



ESCUELA DE MÚSICA

ACARICIANDO EL ALMA: PLANTEAMIENTO DE UN MARCO TEÒRICO CON  
LAS CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS Y RÍTMICAS USADAS EN LA TEORÍA  
DE LOS AFECTOS DEL PERÍODO BARROCO PARA LA COMPOSICIÓN  
MUSICAL EN CINE

AUTORA

Khrist Ángela Morillo Sánchez

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

ACARICIANDO EL ALMA: PLANTEAMIENTO DE UN MARCO TEÓRICO DE  
LAS CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS Y RÍTMICAS USADAS EN LA TEORÍA  
DE LOS AFECTOS DEL PERÍODO BARROCO PARA LA COMPOSICIÓN  
MUSICAL EN CINE.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con  
especialización en composición.

Profesor Guía:

M.M. Juan Fernando Cifuentes M.

Autora:

Khrist Ángela Morillo Sánchez

Año:

2017

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con la estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

---

Juan Fernando Cifuentes M.

1716751019

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Diego Mario Carlisky

1755854419

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

Khrist Ángela Morillo Sánchez

0802564559

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios, por su amor.

A mi madre todo el apoyo.

A mi esposo, por la ayuda.

A mi hija, por ser mi luz.

A mis hermanos, por todo.

A mis profesores, por la formación.

## **DEDICATORIA**

Quiero dedicar  
este trabajo a:

Mi madre mi  
apoyo.

Mi hija mi todo.

## RESUMEN

La teoría de los afectos propuso utilizar las herramientas necesarias, para la creación de piezas musicales determinadas a estimular al oyente. Uno de los mejores ejemplos donde se hizo uso de la teoría fue en la obra El Mesías del compositor Georg Friedrich Händel.

Este trabajo de investigación consiste en establecer un marco teórico, para la composición musical en cine basado en las características melódicas y rítmicas de la teoría de los afectos del período barroco, mediante la creación de un portafolio final.

Se analizaron las arias de la obra El Mesías, para la obtención de los elementos técnicos de la época usados por Händel. Estos recursos fueron sistematizados a través de un marco teórico para su uso en el portafolio final.

El producto final ayuda a producir más herramientas a la hora de componer música en referencia a un texto o imagen.



## **ABSTRACT**

The theory of the affections proposed to use the necessary tools, for the creation of determined musical pieces to stimulate the listener. One of the best examples where the theory was use was in the piece The Messiah by the composer Georg Friedrich Händel.

This research work consists of establishing a theoretical framework for musical composition in cinema, based on the melodic and rhythmic characteristics of the theory of the affections of the Baroque period, through the creation of a final portfolio.

The arias of The Messiah piece were analyzed, in order to obtain the technical elements of the period used by Händel. These resources were systematized through a theoretical framework for the use in the final portfolio.

The final product helps to produce more tools when composing music in reference to a text or image.

## INDICE

Introducción: .....	1
Objetivos .....	2
Objetivo General .....	2
Objetivos Específicos.....	2
1. Marco teórico .....	4
1.1 El período barroco.....	4
1.1.1 El Oratorio.....	6
1.2 La Teoría de los afectos .....	6
1.3 El <i>Filmscoring</i> .....	9
1.3.1 Elementos básicos.....	9
1.3.2 Funciones de la música en el cine.....	9
2. Análisis del tema de Georg Friedrich Handel .....	12
2.1 Biografía.....	12
2.2 El Mesías.....	13
2.2.1 Parte 1 .....	13
2.2.1.1 Aria- Que los valles se alcen.....	13
2.2.1.2 Aria- Pero, ¿Quién podrá soportar el día de su venida.....	27
2.2.1.3 Aria- Oh, tú que llevas la buena nueva .....	45
2.2.1.4 Aria- Los pueblos que caminaban en oscuridad .....	49
2.2.1.5 Aria- Alégrate, oh hija de Sión .....	56
2.2.2 Parte 2 .....	65

2.2.2.1 Aria- Él fue despreciado y rechazado por los hombres .....	65
2.2.2.2 Aria- Miren y observen si hay dolor .....	74
2.2.2.3 Aria- Pero tú no abandonarás .....	76
2.2.2.4 Aria- Haz ascendido a las alturas .....	81
2.2.3 Parte 3 .....	85
2.2.3.1 Aria- Sé que mi rendentor vive .....	85
2.2.3.2 Aria- La trompeta sonará .....	95
2.3 Semejanzas, diferencias e importancia del texto .....	105
2.3.1 Semejanzas .....	105
2.3.2 Diferencias .....	105
2.3.3 Importancia del texto.....	105
3. Desarrollo del tema.....	106
3.1 Fundación Oswaldo Loor.....	106
3.2 Sipnosis del corto .....	106
3.3 Elementos que se tomarón de los análisis.....	106
3.4 Desarrollo de la composición y uso de los elementos .....	107
4. Conclusiones y recomendaciones.....	120
4.1 Conclusiones .....	120
4.2 Recomendaciones.....	121
Referencias .....	122
Anexos.....	125

## Introducción

La idea que propone la música en concreto, es provocar emociones con alguna imagen o texto, lo cual hizo que la curiosidad por este tema naciera en la investigadora.

La teoría de los afectos, fue un planteamiento del período barroco, en el cual se propuso usar herramientas adecuadas al crear piezas musicales capaces de estimular diferentes emociones en el oyente.

Ahora bien, al principio de la historia del cine se contrataban músicos que tocaran en vivo, para camuflar el bullicio de las máquinas mas no para crear sentimientos en lo que proyectaban (Vargas, 2008, párr. 4).

Sin embargo, surgió la necesidad que la música tuviese propósitos significativos dentro de las producciones y, a su vez que acompañara a las imágenes concretamente. La música ya no era solo incidental o de fondo, sino que ya cumplía un papel dentro de las producciones (Vargas, 2008, párr. 4).

Se realizaron las investigaciones necesarias para saber si existían o no métodos compositivos basados en esta teoría dentro del *filmscoring*. Pero al no encontrar información sobre el tema, se llegó a la conclusión de que aún no se ha hecho un planteamiento compositivo para *filmscoring* basado en la teoría de los afectos.

Siendo así, lo que se espera de este trabajo, es que se genere un proceso de composición utilizando esta técnica del periodo barroco y que de esta forma se produzcan herramientas prácticas a la hora de componer música, basado en la teoría y luego llevado a una imagen o un texto.

Con estas consideraciones, el objetivo principal de este trabajo es establecer un marco teórico para la composición musical en cine, basado en los elementos técnicos de la teoría de los afectos del período barroco, el resultado será arrojado con un portafolio final.

Se partirá desde el análisis de: El Mesías (1741) del compositor barroco Händel, para la obtención de los detalles característicos de la época. Estos recursos serán sistematizados a través de un marco teórico, para la aplicación en la composición de música para cine. El resultado final será, también un portafolio inédito utilizando estos recursos encontrados.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

- Establecer un marco teórico para la composición musical en cine, basado en las características melódicas y rítmicas de la teoría de los afectos del período barroco, mediante la creación de un portafolio final.

### **Objetivos Específicos**

- Comparar diferentes piezas musicales de la época barroca, para la obtención de los recursos utilizados por el compositor Händel.
- Sistematizar las características melódicas y rítmicas obtenidas, mediante el extracto de las piezas musicales.
- Aplicar los recursos encontrados en la creación de un portafolio final, por medio de composiciones inéditas.

## 1. Marco Teórico

### 1.1 El Período Barroco

Se conoce con el nombre barroco al período que va desde, 1600 a 1750. La palabra barroco significa: recargado, excesivo, adornado. Dentro del contexto musical con lo ya mencionado anteriormente, se buscó la forma de ordenar y racionalizar la música (Ziani, 2010, p. 3).

“El contexto histórico de este período, era que el poder seguía en manos de la aristocracia y de la iglesia los cuales mostraban su poder con la creación de actos donde estaba presente la música” (Ziani, 2010, p. 3). “Así mismo, durante este período musical, se estableció el concepto de tonalidad a lo largo del siglo XVII y se generaliza la música usando compases” (Ziani, 2010, p. 4).

La música religiosa comenzó a decaer en su importancia, pero si continuó en el barroco. Tanto en la iglesia católica como en la protestante, aprovecharon las nuevas creaciones en la música profana para realizar nuevas formas (Ziani, 2010, p. 6).

El período barroco se desarrolló en tres periodos los cuales eran:

“El primer Barroco, fue desde el año 1580 a 1630, se caracterizaba por la oposición al uso del contrapunto, la interpretación violenta de las letras, es decir recitativos con ritmo libre y una armonía experimental, sin orientación tonal” (Sarmiento, 2011, párr. 36).

En el Barroco Medio, que fue desde 1630 a 1680, se volvió a utilizar la textura contrapuntística, creándose una tonalidad tosca que condicionaba el uso libre de las disonancias (Sarmiento, 2011, párr. 37). Las formas musicales, adquirieron considerables capacidades, tras la completa separación de la música instrumental y vocal (Sarmiento, 2011, párr. 37).

Dentro del Barroco tardío, que fue desde 1680 a 1730, la tonalidad se estableció con un procedimiento diferente para las disonancias (Sarmiento, 2011, párr. 38).

Este último es el que tiene como uno de los compositores más famosos a GEORG FRIEDRICH HANDEL, el compositor en estudio.

A continuación, veremos los elementos que se tomaron en cuenta para realizar el análisis adecuado en las composiciones de Händel:

Elementos en las composiciones barrocas (Bukofzer, 1986, p. 26)

- Bajo continuo.
- Contrapunto.
- Los instrumentos ornamentales o decorativos eran los que hacían la melodía.
- El bajo y la melodía principal constituían el esqueleto de la composición.
- El violín imitaba la técnica vocal.
- Apoyaturas.
- Bordaduras.
- Articulaciones.



### 1.1.1 El Oratorio

Era el más importante dentro de la música barroca, fue llamado así debido a las capillas secundarias con el mismo nombre (Romero, 2012, párr. 9). Su texto era, generalmente una historia dramática extraída de las sagradas escrituras, aunque también hubieron oratorios profanos (Romero, 2012, párr. 6).

Era una parte de la ópera en la cual se actuaba más debido a esto la música y la voz pasaban a ser secundarias, mientras que las arias eran como las canciones que le daban el significado a la ópera como tal (Comunicación personal con Diego Carlisky, profesor de música, 2016).

## 1.2 La Teoría de los Afectos

La idea barroca que se sostenía respecto a la composición era que usando los métodos musicales adecuados y establecidos de la época, el compositor podía crear piezas musicales, capaces de producir una respuesta emocional e involuntaria dentro de la audiencia (The theory of the doctrine of affections english literary essay, 2013, párr. 2).

La vinculación de la música con los estados emocionales, está relacionada con la literatura sobre la oratoria y la retórica, por los escritores griegos y romanos antiguos, principalmente: Aristóteles, Cicerón y Quintiliano (Heather, 2008, p. 10).

La teoría del *ethos*, fue una concepción que trataba sobre la unión que hay entre la música y los afectos, cada melodía y cada sonido estimulaban un tipo de estado emocional (Historia de la música occidental, 2010, párr. 2).

Ambas, tanto la teoría del *ethos* como la teoría de los afectos, deseaban transmitir una emoción específica dentro del espectador. La diferencia entre estas es que la teoría del *ethos*, utilizó los modos griegos de la época y la teoría de los afectos, usó la retórica y el texto para agregar una imagen a la música.

La principal herramienta del orador fue la retórica, que es el arte de hablar o escribir elegante con el fin de deleitar o conmover (Wordreference, 2016).

Un discurso que sigue los principios de la retórica abarca: *Inventio*, que trata de seleccionar las ideas para facilitar la persuasión. *Dispositio*, la cual es la disposición de los elementos que tomarán parte en el razonamiento. *Elocutio*, en este paso se aplica la forma de hablar, no basta con saber lo que hay que expresar, sino decirlo como se debe. *Memoria*, esta trata cuando los registros mentales de los que se inician nutren la fluidez del proceso comunicativo. *Actio*, este paso se refiere a la difusión de todo el proceso argumentativo ante el público (Heather, 2008, p. 10).

“El ajuste musical de los términos retóricos, que emergieron después del renacimiento no fue un plagio de la retórica, sino más bien un reconocimiento del hecho de que ambas, desde la antigüedad compartían el propósito de expresar los afectos” (Heather, 2008, p. 10).

La palabra afecto viene del griego *pathos*, que es el uso de los sentimientos humanos (Heather, 2008, p. 11). René Descartes, en su libro las pasiones del alma definió a las pasiones como: “percepciones, emociones o

sensaciones del alma que son causadas, sustentadas, y reforzadas por algún movimiento de los espíritus” (Heather, 2008, p. 11).

Los músicos alemanes, fueron los más metódicos en su codificación de la teoría – retórica musical escribiendo tutoriales de música, que relacionaban los principios retóricos para la composición musical, una práctica conocida como música poética (Heather, 2008, p. 13).

“Por más de un siglo, un grupo de autores alemanes prestaron la terminología retórica a las figuras musicales, y también inventaron expresiones musicales comparables, pero sin relación a los principios retóricos” (Heather, 2008, p. 13).

Por esto, se dice que el compositor barroco planeaba el contenido afectivo, sección o movimiento en cada obra que creaba. Y así, siempre esperaba una reacción basada en su apreciación del significado afectivo dentro de su composición (Torres, 2009, p. 107). Cuando un compositor barroco deseaba componer con un texto específico, estaba obligado a comprender todo el sentido completo del mismo y además, el hincapié de las palabras por separado (Torres, 2009, p. 108).

“En *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), se señala que la alegría es evocada por intervalos grandes, la tristeza por pequeños intervalos, la furia puede ser despertada por una rugosidad de la armonía junto con una melodía rápida. Y la obstinación, es evocada por la combinación contrapuntística de melodías altamente independientes” (Enciclopedia Británica, 2014, párr. 2).

### **1.3 El Filmmaking**

#### **1.3.1 Elementos Básicos de sonido**

El sonido dentro de una película, se lo distingue de forma simultánea a las imágenes y está compuesto por diferentes elementos (Domínguez, 2016, p. 2):

**Sonido directo:** El cual es grabado por el equipo técnico de sonido dentro del set de filmación.

**Doblaje:** Permite suplir voces o elementos que no se grabaron adecuadamente y añadir otros sonidos como: gritos, risas, etc.

**Efectos de sala:** Se los usan para fortalecer los sonidos originales provocados por los movimientos de los personajes.

**Efectos especiales:** Dentro de este método, se realiza la grabación de todos los sonidos que no se pueden generar en la sala de rodaje como: disparos, sonidos de animales, etc.

**Música de ambientación:** Es lo común llamado banda sonora y tiene como objetivo reforzar la imagen.

#### **1.3.2 Funciones de la Música en el Cine**

González (1998) afirma que “La banda sonora de un *film*, tiene que reforzar con sus efectos las intenciones de cada secuencia, ya sea con: orquestaciones, ritmos diferentes, o incluso con el recurso de los silencios. Esa es la clave para que la simbiosis sea eficaz” (Vargas, 2008, párr. 11).

El cine es un arte incompleto, que requiere de otros medios tales como: la palabra, la música, entre otros (Vargas, 2008, párr. 8). A partir de 1920, todas las grandes producciones venían acompañadas de una elaborada partitura, para poder ser interpretada por una orquesta sinfónica (Vargas, 2008, párr. 14).

La música, ayuda a crear el ambiente adecuado, al desarrollo de la acción, teniendo en cuenta el estilo y la instrumentación, para adecuarlos dentro de la época de la película... (Almany, R. Y Sabater. R., 2016, p. 207). La música también influye dentro de la audiencia creando un efecto psicológico determinado, y por último ayuda a dar continuidad dentro de la película, rellenando espacios vacíos, para dar unión entre las escenas, la cual no debe ser llamativa por este motivo pasa inadvertida... (Almany, R. Y Sabater. R., 2016, p. 207).

