

INFLUENCIAS Y CONFLUENCIAS EN LA MÚSICA LITÚRGICA DEL SIGLO XXI: LA *MISA DE CONMEMORACIÓN* DE EMILIO COELLO

Rosa DÍAZ MAYO

Resumen: El lugar privilegiado que ha ocupado la música en el ámbito sacro desde los orígenes de los ritos cristianos hasta hoy, pone de manifiesto una relación músico-litúrgica indisoluble y, en consecuencia, da muestra de una perfecta simbiosis entre tradición y vanguardia.

La misa es la principal forma musical de la Iglesia católica y por ello, una mirada en retrospectiva da cuenta de numerosos ejemplos en la historia que sientan las bases para la composición de hoy. Esto se debe, en primer lugar, a su carácter funcional, garante de su existencia como respuesta a una necesidad celebrativa que perdura hasta nuestros días y, por otro lado, a la carga simbólica implícita en ella, tomada por muchos autores como fuente de inspiración para la creación musical. Dadas estas características, esta forma se ha visto sometida a un proceso de desarrollo y adaptación a las estéticas cambiantes, los preceptos determinados por la Iglesia sobre el arte sonoro sacro y las necesidades expresivas de los compositores.

La *Misa de Conmemoración* (2009) de Emilio Coello, compositor de raigambres canarias afincado en Madrid, constituye una obra de interés en el proceso de evolución de la misa en la que se refuerza musicalmente la estructura de un corpus de textos preexistentes, con un lenguaje innovador que se caracteriza por la desintegración y reconstrucción de una multiplicidad de técnicas y recursos compositivos pretéritos, que convergen en lo que hemos denominado *Stilus mixtus* del siglo XXI.

La intención de este artículo es mostrar la dialéctica de una composición musical litúrgica de hoy, como vínculo asociativo de aspectos disímiles: innovación y tradición.

Palabras claves: Música litúrgica del siglo XXI, Emilio Coello, *Misa de Conmemoración*, análisis musical, tradición e innovación.

INFLUENCES AND CONFLUENCES IN THE LITURGICAL MUSIC OF THE XXI CENTURY: *THE COMMEMORATION MASS* BY EMILIO COELLO

Abstract: Music has occupied a privileged place in religious ceremonies from the origins of Christian rites until today, revealing an inseparable musical-liturgical relationship consequently showing a perfect symbiosis between tradition and the avant-garde.

The Mass is the predominant musical form of the Catholic Church and therefore, looking retrospectively at the many examples throughout history we can see that they lay the basis for the compositions of today. This is due, firstly, to its functional character, guaranteeing its existence as a response to a celebratory need that continues to this day, and secondly, to the symbolic burden implicit in it, taken by many authors as a source of inspiration for musical creation. Given these characteristics, this form has been subjected to a process of development and adaptation to the changing aesthetics, the precepts determined by the Church governing sacred music and the expressive needs of the composers.

The *Commemoration Mass* (2009) by Emilio Coello, a composer of Canarian roots based in Madrid, is a work of interest in the process of evolution of the Mass, in which the structure of a corpus of preexisting texts is reinforced musically using an innovative language characterized by the disintegration and reconstruction of a multiplicity of techniques and compositional resources that converge in what we have called *Stilus mixtus* of the 21st century.

The intention of this article is to show the dialectic of a liturgical musical composition of today as an associative link of dissimilar aspects: innovation and tradition.

Keywords: Liturgical music of the 21st century, Emilio Coello, *Mass of Commemoration*, musical analysis, tradition and innovation.

Introducción

La producción occidental de música litúrgica ha disminuido en el último siglo y presenta las mismas perspectivas frente al primer cuarto del siglo XXI. Sin embargo, las celebraciones de la Iglesia con asistencia y participación activa de los fieles siguen latentes y por tanto, desde esta perspectiva, el género religioso litúrgico tiene un lugar propio en la sociedad actual. Un ejemplo de ello es la *Misa de Conmemoración* para solistas, coro y orquesta de Emilio Coello, compuesta *ex profeso* para la celebración de la liturgia que tuvo lugar el día 1 de febrero de 2009 con motivo del 50 Aniversario de la Consagración de la Basílica de la Virgen de la Candelaria¹, patrona de las Islas Canarias.

Tal como refiere el capítulo VI de la *Constitución Dogmática sobre la Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium*: «La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne»². Por esta razón la misa como forma musical representa un legado que engloba pasado y presente, es una ventana a la tradición compositiva pretérita desde la vanguardia, pues en ella podemos hallar toda suerte de posibles influencias y confluencias de los estilos y estéticas musicales que se han producido en el transcurso del tiempo.

No obstante, y a pesar de esta pluralidad aludida, aún en pleno siglo XXI sigue latente una de las cuestiones más recurrentes en torno a la música religiosa en general y la litúrgica en particular, a propósito de las obras compuestas para la celebración de la misa: ¿Qué características debería tener este tipo de música o cuáles deberían ser los rasgos estilísticos, grado de pureza o desligamiento del mundo profano? Este debate hoy ha perdido cierto interés dada la cualidad plural que caracteriza la composición de vanguardia. Aun así, es sugestiva la opinión de la Iglesia recogida en el *Sacrosanctum Concilium*:

La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y a las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el

¹ El elenco de artistas para el estreno contó con Candelaria González -Soprano-, Candelaria Gil -Mezzosoprano-, Carlos Javier Méndez -Tenor-, Jeroboam Tejera -Bajo-, Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis, Coro Discanto Per Musicam, Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias y Dir. Emilio Coello.

