*idem*).

Julio Bas (1947) precisa aún más el asunto, al definir exactamente en qué épocas se hace o no el *Gloria* (que pese a lo dicho anteriormente, no se canta en todas las épocas por igual), y sugiere un término para denominar el conjunto:

El ordinario o partes fijas (...) consta de los siguientes cantos: *Kyrie*, *Gloria* (fuera de Adviento y del período entre Septuagésima y Pascua), *Credo*, *Sanctus-Benedictus*, *Agnus Dei*. En total cinco cantos fijos, que, por hallarse precisamente en casi todas las Misas, su empleo corriente origina de por sí la forma comúnmente llamada “Misa musical” (p. 140).

El ordinario constituye, desde el siglo XIV, el corpus de textos que con mayor frecuencia han sido puestos en música polifónica, de modo que los especialistas usan reiteradamente la palabra *misa* para referirse sólo a estas partes.

La unidad musical de la misa

Hay que tener en cuenta que, en la medida en que la Misa se fue constituyendo en una forma musical *per se*, los requerimientos de unidad musical se fueron haciendo cada vez más acuciantes. En la era de la polifonía, esta unidad estaba garantizada a priori por la utilización de un mismo *cantus firmus* a lo largo de toda la obra. Las célebres misas de *L'homme armée* -de las cuales la *Misa del Papa Marcello* de Giovanni Pierluigi da Palestrina constituye uno de los ejemplos más importantes- estaban basadas en una melodía popular (precisamente *L'homme armée*) que impregnaba todo el trabajo en su conjunto. No obstante, conforme avanzaba el estilo barroco, la utilización de cantos dados se fue haciendo cada vez menor, y los compositores tuvieron que apelar a los recursos armónicos, como la unidad tonal y la utilización de temas y motivos, para asegurarse que la obra tuviera coherencia global. De esto da cuenta Julio Bas, al afirmar sobre la unidad musical de la misa lo siguiente:

En consecuencia, sucediéndose los varios trozos, originando, a su vez, una unidad complexiva, análoga, en cierto modo, a la Suite, a la Sonata o Sinfonía, al Poema Sinfónico en varias partes, etc.; resulta evidente, no sólo la necesidad de evitar un choque violento entre uno y otro trozo, sino que también la presencia de un orden, un plan constructivo, que los relacione recíprocamente, a base de la variedad en la unidad (1947, p. 152).

Los principios de unidad dentro de la diversidad, que tanto dieron que hablar como principio constructivo durante la época clásica y romántica, se comienzan a aplicar inexorablemente al género, teniendo aún en cuenta que cuando las misas se ejecutaban a lo largo de la liturgia, la intercalación entre sus partes del canto gregoriano, e inclusive de piezas de otros autores, podía muy bien atender contra la percepción unificada en la que los compositores ponían tanto empeño. No obstante, esta realidad práctica, los compositores continuaron concibiendo la misa como una unidad, que le fue dando precisamente esa independencia, incluso de la liturgia a la cual se ha referido.

Tal como en otras formas musicales, en la misa comenzaron a tomarse en cuenta las necesidades de contraste, hecho explicado por Julio Bas, al referir:

Así como en una composición integrada por varios trozos o tiempos, evítase la secesión de dos similares, alternándose, al efecto, aquellos más acelerados en otros más lentos, etc.; del mismo modo, en la Misa requiérese la regulación del carácter de los diversos cantos, de manera que la sucesión de pesadez, de cansancio, es inevitable en la iglesia como en la sala de conciertos o en el teatro (*idem*).

Ahora bien, este contraste entre partes que se da a lo largo de los diversos movimientos de la misa, no es precisamente *ad libitum*, como parece sugerir Zamacois (1979) al afirmar que la misa “es una composición *absolutamente libre* en cuanto a forma, y sólo supeditada a las divisiones explicadas” (pp. 266-267). A lo largo de su historia como género musical, la misa ha generado un canon casi tan definitivo como la sonata o la suite, que difícilmente puede transgredirse sin consecuencias de índole práctico y estético.

La musicalización del ordinario en las misas de José Ángel Montero

En lo adelante se revelarán aspectos particulares y a su vez la práctica de convenciones tradicionales en la misa venezolana del siglo XIX, utilizando como ejemplo las tres obras en estudio de Montero.

Un minueto “sacro”

En el siguiente cuadro, se presenta la estructura general utilizada por Montero en cada una de las misas estudiadas:

Cuadro 1. Partes fijas de las misas No. 6, 8 y 25 de José Ángel Montero

Misa No. 6	Misa No. 8	Misa No. 25
<i>Kyrie</i>	<i>Kyrie</i>	<i>Kyrie</i>
<i>Gloria</i>	<i>Gloria</i>	<i>Gloria</i>
<i>Credo</i>	<i>Credo</i>	<i>Credo</i>
<i>Sanctus-Benedictus</i>	<i>Sanctus-Benedictus</i>	<i>Sanctus-Benedictus</i>
<i>Agnus</i>	<i>Agnus</i>	<i>Agnus</i>
<i>Minueto</i>	<i>Minuetto (sic)</i>	<i>Minuetto</i>

Como era de esperarse, Montero utiliza los cinco movimientos fijos que conforman el *Ordinario*. Sin embargo, llama la atención un hecho totalmente anómalo, y es que se encuentra a con un *Minueto* obligado como último movimiento, en cada una de las tres misas estudiadas. Se desconocen las razones por las cuales Montero incluyó una danza instrumental de tan evidente profanidad -que aparentemente no tiene nada que ver con la función litúrgica de la misa- como movimiento final de cada una de las obras.² No cabe duda de que los tres minuets pertenecen a sus respectivas misas, al constatar que están en las mismas tonalidades que el resto de los movimientos. Hay que acotar que no se han identificado casos similares en el repertorio venezolano del siglo XIX.