En primer lugar el *leitmotiv*, es uno de los recursos más utilizados en el cine para crear aspectos significantes. Es decir, que una célula rítmica y melódica se asocie a un significado en concreto (Radigales, 2008, p. 25).

De igual manera, al sentimiento de participación afectiva lo definen como: música empática, la cual está acorde al carácter narrativo de las imágenes y del contenido. Y contraria, cuando toma distancia respecto a lo que vemos en forma de contrapunto sonoro. Así mismo, cuando produce una emoción contraria a lo que quieren representar las imágenes (Radigales, 2008, p. 25).

Por su parte, la música en formatos audiovisuales, debe cumplir funciones específicas de carácter: emocional, expresivo, significativo, narrativo, y estético que contribuyan a la reestructuración con las palabras, el sonido ambiental o los ruidos (Radigales, 2008, p. 31).

El resultado final, puede terminar siendo un *collage*, buscando siempre expresar lo que pasa de la imagen en el momento adecuado. Por otro lado hay casos en que la edición de la película, puede hacerse sobre la base de la música. También hay producciones, que cimentan las construcciones de las tramas y los esquemas en música ya existentes (Radigales, 2008, p. 62).

## **2. Análisis de la obra de Georg Friedrich Händel**

### **2.1 Biografía**

“Georg Friedrich Händel nació en 1685, en Hall un pequeño pueblo protestante de Alemania, donde la música religiosa era parte importante de la vida cotidiana” (Guez y Lemeunier, 2013).

A los 18 años viajó a Hamburgo para trabajar, es así que luego de un tiempo sus obras empezaron a tener grandes éxitos. Sin embargo, decidió viajar a Italia para poder aprender a escribir ópera puesto que fue el país donde se creó (Guez y Lemeunier, 2013).

Para Händel no bastaba sólo escribir música para la voz, la música también debía conmover al público, aportando al personaje una profundidad psicológica (Guez y Lemeunier, 2013).

El ir un paso más allá, no sólo se trataba de un simple ejercicio para la voz, sino más bien de esos detalles para conmover al público y eso le aportó una riqueza particular a sus composiciones (Guez y Lemeunier, 2013). Fue el primer compositor moderno en querer complacer a los espectadores y no a los de la nobleza como era usual (Cortés, 1996, p. 119).

Compuso varios años para la cuaresma, durante la cual estaba prohibida la ópera (Guez y Lemeunier, 2013). Se destacó por sus diversas

composiciones, pero su obra más famosa fue un oratorio llamado El Mesías (Cudworth, 2015, párr. 1).

La obra de: El Mesías, ocupó un lugar único ya que era una obra personal de Händel, es decir era un oratorio épico y su fin era para la contemplación devota.

## **2.2 Messiah (1741)**

En 1740, a Händel le presionaba la falta de creatividad, además de la crisis económica de adquirió con el cierre de su teatro. Una noche, al regresar a su casa, se encontró un sobre encima de su escritorio, adentro había un nuevo oratorio con el nombre de: El Mesías (Bermejo, 2015, Párr. 12).

Händel dudó si debía realizar el trabajo de musicalizarlo o no, puesto que los oratorios anteriores habían sido un fracaso. Le surgió un aire de esperanza cuando comenzó a leer el texto que tenía en sus manos, entre tanto desasosiego (Bermejo, 2015, Párr. 13).

En el siguiente análisis, se detallan los elementos de la teoría de los afectos del período barroco usados por Händel.

### **2.2.1 Parte I**

#### **2.2.1.1 Aria – Que los valles se alcen**



### Compases 1 - 3

En los primeros compases se da una indicación que el tema está en andante, el cual es un aviso de tempo, para marcar que la pieza debe tocarse entre 76 y 108 pulsaciones por minuto.

En los compases uno y dos se encuentran ligaduras de expresión, las cuales están puestas en el tercer tiempo de ambos, sirven para unir y realzar el sonido de las notas implicadas, es uno de los elementos dentro del período barroco.

1-3 Air: *Every valley shall be exhalted* (tenor)

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, TENORE, and Bassi. The score is for the first three measures of the Air 'Every valley shall be exhalted' from Handel's Messiah. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Tenor part is silent in these measures.

Figura 1. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-3

### Compases 4 - 7

En los compases cuatro y cinco se hallan trinos, los cuales son un tipo de adorno musical que aparecieron en el período barroco y duraron hasta el

período clásico. Están colocados en las primeras corcheas de los tiempos del compás para enriquecer su sonido.

Mientras tanto, en el compás seis se realizan ligaduras de expresión, que como ya se mencionó anteriormente realzan el sonido de las notas. Y en la segunda corchea del último tiempo, se ejecuta un *staccatissimo*; el cual es un tipo de articulación, para indicar que esa nota debe acortar su sonoridad lo más posible respecto a su valor original.

En el compás siete, el primer violín vuelve a ejecutar el adorno musical trino, propio del estilo barroco, para mejorar su sonido.

Figura 2. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 4-7

Compases 8 - 12

En el compás número ocho, el primer violín vuelve a repetir el mismo patrón de articulación usado en el compás seis.

Mientras, en el segundo tiempo del compás nueve, se ejecuta el trino para poder realzar el sonido de la nota.

Dentro del compás diez, podemos encontrar que se usa la retórica en lo que canta el intérprete. La retórica es el arte de expresarse con eficacia, la manera usada dentro de las composiciones fue que las figuras rítmicas fueran a la par con la letra, por ejemplo: en la letra se habla del valle haciendo intervalos ascendentes para simular la forma inclinada que tienen.

Mientras, en el compás 11 se vuelven a ejecutar ligaduras de expresión, las cuales son usadas para unir y realzar las notas en las que se encuentran.

En el compás 12, se repite el uso de la retórica haciendo intervalos ascendentes, imitando la forma inclinada de los valles.

The image shows a musical score for measures 8-12 of 'El Mesías de Händel'. The score is written for a voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line starts in measure 8 with a trill on the note 'E' of 'Ev - ry'. In measure 9, there is a trill on the note 'v' of 'val - ley'. In measure 10, the vocal line has a melodic line with a slur over the notes 'ev - ry'. In measure 11, there is a slur over the notes 'val - ley'. In measure 12, the vocal line has a melodic line with a slur over the notes 'ev - ry'. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line. The bass line has a trill on the note 'E' in measure 8 and a trill on the note 'v' in measure 9. The treble line has a trill on the note 'E' in measure 8 and a trill on the note 'v' in measure 9. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).

Figura 3. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 8-12

## Compases 13 - 24

En el compás 13, se vuelve a utilizar la retórica de lo que menciona el cantante, pero lo ejecutan los violines y la viola haciendo intervalos largos de alegría al mencionar que sean elevados.

En el compás 14, el segundo violín realiza una bordadura en su última semicorchea del segundo tiempo, siendo esta otro de los elementos del período barroco. Mientras tanto, también el cantante que interpreta la obra hace un salto de alegría en la última corchea del tercer compás en referencia a que sean elevados.

Desde el compás 15 hasta el 24, el primer y segundo violín junto con la viola usan intervalos de alegría junto a la retórica de lo que canta el intérprete en forma intercalada. Las emociones y la retórica son elementos importantes de la teoría de los afectos.

The image shows a musical score for measures 13 through 24. The score is written in G major (one sharp) and common time. It consists of five staves: two for violins (top two), one for viola (middle), and two for the vocal line (bottom two). The vocal line includes the lyrics: "shall be ex-al-ted, shall be ex-al". The music features various rhythmic patterns, including long intervals and decorative flourishes, particularly in the instrumental parts.

17

ted, shall be ex - al - ted,

21

shall be ex - al - ted, and ev'ry

Figura 4. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 13-24

#### Compases 25 - 32

En el compás 25, el cantante intérprete sigue utilizando la retórica, al mencionar que las montañas y cerros sean rebajados usando intervalos descendentes para cada una respectivamente.

Mientras tanto, en el compás 26 los violines ejecutan intervalos de tristeza, los cuales se elaboran con intervalos pequeños. También se realizan las ligaduras de expresión, que como se mencionó anteriormente, sirven para realzar el sonido de las notas implicadas.

En los siguientes compases se sigue usando, las ligaduras de expresión, los intervalos de tristeza y la retórica al mencionar que se aplanen las cuevas haciendo que se mantenga la nota.

25

moun - tain and hill... made low, the croo - ked straight,

29

and the rough pla - ces plain,

Figura 5. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 25-32

#### Compases 33 - 40

En la segunda corchea del último tiempo del compás 33, se hace un intervalo de tristeza con la próxima figura rítmica del siguiente compás. La tristeza como ya mencionamos anteriormente es realizada por intervalos pequeños.

Mientras tanto, en el compás 34 se realiza una ligadura de expresión en el primer tiempo sólo con el primer violín para realzar en sonido de sus notas.

En las últimas corcheas del cuarto tiempo de este mismo, se ejecutan intervalos de tristeza con el primer y segundo violín, junto al cantante utilizando la retórica al mencionar que lo torcido se endereza.

En el siguiente compás, se repite el mismo patrón del intervalo de tristeza realizado anteriormente, mientras que los instrumentos de cuerdas hacen uso de la retórica en lo que canta el intérprete.

The image shows a musical score for measures 33-40. It features a vocal line and string accompaniment. The lyrics are: "the crooked straight, the crooked straight, and the rough places plain, and the rough places". The score is in G major and 3/4 time. The vocal line is in the soprano register, and the string accompaniment is in the bass register. The lyrics are written below the vocal line.

Figura 6. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 33-40

Compases 41 - 49

En el compás 41, se vuelve a hacer ligaduras de expresión en el segundo tiempo solo los violines, ya que la viola la realiza desde la segunda corchea del primer tiempo, mientras el cantante utiliza la retórica.

En el compás 42, los violines siguen ejecutando las ligaduras de expresión hasta el tercer tiempo del compás y luego realizan un *staccatissimo* en la última corchea del mismo.

Entre tanto, en el compás 44, el cantante vuelve a utilizar la retórica para referirse al valle con intervalos ascendentes y en el último tiempo hace una escapatoria melódica.

En el compás 46, se vuelve a repetir el uso de la retórica en lo que menciona el cantante, pero sin la escapatoria melódica.

Mientras tanto, en el compás 47, el cantante realiza un intervalo de alegría al mencionar que sea elevado.

En el compás 49, tanto el primer violín y la viola realizan intervalos de alegría, los cuales son ejecutados con intervalos largos.



41

plain. Ev - ry val - ley,

46

ev - ry val - ley shall be ex - al

Figura 7. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 41-49

Compases 50 - 58

En el compás 50, los violines siguen realizando intervalos de alegría.

En los compases 53 en adelante, el cantante sigue utilizando la retórica, mientras que los violines y la viola ejecutan intervalos de alegría en el compás 58.

50

ted, ev-ry val-ley,

Violone

55

ev-ry val-ley shall be ex-al-ted,

Tutti

60

Figura 8. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 50-58

Compases 59 - 66

El cantante continua usando la retórica, en estos compases.

Mientras tanto, los violines y la viola usan el intervalo de tristeza en la última corchea del compás anterior hasta la primera corchea del compás 61, también realizan ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

En el compás 63, los violines y la viola vuelven a ejecutar ligaduras de expresión, siendo que el primer violín en el tercer tiempo usa la retórica haciendo referencia a lo cantado por el intérprete en el compás anterior.

En los siguientes dos compases, se va intercambiando el uso de la retórica entre los violines.

59

and ev'-ry moun - tain and hill made low, the croo - ked straight,

63

the croo - ked straight, the croo - ked straight, and the rough pla-ces plain,

Figura 9. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 59-66

#### Compases 67 - 75

En los compases 67 al 70, como lo dicho anteriormente el cantante utiliza la retórica manteniendo la nota al mencionar que se aplanen las cuestas.

En los compases 70 y 71, se hacen ligaduras de expresión, para realzar el sonido. Y en la última corchea del compás 71 se realiza un *staccatissimo*, el cual indica que debe acortar a lo más mínimo su sonido.

En el compás 73, todos ejecutan un calderón; el cual es un tipo de articulación que indica un tipo de reposo alargando a las notas involucradas.

Mientras en el compás 75, el cantante realiza una ligadura de expresión.

67

and the rough pla-ces plain, and the rough pla-ces plain,

71

the croo-ked straight, and the rough pla - ces

Figura 10. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 67-75

Compases 76 - 84

En los compases 76 y 77, los violines ejecutan ligaduras de expresión sólo en el tercer tiempo de cada compás.

Mientras tanto, en el compás 79, los violines hacen trinos en los tres primeros tiempos del mismo.

En el compás 80, el primer violín repite el patrón del trino usado en el anterior compás, mientras que el segundo violín realiza ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

Mientras tanto, en el compás 81 los violines ejecutan ligaduras de expresión en los tres primeros tiempos, mientras que en la última corchea realizan *staccatissimo*.

En el compás 82, el primer violín hace un trino en el segundo tiempo del mismo para enriquecer su sonido.

El compás 83, se vuelve a repetir el patrón usado en el compás 81.

En el compás 84, el primer violín ejecuta un trino en el segundo tiempo y todos realizan un calderón en el tercer tiempo del mismo.

Figura 11. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 76-84

### 2.2.1.2 Aria: Pero, ¿Quién podrá soportar el día de su venida?

Compases 1 - 9

En los primeros compases de esta aria se da la indicación metronómica de *larghetto*, la cual sugiere que el tema debe tocarse entre 60 y 66 pulsaciones por minuto.

En el compás siete, se comienza a realizar bajo continuo, el cual como su nombre lo indica es una línea de bajo constante que no forma parte de la armonía, creando un contrapunto de la melodía principal. También tiene el cifrado que indica el arpeggio específico que el compositor deseaba que tocara el intérprete de la obra.

22  
1-6 Air: *But who may abide the day of His coming* (contr'alto) MESSIAH

Larghetto

Violino I  
Violino II  
Viola  
CONTR'ALTO  
Bassi

10

Figura 12. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-9

Compases 10 - 20.

En el compás 15, el cantante utiliza la retórica haciendo intervallos descendentes para referirse al día de su venida.

Mientras tanto, en la última corchea del compás 16, el primer violín crea intervallos de tristeza terminando en la primera corchea del compás 18, siendo así que el segundo violín y la viola también crean intervallos de tristeza pero realizando contrapunto con el primer violín.

En el compás 19 el cantante vuelve a usar la retórica al momento de mencionar quién quedará de pie con un intervalo ascendente.

21

6 6 4

But who may a - bide the day of his coming? and who shall stand when

Figura 13. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 10-20

#### Compases 21- 31

El cantante continúa usando la retórica hasta el compás 24, pero en el compás 23 se puede encontrar bajo cifrado.

En la última corchea del compás 24, los violines y la viola empiezan a hacer intervalos de alegría, mientras que el bajo realiza el bajo continuo hasta el compás 27.

En el compás 29, el primer violín ejecuta un trino en la primera corchea del tiempo fuerte del compás seguido por una bordadura, éstas son usadas para crear interés rítmico entre dos notas. Mientras el bajo coloca el cifrado de las notas exactas que desea.



21

He ap-peareth? who shall stand when He ap-peareth? but who may a -

6 6i 7 6i

Figura 14. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 21-31

#### Compases 32 - 41

En el compás 36, la cantante utiliza la retórica al referirse de su venida con intervalos descendentes, mientras que el primer violín ejecuta un intervalo de alegría en la última corchea de este compás y la primera corchea del siguiente.

En los compases 39 al 41 la cantante vuelve a usar la retórica al momento de mencionar quién quedará de pie haciendo un intervalo ascendente.

32

bide, but who may a - bide the day of his com-ing? and who shall stand when He ap -

Figura 15. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 32-41

Compases 42 - 51

En los compases 42 al 44, el bajo ejecuta nota pedal, la cual es una nota común que tienen los acordes al momento que se realizan cambios armónicos y se queda sonando de forma obstinada.