² SC 112. *Constitución Dogmática sobre la Sagrada Liturgia Sacrosanctum Concilium* (SC) sobre la sagrada liturgia católica es una de las cuatro constituciones conciliares emanadas del Concilio Vaticano II. [...] siendo promulgada por el Papa Pablo VI el 4 de diciembre de 1963. El objetivo principal de esta constitución fue aumentar la participación de los laicos en la liturgia de la Iglesia Católica y a su vez llevar a cabo la actualización de la misma. En: *Enciclopedia católica* [en línea].

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html [consulta: 11 marzo 2016]

arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados³.

A pesar de estas premisas, desde una perspectiva musical hay toda una tradición compositiva que puede influir en la pretensión del compositor de hallar el estilo musical “apropiado” para componer una misa, además de la cultural y simbólica que afecta a esta obra en concreto. Al respecto, la musicóloga Rosario Álvarez expone sobre la *Misa de Conmemoración* de Coello, que «Escribir una misa [...] no es tarea fácil, porque el compositor debe adaptarse a las cinco partes del tren litúrgico que tradicionalmente se pone en música, cuyos textos en latín ya determinan su estructura, las combinaciones contrastantes y concertantes de todo el orgánico elegido, además de cortapisar la libertad de expresión del autor. [...] Pienso que en esta Misa, Coello ha logrado pintar en música los distintos estados anímicos del creyente con gran minuciosidad»⁴. El autor ha logrado una obra de gran calado expresivo y con *sensus ecclesiae* (sentido eclesial), aunque ha sido compuesta desde el agnosticismo.

Más allá de los referentes estructurales e históricos que presupone la liturgia, el papa Pablo VI, que llevó siempre muy dentro del corazón sentimientos hacia la música y el canto en particular, nos habla del *sensus ecclesiae* aplicado al canto y a la liturgia, y nos dice que sin él «el canto en lugar de ayudar a fundir los espíritus en la caridad, puede ser origen de malestar, de disipación, de deterioro de lo sagrado, cuando no de división en la misma comunidad de los fieles»⁵. Según estas palabras se estima necesario una actitud concreta ante el canto y la música aplicada a la liturgia, y de esta forma Coello la plasma en la partitura con una música que muestra con viveza sus sentimientos espirituales y emotivos, en consonancia con la importancia y significado que tenía el evento conmemorativo señalado para el pueblo canario, en torno a la patrona del archipiélago. El significado de este acto ha sido la verdadera fuente de inspiración del compositor para evocar esplendor y sublimidad a través de la música, -como dijo Juan Pablo II en su *Carta a los artistas*: «La belleza es la llave que nos abre al misterio y llamada a la trascendencia»⁶.

En general, la música religiosa del siglo XXI representa un encuentro entre tradición e innovación, y en el caso que nos ocupa, esta amplitud de miras converge en un solo concepto creativo por el sometimiento de la composición a un proceso de simbiosis, que además contempla los elementos propios de la tradición cultural para la que se compone. En este sentido, el

³ SC 123.

⁴ ÁLVAREZ, Rosario. «Entre el pasado y el presente. Música para la Virgen de Candelaria en el 50 aniversario de la consagración de su Basílica». En: COELLO, Emilio. *Misa de Conmemoración*. [CD]. Candelaria (Santa Cruz de Tenerife), Creatimusic audiovisuales, 2009, p.4.

⁵ ALCALDE, Antonio. *El Canto de la Misa. De una liturgia "con cantos" a una liturgia "cantada"*. Maliaño (Cantabria), Sal Terrae, 2002, p. 23.

⁶ «La “belleza” que salva» En: *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*. Publicada en 1999.

Sacrosanctum Concilium subraya el alcance social de estos rasgos estilísticos cuando expresa que «hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dese a esta música la debida estima y el lugar correspondiente, no sólo al fomentar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia»⁷ y así, en la *Misa de Conmemoración* se dan cita elementos culturales y simbólicos de tradición canaria junto a los más generales, producto de una relación intercultural entre distintos niveles de una misma cultura.

Génesis

La *Misa de Conmemoración* es una misa cantada en latín que se rige por la estructura del Ordinario de la misa romana, es decir, las secciones de *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite Missa est* o *Benedicamus Domino*, con alguna ligera modificación como es prescindir de la última sección, al igual que sucedía en la tradición compositiva del período polifónico. A pesar de ello, la estructura resultante cuenta con el mismo número de secciones totales, pues presenta musicalmente *Sanctus* y *Benedictus* como dos piezas separadas, procedimiento también habitual desde el Romanticismo. Así mismo, tampoco opta por la tendencia más actual, en vigor desde la reforma de la liturgia católica, en la que sólo se cantan tres de las cinco piezas del Ordinario, a saber: *Kyrie*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*, pero sí mantiene la tradición del carácter estructural que esta determina, con una diferenciada identidad en cada sección que está separada por lecturas u otros cantos, a excepción del *Kyrie* y *Gloria*.

Esta independencia hace que cada una de las cinco partes pueda abordarse y convertirse en una obra con identidad musical y textual propia, aunque hay una clara pretensión de dar unidad y coherencia a la misa como una obra global. Es decir, la música pretende borrar las delimitaciones que el texto y estructura marcan.