El minueto o minué es una danza galante dieciochesca. Beethoven le aceleró el tiempo y le cambió el nombre, denominándola *scherzo*, aunque se trata de la misma estructura. En Venezuela fue cultivada durante el siglo XIX -bajo la denominación indistinta de *minueto* o *scherzo*- por músicos de prosapia como lo fueron Felipe Larrazábal (1816-1873) (Calcaño, 1985, p. 308), y Federico Villena (1835-1899) (Sangiorgi, 1994, p. 182). No es casualidad que estos dos compositores, aunados a José Ángel Montero, sean considerados por estudiosos como Rhazés Hernández López como “la trilogía más famosa del romanticismo musical venezolano” (1967, p. 29). Se encuentran otros especímenes de este género escritos por autores nacionales durante el siglo XIX como son, el *Minueto* para piano de Narciso Salicrup, escrito en 1886 (Archivo de la Fundación Vicente Emilio Sojo, no.

2 Como información curiosa, en la *particella* de los cuernos de la *Misa No. 8* aparece escrito “fin de la misa” después de terminado el *Agnus Dei*. Suponemos, como es claro, que indica la culminación del ordinario, lo cual nos hace pensar que dicho movimiento se interpretaba al finalizar el oficio religioso, aunque se desconoce las razones de su utilización.

419) o el de Bernardino Montero, “compuesto y dedicado al señor José Ángel Montero” (Colección Biblioteca Nacional, Colección de fonología, manuscrito, cota: M452.4 M67 1873). Cabe decir que estas danzas mantienen su carácter estrictamente profano, a diferencia de los minuets de Montero, que obviamente fueron escritos para ser interpretados en los oficios religiosos.

Como segunda referencia al uso de aires de danza en los templos durante el siglo XIX en Venezuela, están los informes de viajeros cuyos escritos demuestran la naturalidad de esta práctica. Así lo observó el consejero Lisboa en Valencia:

Su iglesia matriz, recientemente construida, es la iglesia más limpia y más parigual que vi en Venezuela; tiene, cosa rara en el país, dos torres concluidas, tres espaciosas naves coronadas por tres bóvedas góticas, un reloj entre cuyas agujas y campana existe una armonía que no se ve en la catedral de Caracas, y un órgano, venido de Europa, que es digno de un mejor organista que el que en él ejecuta valeses y polkas en la misas de los domingos (citado por De Benedittis, 1998, p. 70).

Un hecho similar advierte el viajero Carl Sachs, en Calabozo:

Un organito, así como instrumentos de arco, trompetas y flautas, componían la orquesta, que acompañaba en sus esfuerzos a un coro formado por habitantes de la ciudad. La música, de la cual escuché una parte era la mezcla más extraña. Durante largo rato se mantuvo en el más serio estilo religioso, hasta que de repente intercaló una alegre danza, que causó en la devota reunión un efecto semejante al de los valeses de Strauss que se acostumbra ofrecer después de una sinfonía de Beethoven inmediatamente en ciertos conciertos de una conocida corte (citado por De Benedittis, 1998, p. 71).
[Subrayado agregado].

Se observa que no es fortuito el que José Ángel Montero haya escrito minuets obligado para sus misas, que probablemente se utilizaban en varias oportunidades durante la ceremonia para acompañar

las procesiones internas dentro del templo (entrada y salida de los celebrantes, o desplazamientos del altar al púlpito y viceversa). No obstante, se ha revisado en los archivos, especialmente los manuscritos de los hermanos de Montero, para corroborar si José Ángel fue el único que introdujo este género en sus misas, y hasta ahora no ha encontrado ningún otro caso similar. (M. Campos, comunicación personal, correo-e, Febrero 03, 2000).

Esta práctica no fue exclusivamente venezolana. Sino que era común en el siglo XVIII, en España. De ello da testimonio la célebre admonición que hace el padre Benito Feijoo sobre la música en los templos:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arias, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso muy poco porque no fastidie...¿Qué es esto? ¿En el templo no debiera ser toda la música grave? ¿No debiera ser toda la composición aprobada para infundir gravedad, devoción y modestia?. Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios tan dominante en el gusto de los modernos y extendido en tantas gigas que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en las ánimas si no excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuete que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quién danzó la noche anterior? (1778, p. 287).