42

peareth? and who shall stand when He ap - pear -

Figura 16. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 42-51

Compases 52 - 59

En el compás 59, se cambia el tema a 4/4, además se tiene la indicación que el tiempo es *prestissimo* el cual marca de debe tocarse a más de 220 pulsaciones por minuto. En este mismo se puede percibir a la emoción de furia, la cual es insinuada por la desigualdad en la armonía mezclada con figuras rítmicas cortas.

Figura 17. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 52-59

#### Compases 60 - 65

Mientras que la furia se encuentra presente desde el compás anterior, la cantante utiliza la retórica en el compás 63 al referirse de él con intervalo ascendente, seguido por una ligadura de expresión en los primeros tiempos del siguiente compás.

60

63

For He is like a re - fi - - ner's

Figura 18. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 60-65

#### Compases 66 - 74

En el compás 66, la cantante realiza ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos para realzar el sonido de las notas implicadas.

Mientras, en el compás 67 el bajo realiza el cifrado de las notas que se desea que ejecuten.

En el compás 68, la cantante repite el mismo patrón realizado en el compás 66.

Entre tanto en el compás 73, la cantante usa la retórica al referirse a él y dura hasta la primera negra del siguiente compás.

The image shows a page of a musical score for 'MESSIAH'. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (soprano and bass clefs) and an instrumental accompaniment (piano and cello/bass clefs). The score is in 2/4 time and G major. The lyrics are: 'fire, for He is like a re-ner's fire, who shall stand when He ap-'. Measure numbers 66, 69, and 72 are indicated on the left. The word 'MESSIAH' is centered above the first system.

Figura 19. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 66-74

Compases 75 - 78

La furia termina de ser usada en el compás 76.

En el compás 77, el primer violín realiza ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo, mientras que la cantante hace un trino para enriquecer el sonido en el tercer tiempo.

Mientras tanto, en el compás 78 el primer violín realiza un *staccatissimo*, en el primer tiempo para luego realizar ligaduras de expresión en los últimos dos tiempos del mismo compás. La cantante vuelve a realizar un trino en el tercer tiempo para mejorar el sonido.

75

pear - eth? for He is like a re - fi - -

un poco piano

Figura 20. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 75-78

Compases 79 - 86

En los compases 79 y 80, se vuelve a repetir el patrón usado en el compás anterior.

Mientras que en el compás 81, solo el primer violín hace un *staccatissimo* en el primer tiempo del mismo.

En el compás 82, el primer violín realiza ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo, éste patrón se vuelve a repetir en el siguiente compás.

La furia vuelve a hacer presencia en el compás 85.

79

83

ner's fire, for He is like a re-fi

6

Figura 21. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 79-86

Compases 87- 98

La furia deja de ser usada nuevamente, en el compás 87.

En el compás 88, la cantante realiza un trino en el primer tiempo para enriquecer el sonido, mientras que el primer violín hace un *staccatissimo* en el tercer tiempo del mismo.

En el compás 91, la cantante utiliza la retórica al referirse de quién quedará de pie con intervalos ascendentes.

En el compás 94 se vuelve a cambiar a 3/8 y sea indica que el tema se toque en *largo*.

Mientras en el compás 98, la cantante vuelve a utilizar la retórica al mencionar el día de su venida con intervalos ascendentes y descendentes respectivamente.



87

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

ner's fire, and

7 6

81

*Larghetto*

who shall stand when He ap - pear-eth? But who may a - bide the day of his coming?

Figura 22. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 87-98

Compases 99 - 116

En el compás 101, el primer violín realiza una bordadura, para proporcionar interés entre las dos notas.

Mientras tanto, en el compás 105 el bajo realiza cifrado para indicar los acordes que se requieren.

En el compás 110, la cantante usa la retórica junto a la alegría al momento de mencionar a él con un intervalo largo y ascendente.

En el compás 115 se vuelve a hacer uso de la furia, se cambia a 4/4 y repite la indicación de tiempo *prestissimo*. Mientras tanto la cantante utiliza la retórica en este mismo, seguido de hacer ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos del siguiente compás.

The image shows a musical score for measures 99-116. The score is in G major and 6/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "and who shall stand, and who shall stand when He ap-peareth? when He ap - peareth? For He is like a re -". The score includes a tempo change to *Prestissimo* at measure 115, indicated by a double bar line and the tempo marking above the staff. The time signature changes to 4/4 at measure 115. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a change in texture at measure 115.

Figura 23. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 99-116

Compases 117 - 124

En el compás 120, la cantante realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo enriqueciendo el sonido.

En los compases 121 y 122, la cantante hace uso de la retórica al momento de referirse a quién se mantendrá de pie con intervalos ascendentes, mientras que el bajo usa los cifrados hasta un compás después.

117

fi - - ner's fire, like a re - fi - - ner's fire, and

121

who shall stand when He, when He ap - pear-eth? and

2, 6, +4, 6, 7, 7

Figura 24. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 117-124

Compases 125 - 130

En los compases 125 y 126, la cantante usa la retórica al momento de referirse a quién se mantendrá de pie con intervalos ascendentes.

Mientras tanto, en el compás 129, la cantante vuelve a utilizar la retórica al momento de referirse a él con intervalos ascendentes y el bajo realiza cifrado.

En el compás 130, la cantante realiza ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

The image shows a musical score for measures 125-130 of 'El Mesías' by George Frideric Handel. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: 'who shall stand when He ap - pear - eth? for He is like a re -'. The basso continuo line includes figured bass notation: 6, 7, 6.

Figura 25. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 125-130

Compases 131 - 136

En el compás 132, la cantante realiza ligaduras de expresión para realzar el sonido.

En el último tiempo del compás 133, la cantante vuelve a utilizar la retórica al momento de referirse a él con intervallos ascendentes.

131

fi - - - ner's fire, and who shall

134

stand when He ap - - pear - eth? when

Figura 26. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 131-136

Compases 137 - 143

En el compás 139, la cantante vuelve a usar la retórica al momento de referirse a él con intervallos ascendentes.

La furia acaba de escucharse en el compás 140.

28  
137 *MESSIAH*

He ap - - pear - eth? for He is  
like a re - fi - -

Figura 27. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 137-143

Compases 144 - 153

En el compás 148, se da la indicación de cambio a *adagio* que significa que el tema debe tocarse entre 66 y 76 pulsaciones por minuto.

En el compás 151, se vuelve a hacer uso de la *furia*.

144 Adagio

150  $\frac{3}{4}$

ner's fire, for He is like a re -

fi - ner's fire.

*f* 6

Figura 28. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 144-153

Compases 154 - 158

La furia deja de sonar en el compás 155.

154 Adagio

155  $\frac{3}{4}$

6

Figura 29. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 154-158

### 2.2.1.3 Aria: Oh, tú que llevas la buena nueva.

Compases 1 - 18

En los primeros compases del tema, se da la indicación *andante*; el cual significa que el tema se debe tocar entre 76 y 108 pulsaciones por minuto.

En el compás dos, el primer violín realiza un trino muy propio del estilo barroco, para proporcionar interés melódico. Mientras el bajo realiza cifrado para saber qué tipo de intervalo específico pide el compositor.

En el compás tres, el bajo vuelve a repetir el cifrado en la última corchea del segundo tiempo del mismo.

Mientras tanto en el compás diez, sólo el primer violín vuelve a hacer el uso del trino en los dos tiempos del compás. Y el bajo vuelve a realizar cifrado en la primera corchea de cada tiempo del compás.

En el compás 11, se vuelve a repetir el mismo patrón pero sólo en el primer tiempo del mismo.

En los compases 16 y 17, la cantante usa la retórica, al mencionar que se suba al monte con un intervalo ascendente.



1-9 Air: *O thou that tellest good tidings* (contr'alto) PART I 37

*Andante*

Violini

CONTR'ALTO

Bassi

6

12

19

O! thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high mountain!

Figura 30. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 1-18

Compases 19 - 43

Desde el compás 24 hasta el 28 la cantante usa la retórica, al referirse que se suba al monte con un intervalo ascendente.

En los compases 29 y 30, la cantante vuelve a hacer el uso de la retórica con la frase ya mencionada en los compases anteriores.

Mientras en el compás 35, el primer violín realiza el adorno trino.

En el compás 40, el primer violín vuelve a ejecutar el trino, para crear atracción melódica.

19

O! thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high

26

moun- tain, get thee up in-to the high moun-

32

tain.

38

O! thou that tellest good ti-dings to Jeru-salem, lift

Figura 31. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 19-43

Compases 44 - 66

En el compás 43, la cantante utiliza la retórica en la última corchea y la negra con punto del primer tiempo del siguiente compás al referirse a que se suba con un intervalo ascendente.

Desde el compás 44 hasta el 47 se realiza el bajo continuo, uno de los elementos importantes del período barroco. Mientras la cantante usa retórica en este último compás.

En los compases 54 y 55, la cantante y el primer violín utilizan la retórica de lo que se canta.

Mientras en el compás 58, se hace uso del cifrado en el bajo para que el intérprete sepa el arpeggio que deseaba el compositor.

En los compases 60 al 62, la cantante vuelve a usar la retórica de lo que interpreta.

38  
44

MESSIAH

*p*

up thy voice with strength, lift it up, be not a-fraid, say un-to the

60

ci-ties of Judah, say un-to the ci-ties of Judah, Be - hold\_ your God, - be - hold\_ your God! say

66

un-to the ci-ties of Ju - dah, Be - hold\_ your God, behold\_ your God, behold your

7 6 7 6

Figura 32. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 44-66

Compases 67 - 86

En la última corchea del compás 66 y la blanca con punto del compás 67, la cantante hace el uso de la retórica con un intervalo ascendente para referirse a Dios.

En el compás 75, la cantante realiza un intervalo ascendente hasta el siguiente compás, para utilizar la retórica de la letra que dice levantarse.

En el compás 81, se vuelve a repetir el mismo patrón explicado anteriormente.

The image shows a musical score for three systems of music, measures 67-86. Each system consists of a vocal line (soprano), a basso continuo line, and a basso line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "God! O! thou that tellest good tidings to Zion, a-rise, shine, for thy light is come, a - rise, a - rise, a-rise, shine, for thy light is come, and the glo - - -".

Figura 33. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 67-86

Compases 87 - 106

En el compás 87, se hace el uso del cifrado en el primer tiempo del bajo.

En el compás 94, la cantante utiliza retórica con intervalo ascendente para referirse a que se alza.

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

(attaca il Coro.)

Figura 34. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 87-106

#### 2.2.1.4 Aria: Los pueblos que caminaban en oscuridad

Compases 1 - 16

En los primeros compases se da la indicación *larghetto*, el cual sugiere que el tema sea tocado entre 60 y 66 pulsaciones por minuto.

En el compás uno, se realizan ligaduras de expresión para poder realzar el sonido de las notas implicadas, y en la segunda corchea del cuarto tiempo del mismo se usa el *staccatissimo*.

En el compás dos, se usa el *staccatissimo* en la primera corchea del primer tiempo y en las dos últimas corcheas del cuarto. Mientras que se realizan ligaduras de expresión en la segunda corchea del primer tiempo, las dos del segundo y tercer tiempo.

Entre tanto, en el compás tres, se ejecuta un *staccatissimo* en la primera corchea del primer tiempo, y se usan ligaduras de expresión en la segunda corchea y las dos del segundo tiempo.

En el compás cinco, el cantante realiza intervalos de tristeza. Cabe resaltar que en esta parte el cantante bajo y el bajo instrumental están haciendo unísono, mientras que el violín hace octava.

Mientras tanto, en el compás número seis el violín realiza ligaduras de expresión, desde la segunda corchea del primer tiempo hasta las dos corcheas del segundo. El cantante usa la retórica junto con la tristeza ya que ejecuta intervalos pequeños y descendentes al referirse a la oscuridad.

En el compás siete, el instrumento de bajo realiza el mismo patrón usado por el violín en el compás anterior.

En el compás ocho, el violín hace un trino en la primera corchea del segundo tiempo.

Mientras, en el compás diez el violín y el bajo instrumental hacen ligaduras de expresión en el primer tiempo y en la primera corchea del segundo. Usan el staccatissimo en la segunda corchea del segundo tiempo, repiten todo el patrón en los tiempos tres y cuatro.

En los compases 12 y 13, el cantante hace el uso de la retórica junto a la alegría, ya que hace intervalos largos y ascendentes al momento de referirse a una gran luz.

En el compás 16, el cantante vuelve a realizar retórica junto a la tristeza porque se vuelve a mencionar a la oscuridad, cabe decir que no siempre se lo usa para dar movimiento melódico.

46 *MESSIAH*  
**1-12** Air: *The people that walked in darkness* (bass)

*Larghetto*

Violini  
Viola

BASSO

Bassi

The peo-ple that walked in

dark - ness, that walked in dark - ness, the peo-ple that walked, that walked in darkness have

seen a great light, have seen a great light, the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have

Figura 35. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-16

Compases 17 - 27

En el compás 20, el violín realiza ligaduras de expresión en los dos primeros tiempos del compás.

En los compases 21 al 26, el cantante vuelve a usar la retórica junto con la tristeza al referirse de la oscuridad, haciendo notable el uso de la teoría de los afectos.



17

*f* *p*

seen a great light. The peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness, that

22

walked in dark - ness, the peo-ple that walked in dark - - - ness have seen a great light, have

Figura 36. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 17-27

Compases 28 - 44

En los compases 28 y 29, el cantante repite el uso de la retórica junto a la alegría al mencionarse la gran luz.

En el compás 36, el cantante utiliza la retórica al referirse a la tierra con intervalos descendentes, pero en el siguiente compás, el cantante realiza intervalos de tristeza al referirse a las sombras.

Mientras en el compás 43, el cantante repite el mismo patrón al referirse a la tierra con intervalos descendentes.

PART I 47

seen a great light, a great light, have seen a great light.

And they that dwell, that dwell in the land of the shadow of death,—

and they that dwell, that dwell in the land, that dwell in the land of the shadow of death,—

Figura 37. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 28-44

Compases 45 - 63

En el compás 48, el cantante realiza ligadura de expresión en el primer tiempo y la primera corchea del segundo.

Mientras en el compás 51 y 52, el cantante vuelve a repetir la retórica con intervalos descendentes al referirse de la tierra. Y con intervalos de tristeza al mencionar a las sombras.

En el compás 63, se hace el uso del calderón para terminar el tema en el tercer tiempo.

45

up - on them hath the light shi - ned, and they that dwell, that

51

dwell in the land of the sha - dow of death, up - on them hath the light

57

shined, up - on them hath the light shined.

Figura 38. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 45-63

### 2.2.1.5 Aria: Alégrate, oh hija de Sión.

Compases 1 - 14

En los primeros compases se da la indicación que el tema está en *allegro*, el cual sugiere que se debe tocar entre 110 y 168 pulsaciones por minuto.

En el compás siete, el violín realiza ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo y los dos primeros tiempos del siguiente.

Mientras en los compases nueve y diez, la cantante usa la retórica junto a la alegría al momento de referirse a regocijarse con intervallos grandes.

En el compás 12, el violín realiza intervallos de alegría en los dos primeros tiempos. La cantante repite el patrón de la retórica junto a la alegría cuando se menciona a regocijarse y en los siguientes dos compases realiza ligaduras de expresión.

1-20 Air: *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (soprano) PART I 67

*Allegro*

Violini

SOPRANO

Bassi

Rejoice, re-joice, re-joyce, re-joyce great-ly! re-joyce great-ly, O daughter of Si-on,

Figura 39. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-14

Compases 15 - 34

En el compás 15, la cantante realiza una ligadura de expresión en el tercer tiempo del mismo. Y en el siguiente se usa la retórica junto a alegría al mencionar el regocijarse.

Mientras en el compás 26, la cantante vuelve a utilizar una ligadura de expresión pero esta vez en el primer tiempo del mismo.

En el compás 28, la cantante usa la retórica manteniendo la nota al referirse a gritar. A su vez el violín hace un trino en la negra del primer tiempo.