La *Misa de Conmemoración* está compuesta para orquesta, coro mixto a cuatro voces y cuarteto de solistas. La parte instrumental⁸, a su vez, está comprendida por la sección de cuerdas y las familias de vientos metales y maderas que responden a un planteamiento clásico -a dos. A esta relación se añade el órgano, percusión, arpa y, además, al final de la obra se incluye el instrumento icono de la música canaria, el timple (Véase figura 1).

⁷ SC 119.

⁸ La plantilla instrumental y vocal de la *Misa de Conmemoración* está constituida por: vl I y II, vla, vlo, cb, arp, 2-fl, 2-ob, 2-cl, 2-fg, 2-hrn, 2-trp, 2-pos, bpos, perc, org y tple. Coro (sopr, ten, alt, bass), cuarteto de solistas (sopr, ten, alt, bass).

Fig. 1. Presentación instrumental de temas melódicos a cargo del timple en *Agnus Dei*

Esta incursión junto a la referencia a la patrona, a la que va dirigida la obra, dejan constancia de la idiosincrasia de una tradición cultural que enmarca y da vida a la partitura. Y en relación a ello, esta forma de cerrar la composición la hemos interpretado como un guiño al pueblo canario y, en definitiva, una manera de sellar una identidad concreta a través de sus iconos, la Virgen de la Candelaria y el timple.

Desde un punto de vista analítico musical podemos observar en la figura 1 el papel protagonista otorgado al timple, como introductor de los temas y células que darán cohesión a toda la sección (*a*, *b*, *c1* y *c2*), y por otra parte, la articulación de la frase de introducción constituida por siete compases, un número simbólico por representar las siete islas principales que comprenden el archipiélago canario.

Esta obra ha contado con una excelente recepción tanto a nivel nacional como internacional. Tras el estreno, en Tenerife, de la versión original para solistas, coro y orquesta, se llevó a cabo una edición grabada en CD⁹, y seguidamente volvió a interpretarse en Madrid, en la Catedral de la

⁹ COELLO, Emilio. *Misa de...* La obra fue grabada los días 30 y 31 de enero de 2009 en el Auditorio Antonio Lecuona del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.

Almudena¹⁰ y en la ciudad de Tres Cantos. Unos años después (2014) ha tenido lugar el estreno de la versión para solistas, coro y órgano en Alemania¹¹.

En cuanto a la parte vocal, el coro y cuarteto de solistas interactúan durante toda la obra desempeñando papeles diferenciados con una escritura muy equilibrada, sin ánimos de lucimientos o virtuosismos excesivos para los solistas, que se caracteriza por los constantes contrastes entre cada segmento de la música -periodos, frases e incluso incisos. Este efecto cambiante se produce a través de un proceso de desarrollo en el que se alternan las participaciones del coro y cuarteto de solistas con otras partes escritas a dúos, tríos o solos, o bien, por la presentación del coro en *divisi*. Asimismo, la orquesta se suma a esta modificación de la apariencia y condiciones, a veces opuestas, debido a la diversificación de textura y un discriminado uso de los instrumentos.

El modo en que se relacionan y acontecen los grupos vocales resultantes de los *divisi*, guarda una conexión con los estilos antifonales y responsoriales al ejercer las mismas funciones dialogantes, dada la participación alterna. Son recursos que encajan en determinados momentos en los que se quiere representar al pueblo, como asamblea masiva que contesta a una entonación interpretada por un solista, entre otros ejemplos.

En lo que se refiere al propio estilo compositivo de la obra, este puede definirse como un procedimiento combinado que hemos denominado *Stylus mixtus del siglo XXI*, por cuanto incluye tendencias sonoras del pasado -renacentistas, barrocas y clásicas-, que el estilo original del siglo XVIII recoge, junto a propuestas de signo innovador. Es decir, Emilio Coello experimenta e innova a partir de técnicas y recursos pretéritos a la par que compone siguiendo sus principios compositivos, pertenecientes al siglo XXI y, en consecuencia, resulta una verdadera fusión simbiótica dado el enriquecimiento mutuo que se produce. En esta composición confluyen claramente aspectos de música profanas renacentistas en lo que se refiere al estilo imitativo -homofónico¹², no por recurrir a la “parodia”¹³ sino por la fluidez del ritmo y la sonoridad, concretamente conviven un estilo depurado franco-flamenco y la recuperación de la tradición romana, esta última en cuanto a comprensibilidad del texto se refiere.

Al enmarcar la Misa en ese estilo mixto del XVIII, propio del sur de Alemania y Austria, no se pretende circunscribir la obra solamente a las influencias y tendencias de este siglo en combinación

¹⁰ El 8 y 9 de mayo se interpretó la *Misa de Conmemoración* en la Iglesia de Santa María de Tres Cantos y La Catedral de la Almudena de Madrid.

¹¹ El estreno de esta versión tuvo lugar el 20 de junio de 2014 con la participación del Coro y solistas del Instituts für Schul - und Kirchenmusik, Daniel Richter (órgano), Dominik Beykirch (órgano positivo), Gertrud Ohse (viola de gamba), Nicole Mey (tiorba). Dir. Christian K. Frank. Katholische Kirche de Weimar, Alemania.

¹² Con ello nos referimos a las misas del siglo XVI influidas por el motete que presentan un estilo imitativo homofónico.

¹³ El procedimiento de “parodia”, que se desarrolla sobremanera en el Renacimiento, y se caracteriza por el adentramiento de la música profana en la sacra, no tiene lugar en esta obra a pesar de la citada importancia de la tradición canaria en la concepción de la obra.

con las contemporáneas, sino, subrayar la vigencia del mismo aplicado a la música de hoy, por su carácter retroactivo ya implícito y la estética que presenta propia de un producto de fusión.