En el siglo XIX, en Brasil también se escuchaban danzas dentro de las iglesias, por lo que Paulo Castagna informa:

El fenómeno que usted describe [el minueto en las misas de Montero] también fue común en el Brasil en el siglo XIX, aunque sean muy raros los manuscritos de misas que tengan un minueto. Esa costumbre fue tan grande que, en 15 de octubre de 1852, el Obispo de São Paulo, D. Antônio Joaquim de Mello, publicó una prohibición de contradanzas en el medio de las funciones sacras:

“Igualmente, conviene mucho en la decencia del culto y o esplendor de la religión, que se guarde en todos sus actos la mayor gravedad, quitando de todo cuanto sea minimamente profano, y que no respire piedad y devoción, recomendamos a los maestros de capilla de todo nuestro Obispado, que tomen bajo su inmediata inspección todas las músicas que se ejecutan en las iglesias, en las diferentes solemnidades del año, no consentir que se llenen los intervalos de canciones con pedazos de contradanzas. Cuidarse de ver preferentemente, que no se toquen en los entierros la marcha fúnebre, o la música que sirve en la noche del Entierro de Nuestro Señor Jesús Cristo, por lo tanto que esta música, por su gravedad y por el sentimiento que inspira, parece sólo reservada para el día en que la iglesia conmemora la muerte del redentor”³ (Comunicación personal, correo-e, Febrero 02, 2000). [Subrayado del informante].

Es necesario aclarar que, durante el siglo XIX, no había una diferencia estilística pronunciada entre la música profana y la música religiosa. El estilo melodramático de la ópera había contaminado profundamente el gusto de la música eclesiástica, al punto que resultaba difícil diferenciar, de no ser por la letra, cuando una obra era religiosa o profana. Al respecto, Luis Felipe Ramón y Rivera expresa:

En el aspecto armónico hay un agradable contraste modal entre las partes, con modulaciones a tonalidades vecinas y lejanas; y el tratamiento melódico en sextas y terceras, así como las apoyaturas armónicas, parecen esbozar cierto estilo criollo, dependiente, eso sí, y mucho, del acento religioso de la época, que no distingue bien entre la música de las misas sencillas a una voz -y muchas veces improvisadas-, y la de los salones, para bailar (1976, p. 22).

3 “Outrossim, convindo muito à decência do culto e ao esplendor da religião, que se guarde em todos os seus atos a maior gravidade, removendo deles tudo quanto é minimamente profano, e em que não respira piedade e devoção, recomendamos aos mestres de capela de todo o nosso Bispado, que tomem sob sua imediata inspeção todas as músicas, que se tiverem de executar nas igrejas, nas diferentes solemnidades do ano, não consentindo que se encham os intervalos das cantorias com pedaços de contradanças. Cuidarão mais ver, que não se toque nos enterros a marcha fúnebre, ou a música que se serve na noite do Enterro de Nosso Senhor Jesus Cristo, pois que esta música, pela sua gravidade e pelo sentimento que inspira, parece só reservada para o dia em que a igreja comemora a morte do Redentor.” (Trad. nuestra)

Kyrie

El *Kyrie* “es una deprecación que se eleva al Señor, al empezar la *Misa*, después del ‘Introito’. La palabra es griega” (Zamacois, 1979, pp. 265-266). Alec Robertson, en un trabajo sobre el canto llano, apunta que “Nadie sabe cuándo se usó el *Kyrie* por primera vez en la misa romana; sin embargo, ya formaba parte de la liturgia a principios del siglo VI, e incluso probablemente antes” (1979, pp. 258-259). Más adelante, este autor se detiene a desarrollar algunos señalamientos históricos sobre la práctica de repetir el texto del *Kyrie eleison*:

En una carta escrita en 598 a Juan, obispo de Siracusa, San Gregorio, refutando la acusación de estar demasiado dispuesto a imitar las costumbres de Constantinopla, dice: “El *Kyrie eleison* no lo hemos dicho nunca ni lo decimos como lo dicen los griegos, porque entre los griegos todos lo dicen a la vez; sino que, entre nosotros, lo dice el clero, y el pueblo responde, y también se añade *Christe eleison* igual número de veces, mientras que entre los griegos no se dice nunca.” El número fijo de veces que cada petición debía cantarse –tres cada vez, igual que ahora- lo registra por primera vez, en 831-832, el erudito litúrgico Amalarius de Metz, que había sido enviado a Roma por el emperador Luis para informar de la práctica litúrgica y de otras cuestiones; y allí encontró que el *Kyrie* se usaba nueve veces (Robertson, 1979, pp. 258-259).

Resulta evidente que, estas repeticiones afectan profundamente la estructura formal de la música que le acompaña. En la medida en que la musicalización de este texto va evolucionando en la historia de la música, los compositores tienden claramente a un tipo muy característico de forma tripartita. Algo muy similar ocurre con el *Agnus Dei*:

Por la índole de sus textos, el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei* son de disposición tripartita. El *Kyrie*, por ejemplo, sugiere la siguiente musicalización:

- A *Kyrie eleison*
- B *Christe eleison*
- C *Kyrie eleison*. (Grout, 1994, p. 75)

Continúa Grout (1994) diciendo:

Puesto que cada exclamación se profiere tres veces, puede que haya una forma aba dentro de cada una de las secciones principales. Otras versiones más elaboradas del *Kyrie* pueden obedecer al esquema ABC, con relaciones motivicas entre estas partes (...); las partes A y B pueden ser similares en su diseño y tener frases finales idénticas (rima musical); la última repetición de la parte C puede contar con una frase inicial diferente o verse ampliada por repetición de la frase inicial, cuya última sección será similar a la primera frase de la parte A (p. 75).