En los compases 30 y 31, la cantante repite el uso de la retórica con intervalo descendente al mencionar que se contemple como viene tu rey. Mientras en el bajo se realiza cifrado en los dos últimos tiempos del compás.

En los compases 33 y 34, la cantante hace el uso de la retórica nuevamente para referirse a que se contemple como viene tu rey.

15  
 O daughter of Si-on, re-joyce, re-joyce,  
 20  
 O daughter of Si-on, re-joyce great-ly, shout, O daughter of Jeru-salem,  
 25  
 be-hold thy King cometh un-to thee, be-hold thy King cometh  
 30  
 4 3 2 6 1 1

Figura 40. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 15-34

## Compases 35 - 54

En el compás 42, el violín realiza ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo y los dos primeros del siguiente compás.

Mientras, la cantante hace retórica junto con la alegría al referirse de regocijarse en los compases 44 y 45.

En el compás 47, la cantante hace ligaduras de expresión en el tercer tiempo del mismo.

Entre tanto, en el compás 49 el primer violín realiza las ligaduras de expresión en el segundo y tercer tiempo del mismo. Y a su vez la cantante las usa en el tercer y cuarto tiempo.

En los compases 51 y 52, la cantante vuelve a utilizar la retórica cuando se menciona que se contemple como viene tu rey con intervalos descendentes.

68 MESSIAH

un - to thee, cometh un - to thee.

Rejoice, re-

joyce, re-joyce greatly! re-joyce O daughter of Si - on, shout, O

daugh-ter of Je-ru - salem, behold thy King cometh un - to thee,

Figura 41. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 35-54

Compases 55 - 69

En el compás 55, la cantante vuelve a usar la retórica junto a la alegría al referirse a regocijarse con intervallos ascendentes.

Mientras tanto, en el compás 61, la cantante realiza ligadura de expresión en el primer tiempo del compás.

En el compás 63, el violín hace ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo.

En el compás 64, el violín realiza ligaduras en todo el compás pero la cantante sólo lo hace en el último tiempo. También usa la retórica con intervalos descendentes el referirse a que se contemple como viene tu rey.

En el compás 65, el bajo ejecuta el cifrado en el tercer tiempo del mismo.

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Soprano (middle), and Bass (bottom). The score is divided into three systems, corresponding to measures 55-59, 60-64, and 65-69. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The lyrics are: "re-joyce, great-ly, O daugh-ter of Si-on, shout, O daughter of Je-ru-salem, behold thy King cometh un-to thee, re-joyce, re-joyce,". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a fingering '7' in the bass staff at measure 69.

Figura 42. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 55-69

Compases 70 - 84



En el compás 73, la cantante realiza una ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

En el compás 76, el violín hace ligaduras de expresión desde el segundo tiempo del mismo junto al trino para crear interés melódico. Entre tanto, la cantante realiza las ligaduras en los dos últimos tiempos.

En el compás 77, el violín hace trinos en todos los tiempos sólo en las negras. Mientras la cantante hace ligaduras de expresión en el primer y tercer tiempo del mismo.

En el compás 78, el violín vuelve a hacer ligadura de expresión sólo en la negra del primer tiempo. La cantante utiliza la retórica manteniendo la nota al momento de referirse a gritar.

En los compases 80 hasta el 84, la cantante usa la retórica con intervalo primero ascendentes y luego descendentes al momento de mencionar que se contemple como viene tu rey.

70

and shout, shout, shout, shout, rejoice greatly,

75

re-joyce greatly, O daughter of Si-on, shout, O daughter of Je-

80

Adagio

ru-salem, behold thy King cometh un-to thee, behold thy King cometh un-to thee.

Figura 43. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 70-84

Compases 85 - 99

En el compás 90, el violín realiza ligaduras de expresión en los últimos tiempos y los dos primeros del siguiente.

En el compás 92, se usa el calderón para terminar.

En los compases 94 y 95, el violín vuelve a realizar las ligaduras de expresión.

En los compases 96 y 97, la cantante hace retórica al momento de mencionar que hable de paz y también usa la ligaduras de expresión en los últimos tiempos del compás 97. Mientras que el bajo ejecuta el cifrado en el tercer tiempo de ambos.

En los compases 98 al 100, se vuelve a repetir el patrón de uso de la retórica y las ligaduras de expresión.

The image shows a musical score for three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The score is in G major and 4/4 time. It covers measures 85 to 99. The lyrics are: "He is the righ-teous Sa - - viour, and He shall speak peace unto the hea - then, He shall speak peace, He shall speak". The score includes performance markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *Fine*. There are also some numerical markings at the bottom of the Bass staff:  $\frac{4}{2}$  and  $\frac{4}{4}$ .

Figura 44. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 85-99

Compases 100 - 113

En los compases mencionados, vuelven a hacer uso de la retórica y las ligaduras de expresión.

70  
MESSIAH

100  
peace, peace, He shall speak peace un-to the hea - - then,

104  
He is the righ - teous Sa - - viour, and He shall speak, He shall speak

108  
peace, peace, He shall speak peace un-to the hea - - then.  
 $\frac{3}{2}$  Da Capo.

Figura 45. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 100-113

## 2.2.2 Parte 2

### 2.2.2.1 Aria: El fue despreciado y rechazado por los hombres.

Compases 1 - 11

En el compás dos, los violines utilizan trino junto a ligadura de expresión para proporcionar interés melódico en el tercer tiempo del mismo.

En el compás tres, los violines realizan las ligaduras de expresión en el primer tiempo y hacen bordaduras en el tercer tiempo.

Mientras en el compás cinco, los violines vuelven a hacer las bordaduras en el tercer tiempo.

En el compás seis, el primer violín ejecuta ligaduras de expresión en tres corcheas de los últimos tiempos, y se realiza *staccatissimo* en la segunda corchea del cuarto tiempo.

En el compás diez, los violines usan intervalos de tristeza para hacer una respuesta a lo que cantó la intérprete.

Mientras en el compás 11, la cantante utiliza la retórica junto a la tristeza al referirse que fue despreciado y rechazado con intervalos pequeños y descendentes.

**2-2 Air: He was despised and rejected (alto)**

*Largo*

Violino I

Violino II

Viola

ALTO

Bassi

6

He was despised, de-spi-sed and rejected,

Figura 46. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-11

#### Compases 12 - 21

En el compás 13, la cantante realiza intervallos de tristeza al referirse a ser rechazado y usa la retórica al mencionar a los hombres haciendo intervallos descendentes. Los violines repiten la misma melodía armonizada pero alargando el final.

En el compás 15, la cantante vuelve a hacer uso de la retórica junto a la tristeza al referirse al dolor con intervallos descendentes y pequeños. El violín repite la línea melódica cantada pero haciendo pequeñas variaciones.

Mientras en el compás 17, la cantante repite el patrón usado en el compás 15.

En el compás 18, los violines hacen ligaduras de expresión en las dos corcheas del tercer tiempo del mismo.

En el compás 20, la cantante hace uso de la retórica junto a la tristeza al momento de referirse al hombre de dolores familiarizado con el sufrimiento. Siendo así que usa intervalos descendentes y pequeños.

84  
12

MESSIAH

re - ject - ed of men, a man of sor - rows, a man of

17

sor - rows, and ac - quaint ed with grief, a man of sorrows, and acquaint-ed with grief;

Figura 47. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 12-21

Compases 22 - 31

En el compás 22, el primer violín realiza ligaduras de expresión en las dos corcheas del tercer tiempo y en la primera del cuarto. Se hace uso de *staccatissimo* en la última corchea.

En los compases 25 y 26, la cantante usa la retórica junto a la tristeza al momento de referirse a que fue despreciado y rechazado, realizando intervalos descendentes y pequeños respectivamente.

En compás 28, la cantante realiza intervalos de tristeza al mencionarse que fue despreciado y rechazado por los hombres.

En los compases 29 y 30, se vuelve a hacer uso de la retórica con la tristeza al referirse al hombre de dolores, con intervalos pequeños y descendentes.

En el compás 31, el bajo realiza el cifrado pedido en los tres primeros tiempos del mismo.



22

He was de-spi-sed, re-ject-ed,

27

He was de-spi-sed and re-ject-ed of men, a man of sor-rows, and ac-quaint-ed with grief, a

$\frac{4}{2}$  6

Figura 48. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 22-31

#### Compases 32 - 41

En los compases 32 y 33, la cantante hace uso de la retórica junto a la tristeza al mencionar que es un hombre de dolores acostumbrado al sufrimiento. Siendo así que realiza intervallos descendentes y pequeños respectivamente.

En los compases 34 y 35, la cantante repite el uso de la retórica junto a la tristeza al referirse que fue despreciado y rechazado haciendo intervallos pequeños y descendentes.

Mientras en los compases 36 al 42, se usan los mismos patrones hechos en los compases 32 y 33.

PART II

85

man of sor-rows, and ac-quaint-ed with grief; He was de-spi-sed, re-ject-ed, a man of

sor-rows, and ac-quaint-ed with grief, and ac-quaint-ed with grief, a man of sor-rows, and ac-

6

Figura 49. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 32-41

#### Compases 42 - 57

En el compás 44, el primer violín hace una bordadura en el tercer tiempo del mismo, el cual ayuda a crear interés melódico.

En el compás 47, el primer violín realiza ligaduras de expresión en las dos corcheas del tercer tiempo y la primera del cuarto.

En el compás 49, se hace uso del calderón para terminar la forma en el tercer tiempo del mismo.

En el compás 50, las cuerdas empiezan a hacer uso de la furia; la cual es evocada por una melodía rápida y desigualdad en la armonía.

42

quaint-ed with grief.

48

He gave his back to the smi-ters,

*Fine*

53

He gave his back to the smi-ters, and his cheeks to them that pluck-ed off the

56

hair, and his cheeks to them that pluck-ed off the hair, and his cheeks to

57

Figura 50. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 42-57

## Compases 58 - 67

En el compás 61, la cantante usa la retórica en la parte que se refiere a escupir, haciendo una rítmica rápida y con intervalos descendentes.

En los compases 62 y 63, la cantante utiliza la retórica en el tercer tiempo al momento de mencionar vergüenza usando un intervalo descendente con ligadura de expresión.

En los compases 65 hasta 67, la cantante vuelve a hacer el mismo patrón usado en los compases anteriores, pero sin las ligaduras de expresión.

The image displays a musical score for measures 58 through 67. It consists of five systems of staves. The first system (measures 58-60) includes a vocal line with lyrics: "them that pluck-ed off the hair; he hid not his face from shame and". The second system (measures 61-63) includes a vocal line with lyrics: "spit-ting, he hid not his face from shame, from shame,". The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "6", "5", "6/4", "5/3", "6/4", and "5/4".

Figura 51. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 58-67

64

he hid not his face from shame, from shame and spit-ting.

♩ = 20

6

♩ = 20 Da Capo.

Figura 51. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 58-67

### 2.2.2.2 Aria: Miren y observen si hay dolor

Compases 1-7

En los primeros compases se da la indicación que el tema *largo* el cual sugiere que debe tocarse en 20 pulsaciones por minuto.

En el compás dos, el cantante usa la apoyatura, la cual es un tipo de adorno que va en el tiempo fuerte.

En el compás tres, el cantante utiliza la retórica junto a la tristeza al referirse al dolor con intervalos descendentes y pequeños.

114  
2-8 Air: *Behold, and see if there be* (tenor) MESSIAH

*Largo e piano*

Violino I

Violino II

Viola

TENORE  
Be-hold and see, be-hold and see, if there be a-ny sor-row

Bassi

like un-to his sor-row! Be-hold and see, if

Figura 52. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 1-7

Compases 8 - 15

En el compás 11, el cantante vuelve a repetir el uso de la retórica junto a la tristeza al mencionarse el dolor haciendo intervalos pequeños y descendentes.

there be a-ny sor-row like unto his sor-row! Be-hold and see, if there be a-ny sor-row

like un-to his sor-row!

Figura 53. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 8-15

### 2.2.2.3 Aria: Pero tú no abandonarás.

Compases 1 - 10

En los primeros compases, se da la indicación que el tema de está en *andante larghetto*.

En el compás dos, el violín realiza ligadura de expresión en el primer tiempo del mismo.

En el compás tres, el violín hace ligadura de expresión en la negra del primer tiempo y la primera corchea del segundo y esta a su vez ejecuta un trino. Este patrón se repite desde el tercer tiempo hasta el primer tiempo del siguiente compás.

Mientras tanto en el compás siete, el cantante usa la retórica junto a la tristeza al mencionar que no darás su alma al infierno realizando intervalos descendentes y pequeños.

En el compás ocho, el violín vuelve a ejecutar ligaduras de expresión en el segundo tiempo del mismo.

En el compás diez, se repite el patrón realizado en el compás siete.

2-10 Air: *But thou didst not leave* (tenor)

Andante larghetto

Violini

TENORE

Bassi

But

thou didst not leave his soul in hell, but thou didst not leave his soul in hell; nor

6 6

Figura 54. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-10



## Compases 11 - 21

En el compás 13, el cantante usa la retórica al referirse al sagrado con intervallos ascendentes.

En los compases 15 y 16, el violín hace ligadura de expresión en la negra del primer tiempo del compás 15 y la primera corchea del segundo y esta a su vez ejecuta un trino. Este patrón se repite hasta el primer tiempo del compás 16.

Mientras, en el compás 19 el cantante utiliza la retórica junto a la tristeza al mencionar, que no darás su alma al infierno usando intervallos pequeños y descendentes.

The image shows a musical score for measures 11-21 of 'El Mesías' by George Frideric Handel. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics and a violin line. The lyrics are: 'didst.thou suffer, nor didst thou suf-fer thy Ho-ly One to see corrup-tion. But thou didst not leave his soul in\_ hell, thou didst not leave, thou didst not leave his'. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal line. The violin line is written in the treble clef and includes a trill in measure 15.

Figura 55. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 11-21

## Compases 22 - 31

En el compás 22, el violín usa ligadura de expresión en el último tiempo del mismo.

En el compás 25, el cantante utiliza la retórica al referirse al sagrado usando intervalos ascendentes.

Mientras en el compás 27, el violín realiza ligaduras de expresión en los tres primeros tiempos.

En los compases 28 y 29, el cantante ejecuta ligaduras de expresión en los primeros tiempos de ambos.

En el compás 30, el cantante usa la retórica al referirse al sagrado usando intervalos ascendentes.

116 *MESSIAH*

22

soul in-hell; nor didst thou suf-fer thy Ho - ly One to see cor-rup-tion,

27

nor didst thou suf-fer, nor didst thou suf-fer thy Ho - ly One to see cor-rup-tion,

30

Figura 56. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 22-31

### Compases 32 - 43

En los compases 32 y 33, el violín hace ligaduras de expresión en las negras de los tiempos fuertes más las primeras corcheas de los tiempos débiles de los mismo y estos a su vez ejecutan trinos.

En los compases 35 y 36, el cantante usa retórica al referirse al sagrado usando intervalos ascendentes en ambos.

En el compás 38, el violín hace ligadura de expresión en la negra del primer tiempo y la primera corchea del segundo y esta a su vez ejecuta un trino. Este patrón se repite desde el tercer tiempo hasta el primer tiempo del siguiente compás.

The image displays a musical score for measures 32 through 43 of Handel's Messiah. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and two violin parts. The lyrics for the vocal line are: "nor didst thou suffer, nor didst thou suffer thy Ho-ly One, thy Ho-ly One to see corrup-tion." Measure 38 features a trill in the violin part, which is described in the text as a pattern that repeats from the third beat to the first beat of the following measure.

Figura 57. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 32-43

#### **2.2.2.4 Aria: Haz ascendido a las alturas.**

Compases 1 - 22

En los primeros compases se da la indicación que el tema se encuentra en *allegro larghetto*.

En el compás siete, el violín realiza ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del mismo.

En los compases 12 y 13, la cantante usa la retórica al mencionar que ascendió a las alturas, usando intervalos ascendentes.