Por otro lado, aunque algunos de los recursos ya señalados, así como otros que se mostrarán a continuación, constituyen un conjunto de procedimientos comunes en la técnica compositiva de Emilio Coello, hay que hacer notar que nunca se ciñe a ellos desde la perspectiva histórica o estilística en la que tuvieron origen o lugar, no mantiene sus reglas y normas de funcionamiento, ni siquiera pretende ajustarse a un estilo compositivo del pasado y resultar estéticamente arcaico. Todos ellos tan sólo cumplen una función particular: dar respuesta a una necesidad expresiva o simbólica puntual; y siempre son tratados desde una perspectiva actual como parte de un lenguaje del siglo XXI.

La misa en retrospectiva desde el siglo XXI

Para dar respuesta a una obra de perfil litúrgico Coello contempla diseñar una estructura contrastante que dé cabida a los episodios de austeridad y sufrimiento, así como a los de celebración y júbilo, inherentes todos al relato y mensaje de los textos de *Misa de Conmemoración*.

Esta composición, pese a la variedad de técnicas y recursos compositivos que conforman el lenguaje utilizado, provenientes de diversas etapas de la historia de la música occidental, se caracteriza por su unidad y coherencia estilística. Tanto es así, que puede considerarse un modelo de fusión en perfecta armonía, pues no se aprecia con facilidad esa amplia disparidad de elementos y la heterogeneidad de estilos de los que parte.

El lenguaje musical, por tanto, bebe de las fuentes históricas que le aportan una carga simbólica tanto desde el plano musical como del textual. En este último sentido, la Misa conserva el texto en latín, eslabón de conexión con el pasado y la tradición, lo que le confiere individualidad a la par que universalidad. «Sin duda, hoy el latín es la menos nacional de las lenguas. Supranacional lo fue ya desde el Imperio Romano. [...] Como lengua oficial de la Iglesia católica, es como ella, universal, planetaria»¹⁴. Tal como se refiere en esta cita, el uso del latín hace posible una proyección más amplia, universal, en lugar de nacional como sucedería en el caso de que hubiera optado por el castellano, razón por la cual las interpretaciones de esta obra han tenido lugar en España y también en Alemania.

Aparte de la lograda cohesión estilística en la obra que se ha nombrado anteriormente, en lo que concierne a la forma musical de la misa, pretende igualmente dar unidad a las partes de que se

¹⁴ COL, José Juan del. «¿Esperanto en vez de latín?». En: *Latín hoy*. Bahía Blanca, Instituto Superior «Juan XXIII», 1999, p. 72.

compone, tendencia que se viene practicando desde el siglo XV hasta este caso de hoy. En *Misa de Conmemoración* las secciones están conectadas desde el parámetro rítmico a través de una célula que se instala en los diseños melódicos-rítmicos principales de cada parte, aunque bajo una técnica imitativa libre que da juego a la modificación por ampliación o reducción, entre otras posibilidades.

En líneas generales la obra presenta un carácter dinámico y vivo, que aporta la célula rítmica en cuestión compuesta por figuras de corta duración y el uso de puntillo (corchea con puntillo y semicorchea -véanse las imágenes 2 y 3-). Este diseño tiene lugar en la Misa de Coello como una idea fija que aparece y reaparece a lo largo de toda la partitura, en forma original o modificada, aislada o como parte de un diseño más extenso, pero siempre con la relación proporcional de valores indicada. Concretamente se incluye a modo de cabeza de diseño en las secciones de *Kyrie*, *Gloria*, *Benedictus* y *Agnus Dei*, y como cola en los del *Credo* y *Sanctus* (Véase figura 2). El motivo corresponde a un ritmo troqueo con puntillo (⌋U), y aunque presenta diferentes variantes, todos conservan esta célula de ritmo descendente¹⁵.

El diseño con puntillo mencionado tiene unas connotaciones históricas compositivas establecidas y asentadas en los siglos precedentes y es por ello que, tras estudiar algunos ritmos propios de la cultura canaria, en la que se enmarca la partitura, hemos hallado una conexión con la danza conocida como el “canario”, que fue muy popular entre los siglos XVI y XVII¹⁶. Entre los diseños rítmicos que le caracterizan aparece el troqueo con puntillo señalado, en unas ocasiones con la figuración de corchea con puntillo y semicorchea como en la Misa de Coello y en otras, con negra con puntillo y semicorchea¹⁷. Al establecer esta relación no pretendemos afirmar que esta sea la fuente de inspiración del compositor, como tampoco desmentirlo, tan solo lo exponemos como un lazo de unión con el pasado y con una tradición concreta, aspectos relevantes en esta composición y análisis. Es decir, el uso del puntillo en una célula rítmica como la que se presenta en la Misa, con la misma función de cohesión, se ha usado en los ritmos populares antiguos canarios y asimismo, ha alcanzado popularidad en otros contextos estéticos y culturales, como es el caso de

¹⁵ En cada pie rítmico, una de las sílabas determina el descenso o golpe, que marca el ritmo (el tiempo fuerte) y otra sílaba marca la elevación (el tiempo débil). Si aparece primero el tiempo fuerte se denomina ritmo descendente; si no, se trata de ritmo ascendente.