Respecto a este mismo punto, Julio Bas corrobora las ideas de Grout, pero aplicándolas a las formas musicales que empezaron a generarse durante el barroco y el clasicismo, basadas en el lenguaje tonal que se impuso en esas épocas:

Así, el *Kyrie* [visto en] el sentido musical moderno, tiende particularmente hacia la forma A-B-A', que ha aparecido ya también en las melodías gregorianas y en las obras de los polifonistas, forma evidentemente sugerida por el texto. En tal caso, el *Christe* requiere un carácter algo distinto de los *Kyrie* primero y último, y tiende hacia una tonalidad distinta, y aún alternando los Solos con el Coro, polifonía y homofonía, etc. Por otra parte, la repetición del *Kyrie* al final requiere, a su vez, cierta amplificación, una pequeña coda (Bas, 1947, p. 148).

Gráficamente se observa esta triple repetición (ver cuadro 2):

Cuadro 2. Repeticiones del primer movimiento de la misa

A	B	A
<i>Kyrie eleison,</i>	<i>Christe eleison,</i>	<i>Kyrie eleison,</i>
<i>Kyrie eleison,</i>	<i>Christe eleison,</i>	<i>Kyrie eleison,</i>
<i>Kyrie eleison.</i>	<i>Christe eleison.</i>	<i>Kyrie eleison.</i>

En la figura siguiente -tomado de la *Misa No. 25* de Montero- se confirma el uso de estas nueve repeticiones, adaptándose el autor al canon establecido desde antiguo. Y gracias al estilo homofónico de las dos voces en el ejemplo dado, se puede discernir con toda nitidez la estructura formal y su relación con la tonalidad. Aquí queda del todo claro cómo las repeticiones del *Kyrie eleison* son usadas en el marco de una estructura tripartita clásica, ABA, con una primera parte en *fa* mayor (cc. 1-8), correspondiente a los tres primeros *Kyrie eleison*; una segunda parte en la relativa menor *re* (cc. 9 – 16), correspondiente a los tres *Christe eleison*; y la repetición de la primera parte (cc. 17 -24) en la tonalidad original y con el mismo texto. Sin embargo, la música que va del c. 25 en adelante, que repite de más tres *Kyrie eleison*, por motivos de índole estrictamente musical, se trata de una coda tal como la plantea Bas:

Andante

Voz 1 *p* *f* *pp*
Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - son Ky - rie - e - lei - son e - lei - son

Voz 2 *p* *f* *pp*
Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - son Ky - rie - e - lei - son e - le - i - son

9 *p solo* *mf*
Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son e lei - son

p solo *mf*
Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son e le - i - son

17 *p tutti* *f* *pp*
Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - son Ky - rie - e - lei - son e - lei - son

p tutti *f* *pp*
Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - son Ky - rie - e - lei - son e - le - i - son

25 *f* *pp* *f* *pp* *f*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

f *pp* *f* *pp* *f*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

Figura. 1. Voces: *Kyrie*, *Misa No. 25*.

La *Misa No. 8* se sale de este esquema clásico, y prefiere abundar en repeticiones, seguramente por tratarse de una misa de mayores dimensiones. En este sentido, la estructura tripartita no es la única característica que Montero preserva de la tradición compositiva clásica. También el tratamiento interno de cada una de las partes es tomada en consideración por este creador. Michels Ulrich señala que “desde el siglo XVII, los fragmentos de texto del *Christe* en el *Kyrie* (...) se escriben para los solistas, (1999, p. 129). Y esto lo podemos comprobar en la *Misa No. 25*, tal como se observa en el cuadro siguiente en el que están además otros datos de importancia.

Cuadro 3. *Tempo*, métricas (M), compases (C), tonalidades (T), voces (V) ⁴ y letras del *Kyrie* de las misas tres misas en estudio

Misa No. 6						
Movimiento	Tempo	M.	C.¹	T.	V.	Letra
Kyrie	Andante	3/4	12	a	T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces)
			20	C	T	<i>Christe eleison</i> (3 veces)
			28	a	T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces)
			36		T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces [Coda])
Misa No. 8						
Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Kyrie	Andante	3/4	17	d	T	<i>Kyrie eleison</i> (5 veces)
			37	D	T	<i>Christe eleison</i> (6 veces)
			55	d	T	<i>Kyrie eleison</i> (4 veces)
Misa No. 25						
Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Kyrie	Andante	3/4	8	F	T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces)
			16	d	S	<i>Christe eleison</i> (3 veces)
			24	F	T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces)
			35		T	<i>Kyrie eleison</i> (3 veces [Coda])

4 En el renglón de voces se interpretará la letra T. como *tutti* y S. como *solo*.

Gloria y Credo

El siguiente cuadro, muestra las dimensiones⁵ y partes en las que están subdivididos todos los movimientos de las tres misas de Montero.

Cuadro 4. Dimensiones, movimientos y cambios de *tempo* de las tres misas en estudio

Mov./Misa	No. 6	C.	N. 8	C.	No. 25	
Kyrie	Andante	36	Andante	55	Andante	35
Gloria	All. Moderato	93	Allegro	68	Allegro	72
			Andante	219	Larghetto	119
			Andante molto	267	Allegro	134
			Allegro assai	318	Vivo	176
			Vivace	358		
Credo	Moderato Adagio Allegro	41 57 163	Andante maestoso	16	Allegro	54
			Allegro moderato	92	Larghetto	83
			Lento	134	Allegro	112
			Allegro	182	Andante	167
			Andante maestoso Allegro	248 351	Allegro vivo	207
Sanctus – Benedictus	Andante	20 56	Andante religioso	26	Andante	27
			Allegro moderato	46	Allegro	36
			Andante	108	Andantino	80
					Allegro	89
Agnus	Adagio	26	Adagio	48 66	Larghetto	53
Minueto	Moderato	50	Moderato	97	[Moderato]	59