2-14 Air: *Thou art gone up on high* (alto)

Allegro larghetto

Violini

ALTO

Bassi

PART II

129

7

Thou art gone up on high, thou art gone up on

15

high, thou hast led capti - vity captive, thou hast led capti - vity captive, and re - cei -

Figura 58. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 1-22

Compases 23 - 57

En los compases 42 y 43, la cantante utiliza la retórica al referirse a Dios usando intervalos ascendentes.

En el compás 44, la cantante hace ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

En los compases 46 y 47, se repite la retórica usada al mencionar a Dios con intervalos ascendentes.

23

ved gifts for men, yea e - ven for thine en -

32

emies, yea e - ven for thine en - emies,

40

that the Lord God might dwell a - mong them, that the Lord God might dwell

49

a - mong them, might dwell among them.

Figura 59. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 23-57

Compases 58 - 91

En los compases 61 al 64, en los últimos tiempos de ambos la cantante vuelve a usar la retórica al mencionarse que ha ascendido a las alturas.

58 *p* Thou art gone up on high, thou art gone up on high, thou hast led capti - vi-ty

60 captive, thou hast led capti - vi-ty captive, and re - cei - ved, and re - cei-ved gifts for

74 men, and re - cei - ved gifts for thine en-emies, that the Lord God might dwell a - mong them,

83 and might dwell a - mong them, that the

97 6 6

Figura 60. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 58-91

Compases 92 - 116

En los compases 92 y 93, la cantante utiliza la retórica al referirse a Dios usando intervallos ascendentes.

92

Lord God... might dwell... a - mong them, that the

101

Lord, the Lord God might dwell... among them.

110

Figura 61. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 92-116

## 2.2.3 Parte III

### 2.2.3.1 Sé que mi redentor vive.

Compases 1 - 18

En los primeros compases, se da la indicación que el tema debe ser tocado en *larghetto* entre 60 y 66 pulsaciones por minuto.

En el compás dos, el violín realiza un trino en la primera corchea del tercer tiempo mientras hace ligadura de expresión hasta la semicorchea del mismo tiempo.



En el compás cuatro, el violín vuelve a usar la ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

Mientras en el compás cinco, el violín realiza un trino en la primera corchea en el último tiempo y ejecuta una ligadura de expresión con la segunda corchea.

En el compás siete, el violín vuelve a usar el trino en la primera corchea del último tiempo.

En los compases 10 y 11, el violín realiza ligaduras de en expresión en todos los tiempos de ambos.

En los compases 12 y 13, el violín hace trinos en las primeras corcheas de los últimos tiempos de ambos.

En el compás 16, el violín usa ligadura de expresión en todos los tiempos.

**PART III**

**3-1 Air: I know that my Redeemer liveth (soprano)**

*Larghetto*

The musical score consists of three systems. The first system includes Violini, SOPRANO, and Bassi parts. The second system continues the Violini and Bassi parts. The third system continues the Violini and Bassi parts. The Soprano part is mostly silent, with a trill in measure 10. The Violini part has trills in measures 10 and 11. The Bassi part has trills in measures 10 and 11. The score is numbered 10, 6, 7, and 1.

Figura 62. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 1-18

Compases 19 - 39

En el compás 21, la cantante realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.

En el compás 28, el violín hace un trino en la primera corchea del último tiempo más ligadura de expresión con la segunda corchea.

En los compases 32 y 33, la cantante usa la retórica al momento de mencionar el día con un intervalo ascendente de octava con la última corchea del compás anterior.

19  
 know that my Re-deem-er liveth, and that he shall stand at the  
 30  
 lat-ter day up-on the earth.  
 40

Figura 63. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
 compases 19-39

Compases 40 - 57

En el compás 42, la cantante realiza un trino en los dos primeros tiempos del mismo.

En el compás 45, la cantante utiliza la retórica al momento de referirse a que estará de pie realizando un intervalo ascendente, mientras que el violín realiza un trino en la primera corchea del último tiempo más la ligadura de expresión con la última corchea.

En los compases 46 y 47, la cantante usa la retórica al momento de mencionar el día haciendo un intervalo ascendente entre el último y primer tiempo respectivamente.

En los compases 55 y 56 la cantante utiliza la retórica al referirse al redentor, haciendo un intervalo ascendente.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely from Handel's 'The Messiah'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 40-57) includes a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "know that my Re-deem-er liv-eth, and that he shall stand at the lat - ter day upon the earth, upon the earth; I know that my Re - deem - er liv-eth, and that he". The score features various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Figura 64. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 40-57

#### Compases 58 - 75

En los compases 58 y 59, la cantante usa la retórica al momento de mencionar que estará de pie con un intervalo ascendente.

En el compás 65, la cantante hace ligadura de expresión en la negra del segundo tiempo con la corchea con punto del último.

En el compás 71, el violín realiza ligaduras de expresión en todos los tiempos del mismo.

58

shall stand at the lat - - ter day up-on the earth, up-on the earth.

67

And though

Figura 65. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 58-75

Compases 76 - 96

En el compás 78, la cantante usa la retórica al referirse del cuerpo con intervalo descendente ya que el cuerpo humano es terrenal.

En los compases 79 y 80, el violín realiza ligaduras de expresión en todos los tiempos de ambos.

En los compases 84 y 85, el violín hace ligaduras de expresión en los dos últimos tiempos del primero y en todos los tiempos del segundo.

En el compás 86, la cantante hace ligadura de expresión en los dos primeros tiempos mientras que el violín las usa en todos.

En los compases 94 y 95, la cantante utiliza la retórica al momento de mencionar al redentor, y a su vez en el último compás realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.

76

worms de-stroy this body, yet in my flesh shall I see God, yet in my

86

flesh shall I see God. I know that my Re - deem-er liv-eth,

97

Figura 66. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 76-96

#### Compases 97 - 125

En los compases 97 al 99, el violín usa ligaduras de expresión en todos los tiempos.

En el compás 100, la cantante utiliza la retórica al referirse al cuerpo humano con intervalos descendentes con la última negra del compás anterior.

En el compás 102, la cantante hace ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.

En los compases 103 y 104, la cantante usa la retórica al momento de mencionar a Dios realizando intervalo ascendente.

En los compases 108 y 109, la cantante vuelve a hacer uso de la retórica al referirse a Dios con un intervalo ascendente.

En los compases 113 y 114, la cantante utiliza la retórica al mencionar al redentor haciendo un intervalo ascendente y su vez realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del segundo compás.

En los compases 121 al 123, la cantante usa la retórica al referirse que ha resucitado entre los muertos con intervalos ascendentes y descendentes respectivamente.

En los compases 124 y 125, el violín hace ligaduras de expresión en todos los tiempos de ambos.

97 *f* *p* *f*

and though worms de-stroy this bo-dy, yet in my flesh shall I see God,

106 *p*

yet in my flesh shall I see God, shall I see God. I know that my Re-deem-er

115 *f* *p*

liveth. For now is Christ ri-sen from the dead, the

6

Figura 67. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 97-125

#### Compases 126 - 143

En los compases 129 al 131, el violín realiza ligaduras de expresión en todos los tiempos y a su vez usa *staccato*, el cual indica que la nota se acorta a la mitad de su valor.

En el compás 143, la cantante usa la retórica al momento de referirse a que ha resucitado realizando un intervalo ascendente.



126

first fruits of them that sleep, of them that sleep, the

134

first fruits of them that sleep; for now is Christ ri-sen, for

144

Figura 68. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 126-143

Compases 144 - 164

En los 144 al 146, la cantante realiza la retórica al mencionar que Cristo ha resucitado entre los muertos, haciendo intervalos ascendentes y descendentes respectivamente.

En el compás 147, el violín hace ligaduras de expresión en todos los tiempos.

En el compás 149, se da la indicación de tocar el tema en *adagio* y la cantante realiza ligadura de expresión en todos los tiempos.

En el compás 150, la cantante vuelve a repetir el patrón usado en el anterior compás.

Finalmente en el compás 164 se realiza el calderón para terminar el tema.

144

8 8i Adagio

now is Christ ri-sen from the dead, the first— fruits— of them that sleep.

156

Figura 69. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 144-164

### 2.2.3.2 Aria: La trompeta sonará.

Compases 1 - 16

En el compás siete, la trompeta junto al primer violín, realizan un trino en la negra con punto del segundo tiempo.

172  
**3-4** Air: *The trumpet shall sound* (bass) MESSIAH

*Pomposo, ma non allegro*

Tromba

Violino I

Violino II

Viola

BASSO

Bassi

9

Figura 70. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
 compases 1-16

Compases 17 - 35

En los compases 28 al 34, el cantante usa la retórica al momento de referirse a que la trompeta sonará con intervallos ascendentes, y que los muertos resucitarán haciendo intervallos descendentes y ascendentes respectivamente.

The image shows a musical score for measures 17-35 of 'The trumpet shall sound, and the dead shall be raised' from Handel's Messiah. The score is written for a vocal line and a keyboard accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 17-25) shows the vocal line with a melodic line and the keyboard accompaniment with a rhythmic pattern. The second system (measures 26-35) shows the vocal line with a melodic line and the keyboard accompaniment with a rhythmic pattern. The lyrics 'The trumpet shall sound, and the dead shall be raised,' are written below the vocal line in the second system. A fermata is placed over the first two notes of the vocal line in measure 39.

Figura 71. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 17-35

Compases 36 - 45

En el compás 39, el cantante realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.

The image shows a musical score for measures 36-45 of 'El Mesías' by George Frideric Handel. The score is written in G major and common time. It features a vocal line (soprano) and an instrumental accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: 'and the dead shall be rais'd\_ in cor - rup - ti-ble, the trumpet shall'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'f'.

Figura 72. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 36-45

Compases 46 - 54

En los compases desde el 44 hasta el 50, el cantante vuelve a usar la retórica al mencionar que la trompeta sonará realizando intervalos ascendentes y que los muertos resucitarán con intervalos descendentes y ascendentes respectivamente.

En el compás 52, el cantante hace ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

46

sound, and the dead shall be rais'd in cor - rup - ti - ble, in

Figura 73. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 46-54

Compases 55 - 63

En el compás 55, el cantante realiza ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.

55

cor - rup - ti - ble, and we shall be chang'd,

Figura 74. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 55-63

Compases 64 - 81

En los compases 78 al 81, el cantante utiliza la retórica al mencionar que la trompeta sonará ejecutando intervallos ascendentes con una ligera variación.

The image shows a musical score for measures 64-81 of 'El Mesías' by Händel. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics and a basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are: "and we shall be chang'd." and "The trum-pet shall sound,\_\_\_". The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

Figura 75. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library),  
compases 64-81

## Compases 82 - 91

En los compases 82 al 85, el cantante vuelve a realizar el mismo patrón usado en los compases anteriores.

En los compases 87 al 90, el cantante usa la retórica al momento de decir que resucitarán ejecutando intervallos ascendentes.

82

the trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd, in

Figura 76. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 82-91

## Compases 92 - 109

En el compás 92, el cantante hace ligadura de expresión en los dos primeros tiempos.



En el compás 95, el cantante vuelve a repetir la ligadura de expresión en los dos primeros tiempos del mismo.

92 *PART III* 109

cor - rup - ti - ble, in cor - rup - ti - ble, and we shall be

101

chang'd, be chang'd, and we shall be chang'd,

106

Figura 77. Messiah de Händel, (Petrucci Music Library), compases 92-109

Compases 110 - 127

En los compases 114 al 117, el primer violín usa ligaduras de expresión en los terceros tiempos y ejecuta trinos en las corcheas con puntos en los últimos tiempos.

110

and we shall be chang'd, we shall be chang'd, and

118

we shall be chang'd, and we shall be chang'd,

Figura 78. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 110-127

### Compases 128 - 156

En los compases 130 y 131, el primer violín vuelve a realizar las ligaduras de expresión en el tercer tiempo de ambos y trinos en las primeras corcheas con puntos en los últimos tiempos.

En el compás 138, se hace el uso del calderón para hacer el cambio del tempo en el siguiente compás a *adagio*.

En el compás 153, el primer violín ejecuta *staccatissimo* en los dos últimos tiempos del mismo.

En el compás 156, se hace uso del calderón para terminar.

The image shows a page of a musical score for 'El Mesías' by George Frideric Handel. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics and a basso continuo line. The tempo is marked 'Adagio' starting at measure 137. The score ends with a 'Cresc.' marking at measure 156.

Measures 128-136: The vocal line has the lyrics: "and we shall be chang'd, we shall be chang'd, and". The basso continuo line has a steady rhythmic pattern.

Measures 137-156: The tempo is marked 'Adagio'. The vocal line has the lyrics: "we shall be chang'd, we shall be chang'd.". The basso continuo line has a steady rhythmic pattern. The score ends with a 'Cresc.' marking at measure 156.

Figura 79. Tomado de: El Mesías de Händel, (Petrucci Music Library), compases 128-156

## **2.3 Semejanzas, diferencias, e importancia del texto.**

### **2.3.1 Semejanzas**

- Se pudo demostrar en todas las arias, los elementos imprescindibles para la comprensión del uso de la teoría de los afectos del período barroco en ellas.
- Se evidencia que las arias tienen indicaciones de tempos al inicio de cada una.
- Se colocaron las tonalidades dependiendo del rango de los intérpretes.

### **2.3.2 Diferencias**

- No en todos los textos se utiliza la retórica porque se necesita dar movimiento y variación melódica.
- No en todos los temas se hace uso del cuarteto de cuerdas.
- No todas las arias están llenas de los elementos técnicos, muchas tienen pocos o casi nada, pero se los logra evidenciar.

### **2.3.3 Importancia del texto dentro de las obras**

Debido a que la forma ópera sirvió generalmente de modelo, la letra es fundamental porque las arias son como las canciones, es decir que la letra le da el sentido a las obras. En conclusión, las emociones y la retórica formaron parte fundamental, para que las composiciones crearan los efectos deseados por el compositor en la audiencia.

### **3. Desarrollo del Tema**

#### **3.1 Fundación Oswaldo Loor**

“La Fundación Dr. Oswaldo Loor es una organización privada sin fines de lucro que lleva adelante un Programa de Prevención de Ceguera, Salud Visual y Atención a Personas con Discapacidad Visual” (Loor, 2017, párr. 1).

La fundación desea presentar uno de los tantos casos que tienen en sus manos, a través de un corto para llegar a más personas y así poder seguir dando ayuda a las personas que la necesitan.

#### **3.2 Sinopsis del corto Sandy**

A Sandy le dio miopía a los catorce años, lo operaron para poder ayudarlo, pero la operación salió mal y le causó opacidad que lo dejó en ceguera total.

Comenzó a reparar las bicicletas de sus amigos como pasatiempo, después de un tiempo gracias a la ayuda de la fundación se pudo poner su taller y desde hace 16 años le hacen préstamos para poder comprar las herramientas necesarias para su taller.

#### **3.3 Elementos que se tomaron de las obras de referencia para las composiciones.**

- Instrumentación: Cuartetos de cuerdas y clavicordio
- Apoyaturas.
- Bordaduras.
- Articulaciones
- Alegría
- Tristeza
- Retórica
- Bajo cifrado
- Bajo continuo

### **3.4 Desarrollo de la composición y uso de la teoría de los afectos**

Se hizo la revisión del video para saber cómo se iba a proceder a componer. Se decidió realizar las composiciones con los elementos de la teoría de los afectos para luego transportarlas al video.

La Composición de la Tristeza:

Como objetivo se tiene el sentimiento de nostalgia de Sandy por haber perdido la visión a tan temprana edad.

En primer paso se procedió a componer el motivo principal del corto.



Figura 80.

En segundo, se realizó el desarrollo del motivo principal con armonización de terceras en vertical, y se usaron intervalos pequeños para simular la tristeza, armónicamente se decidió por los acordes menores de la tonalidad.

- Para el primer grado mayor, se hizo reemplazo con el tercer y sexto grado en menor.
- Para el cuarto grado mayor, se utilizó el segundo grado menor.
- Para el quinto grado mayor, se realizó el séptimo grado menor semidisminuido.