¹⁶ «El Canario es una danza cortesana y teatral española (...), que, según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Sebastián de Covarrubias, se denominó así por haberla traído a la península los naturales de las Islas Canarias. [...] La mención más temprana de esta danza aparece en Sevilla, en el año 1554 y en el entorno teatral, más concretamente dentro de la recopilación de obras teatrales de Sánchez de Badajoz». RUÍZ MAYORDOMO, María José. «El Canario: Una de las danzas más populares del XVI al XVIII». En: *Revista Musica Antigua.com*, (febrero de 2015), [en línea] <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/> [Consulta: 24 febrero 2016].

¹⁷ GÁLVEZ, Genoveva. «Canario». En: CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. II, p. 1016. HUDSON, Richard, LITTLE, Meredith. «Canary». En: SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 921-922.

la estética francesa de Lully, quien incluyó la citada danza el “canario” en sus obras escénicas del siglo XVII¹⁸.

	CÉLULA MOTÍVICA	CÉLULAS SECUNDARIAS
I. K Y R I E		
II. G L O R I A		
III. C R E D D O		
IV. S A N C T U S		
V. B E N E D I C T U S		
VI. A G N U S		

Fig. 2. Cohesión rítmica de la *Misa de Conmemoración*

Por otra parte, resulta de gran interés la capacidad de Coello para la adecuación prosódica de los textos, dado el depurado trabajo que realiza respecto a los rasgos fónicos de estos y la adaptación de los acentos músico-textuales, así como de las unidades silábicas y otras secuencias de las oraciones. Con ello consigue claridad tanto a nivel de la articulación fraseológica como de la estructuración músico-textual de las secciones. Particularmente para esta última, parte del orden original del texto, significado y desarrollo del mismo.

Las partes polifónicas a cuatro voces, coro o cuarteto, introducen la palabra de forma simultánea o consecutiva indistintamente. Cuando sucede de la primera forma, la escritura se caracteriza mayormente por diseños homorrítmicos y estilo homofónico. La melodía se expone habitualmente en una voz aguda, y las líneas vocales presentan una relación interválica de cuarta o

¹⁸ HILL, John Walter. *La música barroca*. Madrid, Akal, 2008, p. 249.

quinta entre las cuatro que componen la textura. Sin embargo, en otras ocasiones, las menos, el compositor se retrotrae al coral barroco y luterano, dada la sencilla disposición diatónica de las voces. El lenguaje contemporáneo se deja sentir en estos momentos, sobre todo a través del ritmo, parámetro con el que rompe de forma más acusada con los preceptos de estos modelos señalados. En lugar de la unívoca sencillez que suelen presentar aquellos predecesores, las secciones de corales de la *Misa de Conmemoración* alternan este rasgo de música no ostentosa con una riqueza rítmica que aporta cierta complejidad interpretativa, a la par que le confiere un carácter diferenciado.

En los momentos en que las entradas no son coincidentes, estas surgen al estilo canónico libre y escritura contrapuntística no severa, unas veces fugada, otras imitativa, etc., pero siempre, en el marco de la flexibilidad que requiere un lenguaje contemporáneo. En otras palabras, los recursos tradicionales reciben un tratamiento exento de condicionamientos para transformarse en propuestas innovadoras. Para ello, las técnicas compositivas ya existentes se despojan de sus cadenas normativas y se imponen en una nueva realidad. Técnicamente, la Misa acoge armonías tríadas y también disonantes, escalas diatónicas y cromáticas, momentos planos de estilo narrativo o recitativo que se convierten en fragmentos de diseños melódico-rítmicos con carácter muy marcado y acompañados por cambios dinámicos abruptos, etc. En la misma medida encontramos escrituras canónicas y corales, así como homofónicas y motetísticas, sin que ninguna de ellas siga las reglas tradicionales que les caracteriza como técnicas compositivas. (Véanse las imágenes 3 y 4)

Secciones que comienzan tonales o modales y terminan en disonancia o bajo el prisma de una serie sonora ampliada (Véanse las imágenes 3, 4 y 5). Un comienzo de lo tradicional a lo contemporáneo: El primer fragmento de la obra, con una sonoridad envolvente modal (modo 1), acumula densidad de textura y de alturas hasta llegar a la utilización de doce sonidos, es decir una escala de *re* cromática, en la que sólo se hallan dos distancias diatónicas sobre los sonidos *re* y *la*, que presenta el salto de quinta inicial. Es una verdadera fusión entre arcaísmo y contemporaneidad sonora y otro guiño al simbolismo, en este caso religioso, por el carácter figurativo del número doce¹⁹ en toda música religiosa.

¹⁹ El número doce representa, para la simbología religiosa, los doce apóstoles y la iglesia.

The image shows a vocal score for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 45. A 'Coro' (chorus) section is indicated. The lyrics are 'Kyrie eleison, eleison, eleison, eleison, eleison'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *Espressivo*, and *ff*, as well as performance instructions like *rit.* and *son.* (sonorous).

Fig. 3. *Kyrie*. Imitación libre

The image shows the instrumental introduction of the Kyrie, measures 1-5. It consists of a treble and bass clef staff. The music is in 4/4 time and features chords and melodic lines. A box with the number '1' is placed above the first measure.

Fig. 4. *Kyrie*. Armonías de la introducción instrumental (cc. 1-5)

The image shows a scale derived from the sounds of the chords in the instrumental introduction. The scale is written in a single staff with notes and accidentals. The scale is labeled 'Enarmónicos'.