Resulta evidente que el *Gloria* y el *Credo* son los movimientos con más subdivisiones internas (aunque el *Sanctus* se ve también extenso en la tabla, es porque está fundido con el *Benedictus*, que debe considerarse necesariamente como un movimiento aparte). Esto se debe, sin lugar a dudas, a la longitud de los textos que los conforman. Esta gran diferencia de tamaño entre los textos escuetos del *Agnus Dei* y el *Kyrie*, y los exuberantes del *Gloria* y el *Credo*, influyen grandemente en su carácter:

5 Dimensiones identificadas por el número de compases señalados en negritas en la columna encabezada por la sigla C.

Cada categoría poseía un estilo, a veces, rico y abundante en vocalizaciones, y otras, un estilo simple, casi recitado; al mismo tiempo, tal diferenciación acentuábase con la presencia de determinadas fórmulas melódicas propias, como p. ej. El Kyrie y el Sanctus, que en sí ofrecen melodías ricas a la vez que solemnes; en cambio el Gloria y el Credo, según se ha visto, por su índole, generalmente son de carácter simple, casi populares. Caracteres éstos que, en cierto modo, han quedado aún en la tradición polifónica (Bas, 1947, p. 152).

La gran extensión de los textos del *Gloria* como del *Credo*, obliga a los compositores a escribir música esencialmente silábica, evitando repeticiones de la letra y la utilización de melismas que ampliarían la forma. Este tratamiento silábico de las partes vocales se evidencia en las misas No. 6 y No. 25 de Montero (la No. 25 tiene melismas en el amén final). Sin embargo, esto no sucede así en la No. 8, donde el texto se repite muchas veces, y es más melismático. Ya se ha mencionado anteriormente que esa obra es especialmente extensa, usada seguramente para ocasiones solemnes, y es muy probable que esto haya influido en la variante que presentan su *Gloria* y *Credo*.

Los textos del *Gloria* y el *Credo*, al no tener una estructura poética definida y carecer de rima, representan un reto para la definición de su forma musical:

Desde que los mismos antiguos Maestros experimentaban la sensación de riesgo por el empleo de una forma tan poco orgánica para un trozo tan extenso, trataban, ante todo, evitar en lo posible las vocalizaciones y las repeticiones de palabras: procedimientos que prolongan la composición. En efecto, en su inmensa mayoría, los *Gloria* polifónicos se acercan mucho a la recitación casi silábica del texto. Las repeticiones de palabras son escasamente usadas; tan sólo, en Misas suntuosas e imponentes, tal vez aquellas destinadas a las funciones papales (donde la música ocupa lapsos de tiempo considerables) (Bas, 1947, pp. 145-146).

Estos textos se podrían considerar “amorfos”, que aunado a su longitud, constituye un serio inconveniente para musicalizarlo. No obstante, cuando se analiza el contenido de estas letras, se identifican secciones muy precisas de carácter contrastante. Ver los siguientes cuadros propuestos por Bas y su coincidencia con las misas de Montero:

Cuadro 5. Dos esquemas del *Gloria* por Julio Bas (1947, pp. 149-150).

Estructura del <i>Gloria in excelsis Deo A</i>	
A	Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnan <i>Gloriam</i> tuam.
B	Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, <i>Agnus Dei</i> , Filius Patris.
C	Quitollis peccata mundi, miserere nobis. Quitollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
D	Quoniam tu solus <i>Sanctus</i> . Tu solus Dominus. Tu solus altissimus Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in <i>Gloria Dei</i> Patris. Amen.
Estructura del <i>Gloria in excelsis Deo B</i>	
A	Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnan <i>Gloriam</i> tuam.
B	Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, <i>Agnus Dei</i> , Filius Patris.
C	Quitollis peccata mundi, miserere nobis. Quitollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
B ¹	Quoniam tu solus <i>Sanctus</i> . Tu solus Dominus. Tu solus altissimus Jesu Christe.
A ¹	Cum Sancto Spiritu, in <i>Gloria Dei</i> Patris. Amen.

Con relación a la segunda estructura del *Gloria* propuesta, el autor aclara:

También aquí analizase la constitución interna de los varios grupos de versículos, sea respecto al carácter como a la tonalidad de los períodos musicales correspondientes. La cuarta parte, o estrofa musical B', debería ser algo abreviada, y conducida de modo tal, que pueda tener carácter pronunciado hacia el final; donde la última parte A', tendría carácter decididamente conclusivo, y donde, mediante alguna sobria y seleccionada repetición de texto, compensaríase la escasez de las palabras. Por otra parte, aún siendo limitado su número, aportan un evidente significado de final (Bas, 1947, p. 150).