Figura 81.

En tercer paso se hizo uso de los elementos de las obras de referencia, a continuación veremos los ejemplos:

### Uso de la apoyatura

Musical score for Figure 82, illustrating the use of support notes (apoyatura). The score is for five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 13. The Violin I part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic marking. The Viola part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic marking. The Harpsichord part is silent throughout the excerpt.

Figura 82.

### Uso de las articulaciones

Musical score for Figure 83, illustrating the use of articulation. The score is for five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 27. The Violin I part has a melodic line with articulation markings (*espress.*) and dynamic markings (*f*, *dolce*, *mp*). The Violin II part has a rhythmic accompaniment with articulation markings (*espress.*) and dynamic markings (*f*, *dolce*, *mp*). The Viola part has a melodic line with articulation markings (*espress.*) and dynamic markings (*f*, *dolce*, *mp*). The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with articulation markings (*f*, *dolce*, *mp*). The Harpsichord part is silent throughout the excerpt.

Figura 83.



Uso de la retórica, en el video Sandy cuenta que con sus amigos andaban rápido en la bicicleta y también se puede notar el uso de las bordaduras.

2 SANDY COMPOSICION

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Hpschd.

Figura 84.

Uso de Intervalos pequeños para la tristeza

33 SANDY COMPOSICION 5

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Hpschd. *f* *mp*

Figura 85.

Uso del Bajo continuo y cifrado

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 29. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola part plays a similar melodic line. The Violoncello part plays a bass line with quarter and eighth notes. The Harpsichord part plays a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. Dynamic markings of *dolce* and *mf* are present throughout the score.

Figura 86.

La Composición de la Alegría:

Tiene como objetivo el sentimiento de fortaleza que tiene Sandy, para trabajar todos los días y sentirse feliz de estar vivo.

En primer paso se procedió a transportar la composición al quinto grado y alterar la melodía y la armonía para que se sintiera alegre el tema.

Score

### Sandy Composición

Angela Morillo  
Angela Morillo

$\text{♩} = 90$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Harpsichord

Vln. I

Figura 87.

En segundo se realizó, el desarrollo del motivo principal con armonización de terceras en vertical, y se usaron intervalos largos para simular la alegría, armónicamente se decidió por los acordes mayores.

- Primer grado mayor
- Cuarto grado mayor
- Quinto grado mayor

Angela Morillo

♩ = 90

The image displays a musical score for a piece by Angela Morillo. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, Harpsichord, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system includes dynamics markings *p* and *mp*. The second system includes dynamics markings *p* and *mp*.

Figura 88.

En tercer paso se hizo uso de los elementos de las obras de referencia, a continuación veremos los ejemplos:

Uso de la retórica en el video Sandy cuenta que con sus amigos andaban rápido en la bicicleta y también se pudo notar el uso de las bordaduras.

2 Sandy Composición

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Hpschd.

Figura 89.

Uso de la apoyatura

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Hpschd.

Figura 90.

Uso de Intervalos largos para la alegría

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

Figura 91.

## Uso de las articulaciones

81

Vln. II

Vla.

Vc. pizz.

Hpschd.

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

83

Figura 92.

## Uso del Bajo continuo y cifrado

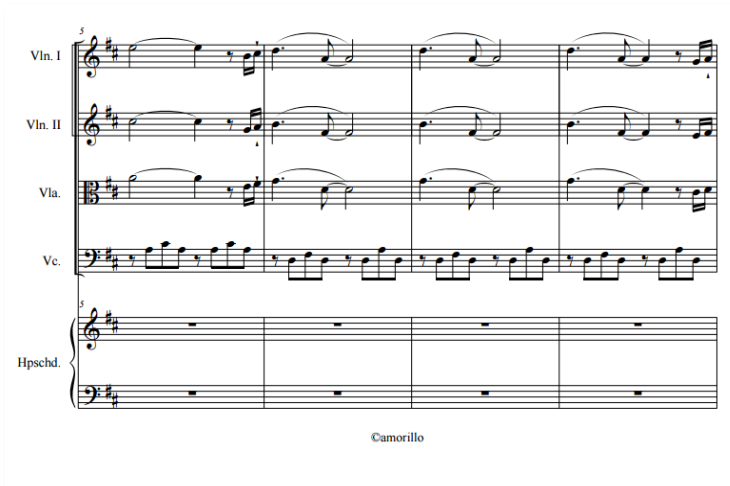
The image displays a musical score for Figure 93, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The second system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *mf*, *f*, *espress.*, *dolce*, and *mp*. The score shows various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 93.

La Composición de Alegría y Tristeza:

Se procedió a intercalar los motivos mayores y menores de la composición para que le diera un tinte diferente sin que se saliera de los recursos del barroco.

Uso de Intervalos largos para la alegría y pequeños para la tristeza, el uso de cada emoción fue realizada por secciones



3

Vln. I

Vln. II

Vla.

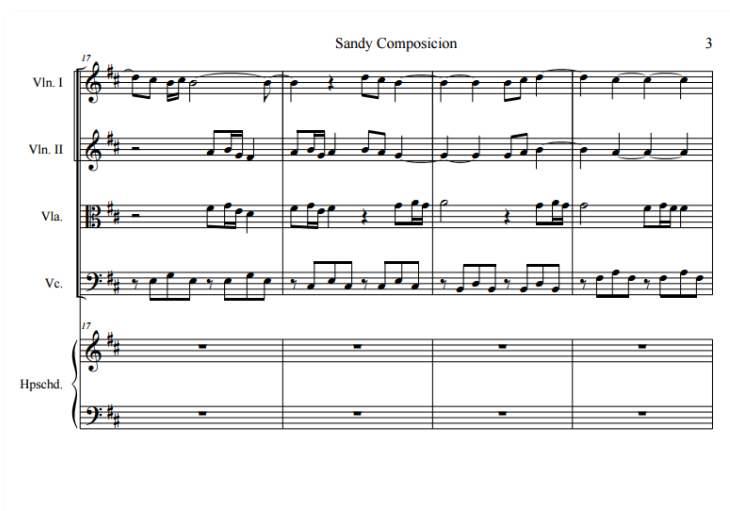
Vc.

Hpschd.

Camorillo

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Camorillo'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 3. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola part plays a similar melodic line. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Harpsichord part is silent throughout this section.

Figura 94.



Sandy Composicion

3

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Sandy Composicion'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 17. The Violin I part plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Harpsichord part is silent throughout this section.

Figura 95.

Uso de las articulaciones



Score

### Sandy Composicion

Angela Morillo  
Angela Morillo

$\text{♩} = 90$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Harpsichord

Vln. I

Figura 96.

### Uso del Bajo continuo y cifrado

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*dolce*  
*mf*

*dolce*  
*mf*

*dolce*  
*mf*

*dolce*  
*mf*

*dolce*  
*mf*

Figura 97.

Uso de la retórica, en el video Sandy cuenta que con sus amigos andaban rápido en la bicicleta y también se puede notar el uso de las bordaduras.

The image shows a musical score for a piece titled "Sandy Composicion". The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Violin I and II parts feature melodic lines with eighth-note patterns and slurs. The Viola part has a similar melodic line. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piano part (Hpschd.) is currently silent, indicated by a *p* (piano) dynamic marking and a whole rest in both staves.

Figura 98.

## 4. Conclusiones y Recomendaciones

### 4.1 Conclusiones

- Buscar información sobre el tema fue muy complicado ya que no había mucha y la poca que se encontró era muy repetitiva, no decía específicamente que recursos usaban los compositores para tener a los afectos presentes en sus obras.
- Siendo el nacimiento de la tonalidad y que usaban el recurso de armonizar con la triada de un acorde salieron unas obras estupendas.
- Realmente se desconoce el motivo del por qué la llaman teoría de los afectos.
- Los elementos técnicos se pudieron sistematizar logrando así realizar el análisis correspondiente en las obras.
- Se facilitó la forma de componer mediante la aplicación estos elementos en las piezas inéditas para el portafolio final.
- Tanto en la iglesia católica como en la protestante se beneficiaron de estas nuevas creaciones de la música profana durante este período.
- Este período definió lo que hoy conocemos como tonalidad y con esto se dio paso a las nuevas generaciones quienes hicieron que evolucione el tema armónico.

## 4.2 Recomendaciones

- Se recomienda el estudio de varias técnicas compositivas para tener de donde escoger al momento de componer, o si se tiene un bloqueo mental ayuda a que fluyan nuevamente las ideas.
- Es recomendable ponerse un tiempo límite para realizar una composición, así se sabe cómo se maneja en la industria del *filmscoring*, ya que muchas veces se tiene tiempo limitado.
- Se debe componer todos los días, aunque sea un poco para que esto ayude a que las ideas fluyan más rápido y esas composiciones pueden servir cuando se esté escaso de ideas.
- Es importante saber el funcionamiento de los instrumentos, aunque no se sepa tocarlo, puesto que esto ayuda a ser más prolijos a la hora de escribir para ensambles grandes, así no se pierde ni tiempo ni dinero.
- Es fundamental buscar los programas necesarios para mejorar el sonido en las composiciones y ser lo más profesional posible porque son cartas de presentaciones.
- Se recomienda ver una y otra vez los trabajos con imágenes porque es muy importante que conecte con la composición como si fuera una sola para poder transmitir los sentimientos plasmados en las imágenes o escenas.
- De los tres videos se recomienda el de la alegría porque tiene los motivos la sensación de esa fortaleza que tiene Sandy para poder salir adelante.

## Referencias

Almany, R. y Sabater. R. (2016). *Eso Música II*, España, Editorial Teide.

Bermejo, J. (2015). El Mesías, el milagro de Händel. *Actually Notes Magazine*.

Recuperado de:

<http://www.actuallynotes.com/El-Mesias-El-Milagro-de-Haendel.html>

Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*.

Recuperado de: [https://www.academia.edu/7003511/Bukofzer\\_-  
\\_La\\_m%C3%BAsica\\_en\\_la\\_%C3%A9poca\\_barroca\\_de\\_Monteverdi\\_a  
\\_Bach?auto=download](https://www.academia.edu/7003511/Bukofzer_-_La_m%C3%BAsica_en_la_%C3%A9poca_barroca_de_Monteverdi_a_Bach?auto=download)

Carrillo, O. (2015). *Teoría de los afectos*. Recuperado de:

[www.academia.edu/8101309/Teoria\\_de\\_los\\_afectos](http://www.academia.edu/8101309/Teoria_de_los_afectos).

Catucci, S. (2005). *La historia de la música, sonidos, instrumentos,*

*protagonistas*. [versión electrónica] Recuperado de:

[https://books.google.com.ec/books?id=FaS\\_2w94WfIC&pg=PT57&lpg=PT57&dq=historia+del+oratoria+musical&source=bl&ots=e5bi5t2HIY&sig=dhosmapLsd-GrPH5QdPveuQE6e0&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiVi-r8rcDKAhVL7yYKHUcsAqkQ6AEIMzAD#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=FaS_2w94WfIC&pg=PT57&lpg=PT57&dq=historia+del+oratoria+musical&source=bl&ots=e5bi5t2HIY&sig=dhosmapLsd-GrPH5QdPveuQE6e0&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiVi-r8rcDKAhVL7yYKHUcsAqkQ6AEIMzAD#v=onepage&q&f=false)

Cortes, D. (1996). *La música sacra*. (2.ª ed.). España: Altaya.

Cudwoth, C. (2015). *Georg Friedrich Händel*. Enciclopedia británica.

Recuperado de:

<http://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel>

Encyclopedia Britannica, (2014). *Doctrine of the Affections*. Recuperado de:

<http://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections>

Essays, UK. (2013). *The theory of the doctrine of affections english literature*

essay. Recuperado de: [http://www.ukessays.com/essays/english-](http://www.ukessays.com/essays/english-literature/the-theory-of-the-doctrine-of-affections-english-literature-essay.php)

[literature/the-theory-of-the-doctrine-of-affections-english-literature-](http://www.ukessays.com/essays/english-literature/the-theory-of-the-doctrine-of-affections-english-literature-essay.php)

[essay.php](http://www.ukessays.com/essays/english-literature/the-theory-of-the-doctrine-of-affections-english-literature-essay.php)

Estupiñán, B. (2010). Argumentación retórica y diseño de interfaces.

Recuperado de: <http://es.slideshare.net/chicamonikiss/retorica-y-diseo>

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*.

(Carlos Guillermo Pérez, trad.) España: Alianza Música. (Obra original

publicada en 1976). Recuperado de: [http://www.scribd.com/doc/](http://www.scribd.com/doc/145625366/Fubini-La-estetica-musical-desde-la-Antiguedad-hasta-el-siglo-XX#scribd)

[145625366/Fubini-La-estetica-musical-desde-la-Antiguedad-hasta-el-siglo-XX#scribd](http://www.scribd.com/doc/145625366/Fubini-La-estetica-musical-desde-la-Antiguedad-hasta-el-siglo-XX#scribd)

Guez, S. y Lemeunier, I. (2013). *Documental sobre Händel* (1998).

Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_h9Xf6eWWc](https://www.youtube.com/watch?v=8_h9Xf6eWWc)

Heather, J. (2008). *Ornamentation and The Affections in the Opera Arias of*

*George Frideric Händel*. (Tesis doctorado). *The University of British*

*Columbia*.

Historia de la música occidental. (2010). *El ethos musical*. Recuperado de:

<http://historiadelamusicaoccidental.blogspot.com/>

Karlin, F. y Wright, R. (2004). *On the track, a guide to contemporary film*

*scoring*. Estados Unidos: Routledge

Martínez, E. y Sánchez, S. (2015) *El cine sonoro*. Recuperado de:

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>.

Petrucci Music Library, (2016), Recuperado de: [www.imslp.org](http://www.imslp.org)

Radigales, J. (2008). *La música en el cine y la estética de la música*. España:

UOC

Romero, N. (2012). *Música Sacra Barroca*. Recuperado de:

<http://www.desdemitrinchera.com/2012/05/21/musica-sacra-barroca/>

Sarmiento, Y. (2011). *El lenguaje musical durante el Renacimiento y el Barroco*.

Recuperado de:<http://www.yolandasarmiento.com/el-lenguaje-musical-durante-el-renacimiento-y-el-barroco/>

Torres, J. (2009). *La música como Ciencia. Revista de arte y estética*

*contemporánea*. Recuperado de:

[www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30943/1/articulo10.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30943/1/articulo10.pdf).

Vargas, C. (2008). *La música en el cine silente y sonoro. Revista de música*

*cultaFilomúsica*. Recuperado de: [www.filomusica.com/cine.html](http://www.filomusica.com/cine.html)

Vázquez, A. (2012). *Historia de la Música y el Período Barroco*. Recuperado

de: <http://es.slideshare.net/Aavmvazquez/la-msica-y-el-perodo-barroco>.

Ziani, A. (2010). *La música del barroco*. Recuperado de:

<http://es.slideshare.net/adilazh1/la-msica-del-barroco-4046313>

## ANEXOS



Anexo 1 - Arias de El Mesías

1-3 Air: Every valley shall be exalted (tenor) *Part I* 9

*Andante*

Violino I  
Violino II  
Viola  
TENORE  
Bassi

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*articulación* *articulación* *articulación* *articulación*

*retórica* *retórica*

Ev - ry val - ley, ev - ry val - ley

*alegría* *alegría* *alegría* *alegría*

*alegría* *alegría* *alegría* *alegría*

*alegría* *alegría* *alegría* *alegría*

*retórica* *alegría* *retórica*

- shall be ex - al - ted, shall be ex - ai

MESSIAH

17

ted, shall be ex - al - ted,

21

shall be ex - al - ted, and ev'ry

25

moun - tain and hill made low, the croo - ked straight,

29

and the rough places plain,



Musical score for measures 39-41. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Handwritten annotations include "tristeza" (sadness) and "retórica" (rhetoric) in blue ink. A red circle highlights a specific note in the vocal line at measure 39. The lyrics are: "the crooked straight, the crooked straight, and the rough places plain,". The piano part features various chords and textures, with some notes circled in red.