Fig. 5. *Kyrie*. Escala derivada de los sonidos que comprenden los acordes

En esta composición se dan cita recursos expresivos tales como la imitación real, o la canónica que renace con fuerza en el siglo XX en torno a la Segunda Escuela de Viena y el serialismo; armónicamente, las disonancias y la neotonalidad tienen lugar sin preámbulos; y a nivel formal, las técnicas como la construcción en *bicinia*, *hoquetus* y de coro *spezzato* de la escuela veneciana o la fuga, se deconstruyen para revestirse de contemporaneidad. Todos los recursos se han transformado y adaptado a la necesidad compositiva y expresiva del autor y obra.

Muestra de ello son las remodelaciones que se presentan en las formas fugadas que no siguen las reglas establecidas para su composición, como sucede también con las entradas canónicas, imitaciones y escritura contrapuntística. Estas tres últimas, tal como se presentan en la Misa responden a un lenguaje contemporáneo, y cuando ocasionalmente cumplen con las reglas precedentes se identifican tanto con las técnicas compositivas polifónicas religiosas del *stilo antico* de Palestrina, como con las propias del siglo XVII y sus variaciones correspondientes a las épocas posteriores. Con ello pretendemos subrayar que las técnicas compositivas, aun surgiendo en un

determinado momento histórico y por ello estar enmarcadas por un estilo o estética musical, no son exclusivas de aquella tendencia o periodo artístico, sino más bien, los cánones a los que se las somete.

Un ejemplo de ello puede apreciarse en un momento exquisito de la obra que consiste en una fuga interpretada por el cuarteto de voces – que presenta un diseño nuevo *-f-* que conserva la cabeza del sujeto inicial *-a-*. Esta se articula en cuatro entradas que repiten el diseño *-f-*, portador de la segunda parte de la frase del texto «*Dona nobis pacem*», cuyas tres palabras se repiten en todas las frases y semifrases del *Agnus Dei* hasta el final del mismo. La novedad se debe a la relación interválica que guardan las voces al entrar cada una con una relación de quinta descendente consecutivamente. En una fuga tradicional, para las formas del sujeto y contrasujeto (*dux* y *comes*) es de obligado cumplimiento modular a la quinta superior o dominante del sujeto y en el caso que nos ocupa, este es introducido por la solista contralto en *la* mayor y modula a una quinta descendente *-re* mayor- en la segunda entrada o respuesta real, por parte de la solista-soprano. En la segunda aparición, el contrasujeto tiene lugar a la par que el *comes*, como correspondería en una forma de fuga tradicional, pero tras la finalización de este fragmento se expone la tercera entrada por parte del solista-bajo, sobre otra quinta descendente *-sol* mayor-, en lugar de retornar a la tonalidad inicial como correspondería. Y por último, descendiendo otra quinta hasta *do* mayor, tiene lugar la cuarta y última entrada que realiza el solista-tenor. Esta debería volver a presentar el *dux* inicial en lugar de modular de nuevo (Véase figura 6).

De esta forma se introduce en esta sección de la Misa lo que correspondería a una exposición completa de una fuga sin desarrollo, por parte del cuarteto de solistas, en la que todas las voces han expuesto una vez el tema de forma íntegra y real.

Desde el origen del contrapunto hasta hoy que se sigue haciendo uso del mismo, se ha producido un desarrollo desde la exploración creativa para adecuar las leyes de la armonía a la polifonía y a cada una de las formas y lenguajes que se han ido conformando a lo largo de la historia. Lo que hace al respecto Coello en el siglo XXI forma parte de este mismo proceso, es decir, evolucionar y adaptarse a la estética coetánea. Si analizamos este proceder en relación a las formas podemos encontrar también una evolución que engloba desde la improvisación y creación *in situ* de la época medieval hasta las formas *fixes* del renacimiento, o la evolución y regularización de estas bajo las leyes de la armonía para así responder a la nueva tonalidad. En el siglo XXI, vemos en la obra de este compositor la desregularización de las técnicas y procedimientos compositivos para adecuarse a la libertad que requiere su individualidad estética: la innovación creativa que dibuja su perfil. En este sentido, la utilización del contrapunto libre nos puede transportar a una época y

estética particular en la que aún la armonía no regía los procedimientos compositivos²⁰, y por tanto, se antoja ideal también para la libre composición religiosa del siglo XXI.

The image displays a musical score for a fugue titled "Fuga. Agnus Dei". It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system includes the Soprano and Alto parts, with the Soprano part starting at measure 48. The second system includes the Tenor and Bass parts. The score is marked with various dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and includes performance instructions like "Solo" and "Sujetos". The lyrics are "Do na no bis pa cem, do na no bis pa cem." and "Do na no bis pa cem, do na no bis pa cem." The score is annotated with red boxes containing the letters "LA M", "RE M", "SOL M", and "DO M", which likely refer to the modes of the fugue's subjects. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$.

Fig. 6. Fuga. *Agnus Dei*

Por un lado, el uso de esta técnica contrapuntística flexible aporta la frescura y flexibilidad de una armonía muy acorde a la independencia tonal de hoy, y por otro, la tendencia del siglo XVI a innovar sobre un *cantus firmus*, en ocasiones incluso no escrito e improvisado libremente sin seguir unos preceptos, es un aspecto que hoy se lleva a la práctica compositiva escrita sin complejos ni trabas. Retomando algunas de las técnicas ya citadas, a continuación, podemos observar innovación o combinación entre el estilo de un *organum duplum* paralelo estricto y una construcción de *bicinia*. El primero se presenta en cada uno de los bloques sonoros por repetición, pero la división y combinación de las voces en dos dúos que se imitan responde a la segunda (Véase figura 7).