Cuadro 6. Esquemas del *Gloria*. *Tempo*, métricas, compases, tonalidades, voces y letras de las tres misas en estudio

<i>Misa No. 6</i>						
Movimiento	<i>Tempo</i>	M.	C.	T.	V.	Letra
<i>Gloria</i>	Allegro moderato	4/4	48	C	T	<i>Et in terra pax hominibus Quitollis peccata mundi Qui sedes ad dexteram</i>
			64	f	S	
			93	C	T	
<i>Misa No. 8</i>						
Movimiento	<i>Tempo</i>	M.	C.	T.	V.	Letra
<i>Gloria</i>	Allegro Andante	4/4	68	D	T	<i>Gloria in excelsis Deo Gratias agimus tibi Domine Deu, Agnus Dei Quitollis peccata mundi Qui sedes ad dexteram Quoniam tu solus Sanctus Cum Sancto Spiritu</i>
			201	b	S	
	Andante molto	3/4	219	A	T	
			235	d	T	
	Allegro assai	4/4	267	D	S	
			318		T	
Vivace	4/4	358		T		

Misa No. 25

Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Gloria	Allegro	4/4	36		T	<i>Gloria in excelsis Deo</i>
			61	F	S	<i>Domine Deus, Rex</i>
			72	C	T	<i>Domine Deu, Agnus Dei</i>
	Larghetto	4/4	99	f	S	<i>Quitollis peccata mundi</i>
			103		T	<i>Suscipe deprecationem</i>
			119	F	T	<i>Qui sedes ad dexteram</i>
Allegro	4/4	134		T	<i>Quoniam tu solus Sanctus</i>	
Vivo	2/4	176		T	<i>Cum Sancto Spiritu</i>	

Cuadro 7. Esquema del Credo. Tempo, métricas, compases, tonalidades, voces y letras de las tres misas en estudio

Misa No. 6

Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Credo	Moderato	3/4	41	a	T	<i>Patrem omnipotentem</i>
	Adagio	3/4	49	F	S	<i>Et in carnatus est</i>
			57		T	<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>
	Allegro	2/4	88	C	T	<i>Et resurrexit tertia die</i>
			96		S	<i>Et in Spiritum Sanctus</i>
			143		T	<i>Qui ex Patre Filio</i>
			151		S	<i>Et experto resurrectionem</i>
		163		T	<i>Et vitan venturi saeculi</i>	

Misa No. 8

Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Credo	Andante	4/4	16	d	T	<i>Credo in unum Deum</i>
	maestoso	4/4	24	D	S	<i>Patrem omnipotentem</i>
	Allegro moderato		44		T	<i>Patrem omnipotentem</i>
			76	A	S	<i>Et ex Patre natum</i>
			92	D	T	<i>Qui propter nos hominess</i>
		3/4	134	B	T	<i>Et in carnatus est</i>
	Lento	4/4	182	D	T	<i>Et resurrexit tertia die</i>
	Allegro	3/4	234	d	S	<i>Et in Spiritum Sanctum</i>
	Andante		248	A	T	<i>In remissionem peccatorum</i>
	maestoso	2/4	351	D	T	<i>Et exspecto resurrectionem</i>
	Allegro					

<i>Misa No. 25</i>						
Movimiento	Tempo	M.	C.	T.	V.	Letra
Credo	Allegro	4/4	4	F	T	<i>Credo in unum Deum</i>
			6		S	<i>Patrem omnipotentem</i>
			8		T	<i>Factorem caeli et terrae</i>
			10		S	<i>Visibillum ommnium</i>
			32		T	<i>Et invisibilium</i>
			40		S	<i>Genitum, nom factum,</i>
	Larghetto	3/4	54		T	<i>Qui propter nos homines</i>
			71	f	S	<i>Et in carnatus est</i>
			83	F	T	<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>
	Allegro	2/4	112		T	<i>Et resurrexit tertia die</i>
	Andante	3/4	154		S	<i>Et in Spiritum Sanctum</i>
			167		T	<i>Confiteor unum baptismam</i>
	Allegro vivo	2/4	207		T	<i>Et vitan venture saeculi</i>

Es con base en esto, que el *Gloria* y *Credo* son a menudo subdivididos en secciones claramente diferenciadas unas de otras en cuanto al carácter, compás, tonalidad, orquestación, etc., al punto que podrían considerarse movimientos independientes desde el punto de vista musical, que no textual. Bas menciona algunos de estos aspectos utilizados por los compositores modernos y antiguos en búsqueda de variedad y contraste:

El giro correcto de la tonalidad, algún retorno temático, la alternancia de los Solos y el Coro, a veces completo, y otras limitado a algún grupo de voces; es decir, los medios hasta ahora considerados, pueden contribuir a la variedad y, al mismo tiempo, a la unidad formal de este trozo de tan difícil composición (Bas, 1947, p. 151).

Como se observa en el cuadro anterior del *Gloria*, los contrastes de tempo, compás, y textura vocal (solo-coro) son muy pronunciados en las misas. También se corrobora en la *Misa No. 8*, ante lo cual Bas señala:

Respecto al lado tonal, deberían estar en la misma tonalidad principal, los períodos A, B' y A': mientras que B y C, irían en tonalidades distintas de la principal y diferentes entre sí.

Entiéndase bien, que estos conceptos deben contemplarse con cierta amplitud (Bas, 1947, p. 150).

Sin embargo, la *Misa No. 6* no presenta cambios de tempo internos de este tipo ni en el *Gloria* ni en el *Credo*, lo que hace que su estilo sea más directo y menos solemne:

En el arte moderno, pueden obtenerse delicadas graduaciones de carácter y estilo. Y, continuando con la tradición clásica, el *Gloria* y el *Credo* pueden ser solemnes, a la vez que sobrios; el *Credo*, especialmente, puede entonarse en austera profesión de Fe, firme y reacia a todo rebuscamiento y a toda amplificación estructural (Bas, 1947, p. 152).