Musical score for measures 41-43. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Handwritten annotations include "articulación" (articulation) in red ink, with several notes circled in red. The lyrics are: "plain. Ev-ry val-ley,". The piano part features a "Bocadillo" section and dynamic markings like *p* and *f*.

Musical score for measures 43-46. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Handwritten annotations include "alegría" (joy) in purple ink. The lyrics are: "ev-ry val-ley shall be ex-al". The piano part features various chords and textures, with some notes circled in red.

*allegria* *allegria*

*allegria*

*allegria*

*retorica*

ted, ev - ry val - ley,

Violone

*allegria*

*allegria*

*retorica*

ev - ry val - ley shall be ex - al - ted,

Tutti

*tristeza* *articulación*

*tristeza* *articulación*

*articulación*

*retorica*

and ev - ry moun - tain and hill made low, the croo - ked straight,

*retorica*

*retorica*

*retorica*

*diferente*

*retorica*

the croo - ked straight, the croo - ked straight, and the rough pla - ces plain,

67

and the rough pia-ces plain, and the rough pia-ces plain.

71

the croo-ked straight, and the rough pla-ces

76

plain.

80

articulación

articulación

metrónica

metrónica

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación metrónica

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

articulación

1-6 Air: *But who may abide the day of His coming* (contr'alto)

*Larghetto*

Violino I  
Violino II  
Viola  
CONTR'ALTO  
Bassi

10 *tristezza*

11 *tristezza* *retorica*

12 But who may a - bide the day of his coming? and who shall stand when

13 *alegría* *alegría* *alegría* *alegría* *alegría* *alegría* *alegría* *alegría*

14 *retorica* *al fervente*

15 He ap-peareth? who shall stand when He ap-peareth? but who may a -

16 *alegría*

17 *tristezza* *retorica* *retorica*

18 bide, but who may a - bide the day of his coming? and who shall stand when He ap -

42

peareth? and who shall stand when He ap - pear

*diferente* *diferente*

A/C D/C G F/A G G1b C

52

eth. when He ap - near - eth?

*diferente*

Furcia Prestissimo

A/C D D1b A G C A/C F F1b

60

F/A G G1b C1b F/A

63

For He is like a re - fi - - - - ner's

*notorica* *articulation*

D G F G G1b G1b



66

fire, for He is like a re -

articulación articulación

G A A#

69

fi ner's

D/F# E♭/G A♭

72

fire, who shall stand when He ap -

rhetórica

G A A#

75

pear - eth? for He is like a re - fi -

articulación articulación

adorno adorno

G A A#

un poco piano

79 *articulaciones* *articulaciones* PART 1 *art.* 25

83 *adorno* *adorno* *diversite*

ner's fire, for He is like a re-fi-

87 *art.* *adorno*

ner's fire, and

91 *retorica* *retorica* **Larghetto**

who shall stand when He ap-pear-eth? But who may a-bide the day of his coming?

99

*bord.*

*barababara*

*retorica*  
*alegría*

and who shall stand, and who shall stand when He ap-peareth?

110

*off.*

*alegría*

*articulación*

when He ap-peareth? For He is like a re-

117

*art.*

fi - ner's fire, like a re - fi - ner's fire, and

121

*retorica*

who shall stand when He, when He ap-peareth? and

125

who shall stand when He ap -

*noticia*

G/F F

128

pear - eth? for He is like a re -

*noticia*

D A G 7/A

131

fi - ner's fire, and who shall

*articulación*

*noticia*

G/B C F/C G G#

134

stand when He ap - pear - eth? when

*noticia*

C-1/b A G C-1/b F#6 G

137

He ap pear eth? for He is

*retorica*

140

like a re fi

144

Adagio

ner's fire, for He is like a re

*diferante*

150

fi ner's fire.

Musical score for the first system, featuring five staves. The top four staves contain rhythmic patterns, likely for strings or woodwinds. The bottom staff is a bass line with chordal accompaniment, including notes like D-F, F, F-b, A, D-F, G, F/A, G-b, and D.

1-7 Chorus: *And He shall purify the sons of Levi*

**Allegro**

Violino I

Violino II

Viola

Tutti c. Oboe I & II unis.

CANTO

And he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy.

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

Musical score for the chorus section, including staves for Violino I, Violino II, Viola, CANTO, ALTO, TENORE, BASSO, and Bassi. The CANTO part has lyrics: "And he shall purify, and he shall purify." The Bassi part has a 6/8 time signature.

Musical score for the second system, continuing the chorus. The CANTO part has lyrics: "the sons of Levi, And he shall purify, And he shall purify." The Bassi part has a 6/8 time signature.

1-9 Air: O thou that tellest good tidings (contr'alto)

PART I

Violini

Andante

CONTR'ALTO

Bassi

6

6

6

*adornos*

12

*retorica* *diferente*

O! thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high moun-tain!

19

*retorica*

O! thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high

26

*retorica* *diferente*

moun tain, get thee up in-to the high moun

32

tain.

38

*ad*

*retorica*

O! thou that tellest good ti-dings to Jeru-salem,

*ritorica*  
 up thy voice with strength, *ritorica* lift it up, be not a-fraid, say un-to the

ci-ties of Judah, say un-to the ci-ties of Judah, *ritorica* Be - hold your God, *ritorica* be - hold your God! say

unto the cities of Ju - dah, *ritorica* Be - hold your God, *different* behold your God, *ritorica* behold your

God! O! thou that tellest good tidings to Zion,

*ritorica* a-rise, shine, for thy light is come, *different* a - rise, *clif* a -

*ritorica* rise, a-rise, shine, for thy light is come, and the glo



87

ry of the Lord, the glo-ry of the Lord is

93

*diferente notava* *dib.*

ri - sen, is ri - sen up-on thee, is ri - sen, is ri - sen up - on thee, the glory, the

100

glory, the glo-ry of the Lord is ri - sen up-on thee.

(attacca il Coro.)

1-10 Chorus: O thou that tellest good tidings

Violino I

Violino II

Viola

Tutti c. Oboe I & II unis.

CANTO

O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je - ru - sa-lem,

ALTO

O!

TENORE

O! thou that tell-est good tidings to Zi-on,

BASSO

O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je -

Bassi

1-12 Air: The people that walked in darkness (bass)

**Violini Viola**  
**BASSO**  
**Bassi**

*Larghetto* *articulaciones* *art* *bad.*

*tristeza*

The peo-ple that walked in

*art.* *art.* *art.* *adorno* *art.* *art.*

*tristeza* *tristeza*

dark - ness, that walked in dark - ness. the peo-ple that walked, that walked in darkness have

*tristeza* *tristeza*

seen a great light. have seen a great light. the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have

*articulaciones* *tristeza*

seen a great light. The peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness, that

*art.* *tristeza* *tristeza*

walked in dark - ness, the peo-ple that walked in dark - ness have seen a great light, have

*art.* *tristeza* *tristeza*

walked in dark - ness, the peo-ple that walked in dark - ness have seen a great light, have

28

abozala abozala

seen a great light, a great light, have seen a great light.

33

metonica tristeza

And they that dwell, that dwell in the land of the shadow of death,

39

metonica

and they that dwell, that dwell in the land, that dwell in the land of the shadow of death,

45

metonica act.

up - on them hath the light shined, and they that dwell, that

51

tristeza metonica

dwell in the land of the shadow of death, up - on them hath the light

57

metonica articulation

shined, up - on them hath the light shined.

1-20 Air: Rejoice greatly, O daughter of Zion (soprano)

PART I

57

**Violini**

**SOPRANO**

**Bassi**

**Allegro**

5

10

15

20

25

30

joice, re-joice great-ly! re-joice great-ly, O daughter of Si-on, re-joice,

O daughter of Si-on, re-joice, re-joice,

O daughter of Si-on, re-joice great-ly, shout, O daughter of Jeru-salem,

be-hold thy King cometh un-to thee, be-hold thy King cometh

*Articulación*

*alegría*

*alegría*

*alegría*

*alegría*

*art*

*diferente*

*art*

*diferente*

*retóricos*

*retóricos*

35

un - to thee, cometh un - to thee.

40

Rejoice, re-

45

re-joyce, re-joyce greatly! re-joyce O daughter of Si - on, shout, O

50

daughter of Je - ru - salem, behold thy King cometh un - to thee,

55

re-joyce greatly,

60

O daugh - ter of Si - on, shout, O daughter of Je - ru - salem, behold thy

65

King cometh un - to thee, re-joyce, re-joyce.

articulaciones

alegría

alegría alegría

alegría

art.

art.

art.

alegría

articulaciones

art.

art.

alegría

alegría

70

*diversitate*

and shout, shout, shout, shout, rejoice greatly,

*art.*

75

*adornos*

*articulaciones*

*retorico*

re-joyce greatly, O daughter of Si - on, shout, O daughter of Je-

80

Adagio

ru - salem, behold thy King cometh un - to thee, behold thy King cometh un - to thee.

85

90

*articulaciones*

*art.*

He is the righ - teous Sa - - viour,

*art.*

*art.*

*art.*

95

*art.*

and He shall speak peace unto the hea - then, He shall speak peace, He shall speak

*art.*

*art.*

*art.*

*note pedad*

PART II

27 33

world, that tak - eth a - way the sin of the world.

world, that tak-eth a - way the sin of the world.

world, that tak-eth a - way the sin of the world.

that tak-eth a - way the sin of the world.

2-2 Air: He was despised and rejected (alto)

**Largo**

Violino I *sch. tristezza*

Violino II *ad. art.*

Viola

ALTO

Bassi

6 *soffocazione*

*tristezza*

*differente* *tristezza*

He was despised, de-spised and rejected.

12

re - ject - ed of men, a man of sor - rows, a man of

17

sor - rows, and ac - quaint - ed with grief, a man of sorrows, and acquaint - ed with grief,

22

He was de - spi - sed, re - ject - ed,

27

He was de - spi - sed and re - ject - ed of men, a man of sor - rows, and ac - quaint - ed with grief, a



32

man of sorrows, and acquainted with grief; He was despised, reject-ed, a man of

37

sor-rows, and acquainted with grief, and acquainted with grief, a man of sor-rows, and ac-

42

quaint-ed with grief.

48

He gave his back to the smi-ters,

Fine.

52

He gave his back to the smi- ters, and his cheeks to them that pluck-ed off the

*Handwritten notes:* Eb6, D-10, G, C, G-10b, Ab7, F/Ab

55

hair, and his cheeks to them that pluck-ed off the hair, and his cheeks to

*Handwritten notes:* G, C, F-, Bb, Eb, Fb, Eb/Ab, Ab7

58

them that pluck-ed off the hair; he hid not his face from shame, and

*Handwritten notes:* D-, B-10, G, C, Eb, F-10b, Ab, C

*Handwritten annotation:* dif

61

spit-ting, he hid not his face from shame, from shame,

*Handwritten notes:* F-, Ab, Ab-7, Fb, Ab, Ab/Ab, Eb, G-7/Eb, G-7/D, D

*Handwritten annotations:* ritard, dif, ritard

*Handwritten numbers:* 6/5, 6/4, 5/3, 6/4, 5/1

2-9 Recitative: He was cut off of the land (tenor)

Violino I

Violino II

Viola

TENORE

Bassi

He was cut off out of the land of the living: for the transgressions of thy people was he stricken.

2-10 Air: But thou didst not leave (tenor)

Andante larghetto

Violini

TENORE

Bassi

But thou didst not leave his soul in hell, but thou didst not leave his soul in hell, nor didst thou suffer, nor didst thou suffer thy Holy One to see corruption. But thou didst not leave his soul in hell, thou didst not leave, thou didst not leave his

22

27

32

38

soul in hell; nor didst thou suf-fer thy Ho-ly One to see cor-rupt-ion.

nor didst thou suf-fer, nor didst thou suf-fer thy Ho-ly One to see cor-rupt-ion.

nor didst thou suffer, nor didst thou suffer thy Ho-ly One, thy Ho-ly One to see corrup-tion.

2-11 Chorus: Lift up your heads, O ye gates

A tempo ordinario

Violino I

Violino II

Viola

CANTO I

CANTO II

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

Lift up your heads,

Lift up your heads,

Lift up your heads,

6 6

27

28

God wor - ship him.  
 God wor - ship him.  
 God wor - ship him.  
 - gels of God wor - ship him.

2-14 Air: Thou art gone up on high (alto)

**Allegro larghetto**

Violini

ALTO

Bassi

D A G F A E

7 *rit.*

Thou art gone up on high, thou art gone up on

15

high, thou hast led capti - vity captive, thou hast led capti - vity captive, and re - cei

23

ved gifts for men, yea e - ven for thine en

32

emies, yea e - ven for thine en - emies,

40

that the Lord God might dwell a - mong them, that the Lord God might dwell

48

a - mong them, might dwell among them.

58

Thou art gone up on high, thou art gone up on high, thou hast led capti - vity

66

captive, thou hast led capti - vity captive, and re - cei - ved, and re - cei - ved gifts for

74

men, and re - cei - ved gifts for thine en - emies, that the Lord God might dwell a - mong them,

83

and might dwell a - mong them, that the

92

Lord God might dwell a - mong them, that the

101

Lord, the Lord God might dwell among them.

110

PART III

3-1 Air: I know that my Redeemer liveth (soprano)

Violini *Larghetto*

SOPRANO

Bassi

10 *arti* *ad.* *art.* *ad.*

19 *del.* *del.* *art.*

30 *ret.* *ret.*

40 *ad.* *art.* *ret.*

50 *ret.*

know that my Re-deem-er liveth, and that he shall stand at the

lat-ter day up-on the earth.

know that my Re-deem-er liveth, and that he shall stand at the lat-ter day upon the

earth, upon the earth, I know that my Re-deem-er liv-eth, and that he



56

shall stand at the lat - ter day up-on the earth, up-on the earth.

57

And though

76

worms de-stroy this body, yet in my flesh shall I see God, yet in my

86

flesh shall I see God, I know that my Re-deem-er liveth,

97

and though worms de-stroy this bo-dy, yet in my flesh shall I see God,

108

yet in my flesh shall I see God, shall I see God. I know that my Re-deem-er

110

liveth. For now is Christ ri-sen from the dead, the

138  
139

MESSIAH  
art.

first fruits of them that sleep, of them that sleep, the

first fruits of them that sleep; for now is Christ ri-sen, for

144 Adagio  
f

now is Christ ri-sen from the dead, the first fruits of them that sleep.

145

3-2 Chorus and soli: Since by man came death

Grave

Violino I

Violino II

Viola

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

Since by man came death, since by man came death.

Since by man came death, since by man came death.

Since by man came death, since by man came death.

Since by man came death, since by man came death.

3-4 Air: The trumpet shall sound (bass)

Pomposo, ma non allegro

*no dimassio*

Tromba

Violino I

Violino II

Viola

BASSO

Bassi

9

T

B

Bassi

17

96

*rest*

*rest*

The trumpet shall sound, and the dead shall be raised.

36

and the dead shall be rais'd in cor - rup - ti - ble, the trumpet shall

46

sound, and the dead shall be rais'd in cor - rup - ti - ble, in

55

cor - rup - ti - ble, and we shall be chang'd,

64

and we shall be chang'd.

C# E G# D A E A/C# D A/C#

73

The trumpet shall sound.

G# A/C# D

82

the trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd, in

A G D G/B D

92

cor - rup - ti - ble, in cor - rup - ti - ble, and we shall be

101

chang'd, be chang'd, and we shall be chang'd,

110

and we shall be chang'd, we shall be chang'd, and

118

we shall be chang'd, and we shall be chang'd,

126

and we shall be chang'd, we shall be chang'd, and

Chords: D, G/A, A/C#, G, G

137

*Adagio*

we shall be chang'd, we shall be chang'd.

Chords: G, B, D, A/C#, G/A, F#, B, E

147

Fine.