²⁰ Nos referimos a la polifonía clásica holandesa del S. XVI, que desarrolla un estilo libre con una expresiva interpretación del texto por disonancias y cromatismos.

The image displays a page of a musical score, likely from a symphony or oratorio. It features multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Fl. 1/2, Ob. 1/2, B♭ Cl. 1/2, Bsn. 1/2, Hp. (Piano), Org. (Organ), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I, and Vln. II. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) include Latin lyrics: "Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis." The score is marked with "Espressivo" and "mp" (mezzo-piano). There are also dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific performance instructions like "sull tasto. unis." (sustained on the keyboard, unison).

Fig. 7. Deconstrucción de *organum* y *bicinia* (cc.13-18)

Los dos recursos señalados pertenecen a su vez a estilos y épocas muy distantes. Mirar al pasado implica entrar en una profundidad y complejidad de tipos de composición, estilos, estéticas, simbología y un sinfín de aspectos que *a priori* puede parecer accesible, pero que implica una gran complejidad. En primer lugar, requiere tener amplios conocimientos sobre las amplísimas posibilidades que existen, tanto desde el punto de vista más técnico de la composición hasta el más simbólico y cultural que les dieron origen y apoyo estético, y, más aún, si la pretensión del compositor no es la mera copia de un tipo de escritura o la repetición de un estilo tal como era en el pasado, sino la de crear un nuevo procedimiento compositivo. Este es el caso de Coello y la Misa que nos ocupa, en la que se toman recursos dispares y distantes en el tiempo, pero nunca bajo la intención o prisma del pasado, sino del presente.

En el caso del *organum*, por ejemplo, no es común que el paralelismo estricto se produzca a distancia de tercera, sino de un intervalo consonante como puede ser el de octava, quinta y cuarta. El uso de la tercera en este caso puede tener un valor simbólico por su relación con la trinidad y la perfección o una alegoría numérica²¹, por ello, al optar por esta distancia interválica rompe con el estilo compositivo tradicional. Igualmente, la construcción en *bicinia* que se presenta no sigue las normas del pasado, dado que no está constituida por dos voces con diseños disímiles, sino todo lo contrario, el efecto es como la repetición de un solo diseño melódico-rítmico por la composición en *duplum* paralelo.

Desde el punto de vista del estilo compositivo podemos observar (véanse imágenes 8 y 9) otra innovación con la citada construcción. La primera semifrase es una versión conjunta, es decir, hay una división muy clara de las voces que se agrupan en dúos, acoplados o conjuntamente. Las voces soprano y contralto exponen dos melodías que son parejas a las dos de tenor y bajo, pero en lugar de tener lugar de forma consecutiva se producen conjuntamente. El modo de agruparlas y distribuir el coro responde al modelo en cuestión, pero se ha modificado al acoplarlas. Y en la tercera semifrase se mantiene el *divisi* del coro con interpretación alternada, tal como marcan los cánones de la *bicinia*, pero se altera la imitación de una de las voces para dar lugar nuevamente a una construcción libre o modificada.

En los últimos ejemplos de coro *spezzato* y construcción en *bicinias*, podemos observar el carácter más innovador de esta última al guardar solamente la relación rítmica. Es lo que hemos denominado como construcción en *bicinias* rítmicas. La intención musical de dividir al coro es la de crear una atmosfera dialogante a través de una relación de pregunta-respuesta entre las dos secciones y dar espacialidad a la escritura musical (Véanse imágenes 10 y 11).

The image shows a musical score for a Gloria, featuring four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 3/4 time and includes lyrics in Latin. The lyrics are: "Et in unum deum et coeternum et consubstantialem Patri, qui ex Patre natum est, et cum Patre simul, et a Patre et Filio simul, et cum Patre et Filio adoratum et glorificatum, qui locutus est per prophetas. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre et Filio simul genitum, et cum Patre et Filio simul adoratum et glorificatum, et qui locutus est per prophetas." The score includes performance markings such as "Espressivo" and "mf" (mezzo-forte). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 6.

Fig. 8. *Gloria*. Construcción en *bicinia* conjunta y modificada

²¹ Como es bien sabido, la complementariedad entre los intervalos de terceras y sextas, la posible reducción de las relaciones numéricas pitagóricas de estos intervalos, a relaciones sencillas: 64:81 a 4:5 y 27:32 a 5:6, así como la importancia de la teoría del senario, fundamentan la consideración de consonante al intervalo de tercera.

Fig. 9. Construction of rhythmic *bicinas*. The score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish. The lyrics include: "Do mi ne De us, Rex coe le stis, Pa ter o mni po tens, o mni po tens, Do mi ne De us, Rex coe le stis, De us o mni po tens, Do mi ne De us, Rex coe le stis, De us o mni po tens, Do mi ne De us, Rex coe le stis, De us o mni po tens." The score is marked with "Solo" and "Tutti" sections, and includes dynamic markings like *mf* and *f*. The number 36 is in a box at the top left.

Fig. 9. Construcción de *bicinas* rítmicas

Fig. 10. *Credo*. Divisive texture of the choir *spezzato*. The score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish. The lyrics include: "tu a. Ho san na in ex cel sis, Ho san na in ex cel sis, Ho san na in ex cel sis, Ho san na in ex cel sis, Ho san na in ex cel sis, Ho san na in ex cel sis." The score is marked with "Coro" sections and includes dynamic markings like *f*. The number 16 is in a box at the top left.