Respecto al final de ambos movimientos, era costumbre musicalizar el Amen en estilo *fugato*: “Desde el siglo XVII, (...) el Amen del *Gloria* y el *Credo*, así como el Hosanna del *Sanctus* se elaboraban de manera fugada.” (Ulrich, 1999, p. 129). Esta práctica siguió verificándose hasta el romanticismo: “entre las convenciones formales que se siguieron observando en la música sacra del Clasicismo y aun en el siglo XIX, se hallan los finales fugados del *Gloria* y del *Credo* en la Misa (...)” (Pauly, 1976, p. 226). Montero asoma un tímido *fugato* en su *Misa No. 25*, lo cual sugiere que conocía perfectamente la convención:

The image displays a musical score for the Gloria of the Mass No. 25. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system (measures 128-133) features the lyrics: "Quo - ni - am tu so - lus tu so - lus al - tis - si - mus al - ti - si - mus Je - su". The second system (measures 134-140) begins with a "Vivo" tempo marking and includes the lyrics: "Chris - te. Cum Sanc - to" and "Chris - te. Cum Sanc - to Spi - ri - tu". The third system (measures 141-146) continues with the lyrics: "Spi - ri - tu in glo - ri - a in glo - ri - a". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *mf*.

Figura 2. Fragmento del *Gloria* de la *Misa No. 25*.

El sujeto planteado por la segunda voz en el c. 135 obtiene una respuesta real en el c. 139 en la primera voz. También, puede observarse el pequeño contrapunto entre ambas voces después del fugado. A pesar de que este fugado está reducido a su mínima expresión, es posible dar una idea de lo planteado por Pauly y Ulrich anteriormente.

En la figura siguiente, tomado de la *Misa No. 8*, no existe un tema fugado. Es posible observar, un contrapunto libre sobre la repetición de la palabra *Amén* tal como lo explica Bas en una de las citas anteriores:

The figure shows three systems of musical notation for the 'Amén' section of the Gloria in the 8th Mass. Each system includes three staves: Soprano (S.), Contralto (C.), and Bajo (B.). The lyrics are written below the notes. The first system (measures 131-132) shows the vocalists singing 'tris. A-men a - men a - men a - men a -'. The second system (measures 133-134) shows 'men a - men a - men a - men a -'. The third system (measures 135-136) shows 'men a - men a -'. The musical notation features various rhythmic values and melodic lines, with some notes tied across measures.

Figura. 3. Amén del *Gloria* de la *Misa No. 8*.

Obsérvese el movimiento descendente de las voces (catábasis), que finaliza en el *et sepultus est*. Del mismo modo, en el efecto que se produce con el cambio de intensidades desde un *doble forte* en el *crucifixus* hasta un *doble piano* la palabra *sepultus est* lo cual acompaña el significado del texto.

Algo similar ocurre con el *Et resurrexit tertia die*, donde Montero arranca la música de su *Misa No. 8* con una explosión de volumen, densidad y movimiento correspondiente al sentido de la letra: “y resucitó al tercer día”.

Figura. 4. *Et resurrexit* del Credo de la *Misa No. 8*.

Nótese el movimiento melódico ascendente de voces y violines (anábasis), que acompañan y amplifican el sentido del texto. Otra característica que apunta Pauly, son los recortes de texto del cual fueron objeto el *Gloria* y el *Credo* y sobre el *Quoniam tu solus* revela que “podía servir para ‘reexponer’ el principio del *Gloria*” (Pauly, 1974, p. 227).

De la primera idea, no identificamos ejemplos con Montero, pero de la segunda está el caso de la *Misa No. 6*, que aunque se adelanta textualmente la reexposición, coincide perfectamente con lo señalado por el autor:

Allegro moderato

Tenor 1 *ff*
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

Tenor 2 *ff*
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

7 *p* *f*
ta - - - tis Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do -

8 *p* *f*
ta - - - tis Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do -

Figura. 5 A. *Et in terra pax hominibus* del *Gloria* de la *Misa No. 6*.

65 *f tutti*
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re

66 *f tutti*
Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re

71 *p* *f*
no - - - bis Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus tu so - lus Do - mi - nus tu

72 *p* *f*
no - - - bis Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus tu so - lus Do - mi - nus tu

Figura. 5B. *Qui sedes ad dexteram Patris* del *Gloria* de la *Misa No. 6*.

Estos dos ejemplos, aunque difieren rítmicamente debido a discrepancias textuales, desde el punto de vista tonal, melódico y armónico son exactamente iguales.

Sanctus - Benedictus

En las tres misas de Montero, el *Sanctus* y el *Benedictus* están separados musicalmente entre sí, pero se cantan seguidos uno después del otro, tal como lo mencionan algunos autores:

En los viejos manuscritos, como en el *Gradual* moderno, el *Sanctus* y el *Benedictus* aparecen como un solo canto, y su separación –uno se canta antes de la consagración, y el otro, después de la elevación del cáliz- se debe a necesidades de la estructuración polifónica del canto, al espacio de tiempo que tenía que esperar el celebrante antes de la consagración (Robertson, 1979, pp. 262-263).

Esto mismo lo señala Zamacois al decir que “El ‘Sanctus’ y el ‘Benedictus’ (...) se cantan, respectivamente, antes y después de la elevación de la Sagrada Hostia. Se consideran conjuntamente” (Zamacois, 1979, p. 266).