For this cor - rup - tible must put on in - cor - rup - tion, for this cor - rup - tible

## Anexo 2 - Composición Tristeza

Score

# SANDY COMPOSICION

Angela Morillo

Angela Morillo

$\text{♩} = 90$

Violin I *p* *mp*

Violin II *p* *mp*

Viola *p* *mp*

Cello *p* *mp*

Harpsichord

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Ve. *f*

Hpschd. *f*

Camorillo



SANDY COMPOSICION

2  
9

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Hpschd.

13

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Hpschd.

SANDY COMPOSICION

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

SANDY COMPOSICION

4  
27

Vln. I  
*mf*

Vln. II  
*mf*

Vla.  
*mf*  
*express.*

Vc.  
*mf*  
*f*  
*express.*

Hpschd.  
*f*  
*express.*

29

Vln. I  
*mf*  
*dolce*

Vln. II  
*mf*  
*dolce*

Vla.  
*mf*  
*dolce*

Vc.  
*mf*  
*dolce*

Hpschd.  
*mf*  
*dolce*  
*mf*  
*dolce*

SANDY COMPOSICION

Musical score for measures 23-26. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The *espress.* (espressivo) marking is present under the Vc. and Hpschd. parts in measures 24 and 25. The Vln. I and Vln. II parts have a slur over measures 25 and 26. The Vla. part has a slur over measures 25 and 26. The Hpschd. part has a slur over measures 25 and 26.

Musical score for measures 27-30. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The Vln. I and Vln. II parts have a slur over measures 27 and 28. The Vla. part has a slur over measures 27 and 28. The Hpschd. part has a slur over measures 27 and 28.

6

SANDY COMPOSICION

Musical score for measures 41-44. The score includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Hpschd. part plays a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 45-48. The score includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking is mezzo-piano (mp). The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Hpschd. part plays a steady accompaniment with eighth notes.

SANDY COMPOSICION

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*dolce*  
*mp*

*dolce*  
*mp*

*dolce*  
*mp*

*dolce*  
*mp*

*dolce*  
*mp*

SANDY COMPOSICION

8  
17

Musical score for measures 8-17. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score starts at measure 8 and ends at measure 17. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The word *espress.* (espressivo) is written under the cello and harpsichord parts in measures 10 and 11. The harpsichord part has a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand.

61

Musical score for measures 61-64. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score starts at measure 61 and ends at measure 64. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The harpsichord part is mostly silent, with rests in both hands.

SANDY COMPOSICION

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *dolce* *mp*

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *espress.* *f*

*mf* *f* *espress.*

*f* *espress.*



SANDY COMPOSICION

10  
73

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

*dolce*  
*mp*

This system contains measures 10 through 13 of the piece. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measures 10 and 11 are marked with a hairpin crescendo leading to a dynamic of *mp*. Measures 12 and 13 are marked with the instruction *dolce* and a dynamic of *mp*. The Violoncello staff has a *mp* dynamic marking in measure 12.

77

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

*mf*  
*f*

*mf*  
*f*

*mf*  
*f*

*mf*  
*f*  
*espress.*

*mf*  
*f*  
*espress.*

This system contains measures 77 through 80. It features the same five staves as the previous system. Measures 77 and 78 are marked with a hairpin crescendo from *mf* to *f*. Measures 79 and 80 are marked with a hairpin decrescendo from *f* to *mf*. The Violoncello staff has an *espress.* marking in measure 80. The Harpsichord staff also has an *espress.* marking in measure 80.

SANDY COMPOSICION

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

Hpschd.

*f*

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

12

SANDY COMPOSICION

89

Vln. I *arco* *p* *mp* *mf*

Vln. II *arco* *mp* *mf*

Vla. *arco* *mf*

Vc. *arco* *p*

Hpschd.

Detailed description: This system contains measures 89-92. The first violin part starts with a dynamic of *p* and *arco*, moving to *mp* and then *mf*. The second violin part starts with a dynamic of *mp* and *arco*, moving to *mf*. The viola part starts with a dynamic of *mf* and *arco*. The cello part starts with a dynamic of *p* and *arco*. The harpsichord part is silent in these measures.

93

Vln. I *f* *espress.*

Vln. II *f* *espress.*

Vla. *f* *espress.*

Vc. *f* *espress.*

Hpschd. *f* *espress.*

Detailed description: This system contains measures 93-96. The first violin part starts with a dynamic of *f* and *espress.*. The second violin part starts with a dynamic of *f* and *espress.*. The viola part starts with a dynamic of *f* and *espress.*. The cello part starts with a dynamic of *f* and *espress.*. The harpsichord part starts with a dynamic of *f* and *espress.*.

SANDY COMPOSICION

97

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

*ff* *cresc.* *fff*

101

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

Anexo 3 - Composición Alegría

Score

# Sandy Composición

Angela Morillo  
Angela Morillo

$\text{♩} = 90$

Violin I *p* *mp*

Violin II *p* *mp*

Viola *p* *mp*

Cello *p* *mp*

Harpsichord

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Hpschd.

Camorillo

2  
Sandy Composición

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Hpschd.

Detailed description: This system contains measures 2 through 5 of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first four staves (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are active, each marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part features a melodic line with slurs. The Violin II part plays a similar rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment. The Harpsichord part is silent, indicated by whole rests in both the treble and bass clefs.

11

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Hpschd.

Detailed description: This system contains measures 11 through 14 of the piece. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The first four staves (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are active, each marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment. The Harpsichord part is silent, indicated by whole rests in both the treble and bass clefs.

Sandy Composición

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *dolce* *mp*

Sandy Composición

4  
25

Musical score for measures 25-28. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is G major. The first two measures (25-26) are marked *mf*. The last two measures (27-28) are marked *f*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *espress.* in the final measure.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f* *espress.*

Vc. *mf* *f* *espress.*

Hpschd. *f* *f* *espress.*

29

Musical score for measures 29-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is G major. All parts are marked *mf* and *dolce* from measure 29 onwards.

Vln. I *mf* *dolce*

Vln. II *mf* *dolce*

Vla. *mf* *dolce*

Vc. *mf* *dolce*

Hpschd. *mf* *dolce*



Sandy Composición

33

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *espress.* *mp*

Hpschd. *f* *espress.* *mp*

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 33 and 34 are marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 35 and 36 are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violoncello and Harpsichord parts include the instruction *espress.* (espressivo) in measures 33 and 34. The Violin I and II parts have a slur over measures 35 and 36.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 37 and 38 feature a change in dynamics and articulation, with accents over the first notes of the strings. Measures 39 and 40 continue the musical texture. The Violoncello and Harpsichord parts have a slur over measures 39 and 40.

Sandy Composición

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

This system contains measures 41 through 44. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with eighth and quarter notes. The second violin (Vln. II) and viola (Vla.) parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The cello (Vc.) and harpsichord (Hpschd.) parts play a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for all parts.

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

This system contains measures 41 through 44. The instrumentation remains the same as the first system. The dynamics have changed to *mp* (mezzo-piano). The first violin part (Vln. I) has a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The other instruments continue with their respective parts, maintaining the harmonic and rhythmic structure. The dynamic marking *mp* is indicated for all parts.

Sandy Composición

7

Musical score for measures 49-52. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 49, 50, 51, and 52 for all instruments. The Hpschd. part is mostly silent, with a few notes appearing in measure 52.

Musical score for measures 53-56. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in measures 53, 54, 55, and 56 for all instruments. The marking *dolce* (dolce) is also present in measures 53, 54, 55, and 56 for all instruments. The Hpschd. part is active throughout, playing a melodic line.

8 Sandy Composición

57

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *espress.*

Hpschd. *mf* *f* *espress.*

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 57 and 58 are marked *mf*. Measures 59 and 60 are marked *f*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The harpsichord (Hpschd.) plays a similar pattern. The word *espress.* is written under the strings in measures 59 and 60.

61

Vln. I *p* *mp*

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

Hpschd.

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 61 and 62 are marked *p*. Measures 63 and 64 are marked *mp*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The harpsichord (Hpschd.) is silent in these measures.

Sandy Composición

9

65  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *espress.* *dolce* *mp*

*f* *dolce* *mp*

65

65

65

65

65

69  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Hpschd.

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *espress.* *f*

*mf* *f* *espress.*

69

69

69

69

69

10

Sandy Composición

Musical score for measures 73-76. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode. The dynamics are marked as *dolce* and *mp* (mezzo-piano). The tempo is not explicitly marked but appears to be a moderate pace. The score consists of five staves. The first four staves are for the string instruments, and the fifth is for the harpsichord. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplet patterns in the strings.

Musical score for measures 77-80. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The tempo is not explicitly marked but appears to be a moderate pace. The score consists of five staves. The first four staves are for the string instruments, and the fifth is for the harpsichord. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplet patterns in the strings. The word *express.* is written below the cello and harpsichord staves in measures 78 and 79.

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

Hpschd.

This system contains measures 81 through 84. The Vln. I, Vln. II, and Vla. staves are empty with a whole rest in each measure. The Vc. staff begins with a *pizz.* marking and contains a sequence of notes: a dotted quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The Hpschd. staff is empty with a whole rest in each measure.

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

This system contains measures 81 through 84. The Vln. I, Vln. II, and Vla. staves are empty with a whole rest in each measure. The Vc. staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The Hpschd. staff is empty with a whole rest in each measure.

12 Sandy Composición

Violin I: *p* *arco* *mp* *mf*

Violin II: *mp* *arco* *mf*

Viola: *mf* *arco*

Violoncello: *p* *mp* *mf*

Harpsichord: (rest)

Violin I: *espress.* *f*

Violin II: *espress.* *f*

Viola: *espress.* *f*

Violoncello: *f* *espress.*

Harpsichord: *f* *espress.*



Sandy Composición

Musical score for measures 97-100. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and a crescendo (*cresc.*). The Vln. I and Vln. II parts feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the Vla. part plays a similar melodic line in the bass clef. The Vc. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Hpschd. part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line at measure 100.

Musical score for measures 101-103. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The Vln. I and Vln. II parts feature a melodic line with quarter notes and half notes, while the Vla. part plays a similar melodic line in the bass clef. The Vc. part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Hpschd. part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line at measure 103.

Anexo 4 - Composición Alegría y Tristeza

Score

# Sandy Composicion

Angela Morillo

Angela Morillo

$\text{♩} = 90$

Violin I *p* *mp*

Violin II *p* *mp*

Viola *p* *mp*

Cello *mp*

Harpischoord

Vln. I *f*

Vln. II *mp*

Vla. *f*

Ve. *mp*

Hpschd.

Camorillo

2  
Sandy Compositcion

Musical score for measures 2-5. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with eighth-note patterns. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Hpschd. part is silent.

11

Musical score for measures 11-14. The score is for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano). The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with eighth-note patterns. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Hpschd. part is silent.

Sandy Compositcion

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

4  
25 Sandy Composition

Vln. I  
*mf* *f*

Vln. II  
*mf* *f*

Vla.  
*mf* *espress.* *f*

Vc.

Hpschd.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 25 to 28. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 25 and 26 are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. In measure 27, the dynamics change to forte (*f*) for the strings and *espress.* (espressivo) for the Viola. Measure 28 continues with the forte (*f*) dynamic. The Harpsichord part is mostly silent in this section, with some activity in measures 27 and 28.

29

Vln. I  
*mf* *dolce*

Vln. II  
*mf* *dolce*

Vla.  
*mf* *dolce*

Vc.  
*mf* *dolce*

Hpschd.  
*mf* *dolce*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 29 to 32. It features the same five staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 29 and 30 are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. From measure 31 onwards, the dynamics change to *dolce* (softly) for all instruments, while maintaining the mezzo-forte (*mf*) dynamic level. The Harpsichord part shows more activity in this section, with a clear melodic line in measure 29 and sustained chords in the following measures.

Sandy Composicion

Musical score for measures 33-36. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano). The *Viola* and *Violoncello* parts include the instruction *espress.* (espressivo). The *Harpsichord* part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Musical score for measures 37-40. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamics are consistent with the previous system. The *Violoncello* part continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The *Harpsichord* part continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

6

Sandy Composition

Musical score for measures 41-44, measures 1-4 of the first system. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for measures 41-44. The Hpschd. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measures 45-48, measures 5-8 of the second system. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Harpsichord (Hpschd.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for measures 45-48. The Hpschd. part continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Sandy Composition

7

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.



Sandy Composicion

9

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*f*

*dolce*

*mp*

Detailed description: This system of music covers measures 67 to 70. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts begin with a whole note chord in measure 67. In measure 68, they both play a half-note pair (G4 and A4) with a forte (*f*) dynamic. In measure 69, they play a half-note pair (F#4 and G4) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *dolce* marking. In measure 70, they play a half-note pair (E4 and F#4) with a *dolce* marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The viola (Vla.) part starts with a quarter-note pair (G4 and A4) in measure 67, followed by a half-note pair (G4 and A4) in measure 68, and a half-note pair (F#4 and G4) in measure 69. In measure 70, it plays a half-note pair (E4 and F#4) with a *dolce* marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The cello (Vc.) part consists of a steady eighth-note accompaniment (G2, A2, B2, C3) throughout all four measures. The harpsichord (Hpschd.) part is silent in all four measures.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*mf*

*f*

*espress.*

Detailed description: This system of music covers measures 69 to 72. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first violin (Vln. I) part starts with a whole note chord (G4, A4) in measure 69, followed by a half-note pair (G4, A4) in measure 70, and a whole note chord (F#4, G4) in measure 71. In measure 72, it plays a half-note pair (E4, F#4) with a forte (*f*) dynamic. The second violin (Vln. II) part starts with a whole note chord (G4, A4) in measure 69, followed by a half-note pair (G4, A4) in measure 70, and a whole note chord (F#4, G4) in measure 71. In measure 72, it plays a half-note pair (E4, F#4) with a forte (*f*) dynamic. The viola (Vla.) part starts with a whole note chord (G4, A4) in measure 69, followed by a half-note pair (G4, A4) in measure 70, and a whole note chord (F#4, G4) in measure 71. In measure 72, it plays a half-note pair (E4, F#4) with a forte (*f*) dynamic and an *espress.* marking. The cello (Vc.) part starts with a whole note chord (G2, A2) in measure 69, followed by a half-note pair (G2, A2) in measure 70, and a whole note chord (F#2, G2) in measure 71. In measure 72, it plays a half-note pair (E2, F#2) with a forte (*f*) dynamic and an *espress.* marking. The harpsichord (Hpschd.) part is silent in measures 69 and 70. In measure 71, it plays a whole note chord (G4, A4) with a forte (*f*) dynamic. In measure 72, it plays a half-note pair (E4, F#4) with a forte (*f*) dynamic and an *espress.* marking.

Sandy Composition

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*dolce*  
*mf*

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*f*

*espress.*

Sandy Composicion

Musical score for measures 81-84. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vc. part begins with a *pizz.* marking. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Hpschd. parts are silent (indicated by a horizontal line) throughout these measures.

Musical score for measures 85-88. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Hpschd. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vc. part continues with a melodic line. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Hpschd. parts are silent (indicated by a horizontal line) throughout these measures.

12  
89

Sandy Composition

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*p* *arco* *mp* *arco* *mf* *arco* *mf* *arco* *mf*

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Hpschd.

*f* *espress.* *f* *espress.* *f* *espress.* *f* *espress.* *f* *espress.*

Sandy Composicion

Musical score for measures 97-100. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music begins at measure 97. The Violin I, Violin II, Viola, and Harpsichord parts all start with a *ff* dynamic and a *cresc.* marking. The Violoncello part starts with a *ff* dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the lower parts, with sustained notes and slurs in the upper parts. The score concludes at measure 100 with a *ff* dynamic.

Musical score for measures 101-103. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music begins at measure 101. The Violin I, Violin II, and Viola parts have a whole note chord with a fermata. The Violoncello and Harpsichord parts have a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score concludes at measure 103 with a fermata on the Violin I, Violin II, and Viola parts.