Fig. 10. *Credo*. Textura divisoria del coro *spezzato*

The image displays a page of a musical score for the Benedictus, specifically a fragmented choir section. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwind section includes Flute 1/2, Oboe 1/2, Bass Clarinet 1/2, and Bassoon 1/2. Below them are the brass instruments: Horn 1/2, Trumpet 1/2, Trombone 1, and Trombone 2. The percussion section consists of Timpani. The Organ part is shown in two staves. The vocal section includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The choir parts are marked with 'Coro' and 'Solo' and include the lyrics 'Be ne di ctus, Be ne di ctus, Be ne di ctus, Be ne di ctus'. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and a rehearsal mark '25' is present at the beginning of several staves.

Fig. 11. *Benedictus*. Fragmento de coro *spezzato*

Conclusiones

Uno de los mayores logros en esta composición es la fusión simbiótica que consigue Emilio Coello al tener en cuenta aspectos culturales, sociales, históricos y litúrgico-musicales del pasado, impuestos por una tradición aún viva, junto a recursos compositivos de hoy. La *Misa de Conmemoración* ofrece una lectura actualizada de una forma musical litúrgica, contextualizada en una cultura y sociedad concreta y a su vez, con un lenguaje musical y textual de posibilita su proyección fuera de estas fronteras culturales.

Los recursos que utiliza el compositor, independientemente del estilo y época de origen, se ven envueltos en unas apuestas innovadoras debido a que la obra rompe constantemente con las líneas direccionales que se puedan esperar y desarrollar de una escritura tradicional, tanto a nivel formal, técnica compositiva o leyes armónicas. En este último caso, las voces pueden ser conducidas hacia disonancias extremas o momentos modales, así como tonales.

El resultado musical expresivo de esta Misa pone de manifiesto el júbilo de los celebrantes y subraya los sentimientos implícitos en el texto, al igual que era propio en el *Stylus mixtus* del siglo XVIII. Desde esta perspectiva Coello entra en conexión directa con la idea que recoge el *Sacrosanctum Concilium* respecto al carácter de la música litúrgica, y, aunque se haya compuesto desde el agnosticismo es una obra con *sensus ecclesiae*.

Tras el análisis de la partitura podemos concluir que la escritura responde a una amalgama entre la tradición compositiva católica de occidente, con predominio del citado estilo mixto austríaco, más las aportaciones de un lenguaje del siglo XXI. Los aspectos musicales y formales en la composición de la Misa llevan consigo el peso de la tradición y el simbolismo, que en esta obra se funden en una única pretensión: la expresividad a través de la música.

La forma musical de la misa representa un campo de estudio e interés necesario para abordar una composición como *Misa de Conmemoración*, cuyo objeto es respetar todos los puntos o “preceptos” señalados en los párrafos anteriores. Además, conocer las diferentes técnicas y recursos pretéritos en profundidad, así como las normas que los rigen y su evolución, posibilita reconstruirlos, renovarlos, reformarlos o plantear unos radicalmente nuevos. Para Coello la misa como estructura y fuente de inspiración constituye una suerte de marco para la exploración y la relación entre pasado y presente. Cualquier técnica compositiva existente o *ex novo* obtiene un beneficio en el tratamiento al que se las somete en esta partitura, y por ello se observa un mutualismo entre estéticas, a *priori* disímiles, que hallan un vínculo asociativo para generar una estética actual.

El estudio de la *Misa de Conmemoración* ha contribuido a conocer la idiosincrasia de una obra que se caracteriza por un lenguaje musical expresivo, una técnica compositiva en la que convergen tradición y vanguardia, y una estética musical enraizada en la cultura canaria.

Por otra parte, el análisis interrelacionado entre contexto y obra, o tradición y fe, da cuenta del peso relevante de estos dos últimos aspectos sobre la partitura. La fe católica en las Islas Canarias gira en torno a su patrona, la Virgen de la Candelaria, por estar ligada al origen del proceso de cristianización de las islas, y además, por ser uno de los mayores iconos de la tradición canaria. Esta fuerza cultural de la fe ha sido la impulsora de la creación religiosa del compositor por encima de su aconfesionalidad. Además, como autor que podría enmarcarse en la posmodernidad, su obra presenta casos de interculturalidad dada la tendencia a relacionar aspectos de diferentes niveles de una misma tradición cultural. Por un lado, el parámetro rítmico ha resultado de vital importancia tanto a nivel estructural como expresivo en la *Misa de Conmemoración*, y en él convergen igualmente rasgos de origen canario como europeos, y por otro, la obra constituye un ejemplo de fusión por la inserción del instrumento canario, el timple, en una composición de música culta y plantilla instrumental clásica. Por todo ello, podemos considerar que la tradición cultural canaria revierte significativamente en la dialéctica compositiva de esta partitura.

Es sabido, que la creación musical del siglo XXI al igual que sucede en las demás artes, se ve inmersa en un proceso de recuperación de materiales y técnicas del pasado como una alternativa más, dentro de la pluralidad estilística que le caracteriza. En consecuencia, aunque esta tendencia no es exclusiva de Coello, sí constituye un aspecto de su identidad por aplicarla a esta partitura. *Misa de Conmemoración* puede considerarse como un eslabón en el proceso de desarrollo de la forma musical de la misa, una obra cuya dialéctica se caracteriza por las influencias y confluencias de técnicas compositivas pretéritas en simbiosis con las de hoy.