Asimismo, Montero cumple con la tradición de dejar el *Benedictus* a un solista: “El *Benedictus* podía asignarse a una o varias voces solísticas, a menudo formando una sección o movimiento separado, aun en una *Missa Brevis*” (Pauly, 1974, p. 227). Esto último se puede constatar en los ejemplos que damos a continuación:

51 *mp solo*
Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic - tus qui

56
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Figura. 6. Solo del Bajo: *Benedictus*, *Misa No. 8*.

El *Hosanna* se repite dos veces en la estructura, después del *Sanctus* y luego del *Benedictus*, tal como se evidencia en el siguiente esquema:

Sanctus (A) – Hosanna (B) – Benedictus (C) – Hosanna (B)

Las letras al lado de los textos denotan que el *Hosanna* se musicaliza una sola vez, pero se toca dos veces. Así lo hace Montero en todas las misas.

Agnus Dei

En muchos casos, es de mucha tradición la utilización y repetición de temas tomados del *Kyrie* en el *Agnus Dei*, haciendo los respectivos cambios en la letra:

Entre el '*Kyrie*' y el '*Agnus Dei*' existe cierta afinidad, que muchos compositores han subrayado por medio de la repetición de temas, e incluso con la repetición íntegra de la música (Zamacois, 1979, p. 266).

Montero va a apelar a este recurso en las tres obras. Veamos un ejemplo:

25 *f* *pp* *f* *pp* *f*

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

Figura. 7A. *Kyrie eleison* de la *Misa No. 25*.

42 *f* *pp* *f* *pp*

do - na no - bis pa - - - cem do - na no - bis do - na

do - na no - bis pa - - - cem do - na no - bis do - na

48 *p*

no - bis pa - - - cem do - na no - bis pa - - - cem

no - bis pa - - - cem do - na no - bis pa - - - cem

Figura. 7B. *Agnus Dei* de la *Misa No. 25*.

Nótese que los cambios son prácticamente textuales (*Kyrie eleison* por *Dona nobis pacem*), haciendo que la variación en la métrica (3/4 por 6/8) sea casi irrelevante.

Reinhard Pauly señala otros rasgos importantes referentes a este movimiento de la misa: “En el *Agnus Dei*, de haber escritura solística da en la iniciación, adagio o andante, que conduce a un *Dona nobis pacem* coral contrastante” (1974, p. 227). Sobre este particular, Montero es consistente en las tres misas, ver siguientes ejemplos:

Adagio

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis

Figura. 8A. Solo del Tenor 1: Agnus Dei, Misa No. 6.

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

Figura. 8B. Solo del Bajo: Agnus Dei, Misa No. 8.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se ha podido observar, Montero ha musicalizado sus misas de una manera bastante apegada al canon establecido, tratando de seguir las convenciones que históricamente se han ido estableciendo hasta su época. Son sus misas, por tanto, modelo de tradición. No aspiran en ningún momento a quebrantar las normas que el género ha ido consolidando, sino que intenta expresarse dentro de lo que las constricciones del estilo le permiten.

El estudio de este corpus de obras representa una tarea de primer orden para el conocimiento del desarrollo musical venezolano del siglo XIX, siendo Montero uno de sus representantes más conspicuos.

REFERENCIAS

- Bas, J. (1947). *Tratado de forma musical*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana.
- Calcaño, J. A. (1985). *La ciudad y su música*. (Colección Letra y Solfa). Caracas: Monte Avila Editores.
- De Benedittis, V. (1998). *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- De la Plaza, R. (1883). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta al vapor de "La Opinión Nacional".
- Feijoo, B. (1778). Música en los Templos. En Madrid, D. J. I., *Teatro crítico universal*. Discurso 14, T. 1.
- Grout, D. J. y Claude V., P. (1994). *Historia de la música occidental, I*. Madrid: Alianza editorial.
- Guido, W. (1980). Síntesis de la historia de la música en Venezuela. En *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura, 2ª parte, Año 1, Nº 2, Septiembre – Diciembre.
- Hernández L., R. (1967). Los músicos del siglo XIX y sus obras. En *El siglo XIX* (Album Nº 4). Caracas: Círculo Musical.
- Lagos, Aída. (1998). *La obra para piano de José Angel Montero (1832-1881). Recopilación, transcripción y análisis*. Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Magliano U., E. (1976). *Música y músicos de Venezuela: apuntes históricos biográficos*. Caracas: Corporación Venezolana de Guayana.
- Pauly, R. G. (1974). *La música en el período clásico*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru.
- Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

- Robertson, A. (1979). Canto llano. En Robertson, A. y Stevens, D. (Directores), *Historia general de la música*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Sangiorgi, F. (1998). Montero. En Guido, W. y Peñín, J. (Directores), *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Sangiorgi, F. (1994). Catálogo de obra. En *Misa en Mi bemol mayor de Federico Villena*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, Secretaría de Cultura de la Gobernación del Estado Aragua.
- Suárez, J. M. (1999). Compendio de historia musical. En Quintana, H., *Revista Musical de Venezuela*, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, año XIX, enero-junio, N° 39.
- Ulrich, M. (1999). *Atlas de música, I*. Madrid: Alianza editorial.
- Zamacois, J. (1979). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.