

**LA SULAMITA O EL CANTO DEL AMADO**  
**(Aria para tenor y piano)**

**Y**

**LAS SIETE TROMPETAS DEL APOCALIPSIS**  
**(Poema Sinfónico)**

**JORGE ALBERTO LÓPEZ ORTIZ**

**UNIVERSIDAD EAFIT**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**  
**MAESTRÍA EN COMPOSICIÓN MUSICAL**  
**MEDELLÍN**  
**2011**

**LA SULAMITA O EL CANTO DEL AMADO**  
**(Aria para tenor y piano)**

**Y**

**LAS SIETE TROMPETAS DEL APOCALIPSIS**  
**(Poema Sinfónico)**

**JORGE ALBERTO LÓPEZ ORTIZ**

**Trabajo de grado presentado para optar al título de**  
**Maestro en Composición Musical**

**Director de Monografía**  
**Marco Alunno, Ph.D.**

**Asesores de Composición de Grado**  
**Marco Alunno, Ph.D.**  
**Maestro Andrés Posada S.**

**UNIVERSIDAD EAFIT**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**  
**MAESTRÍA EN COMPOSICIÓN MUSICAL**  
**MEDELLÍN**  
**2011**

## CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>1. LA SULAMITA O EL CANTO DEL AMADO</b> .....	<b>8</b>
1.1 ANTECEDENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS.....	8
1.1.1 La relación palabra – música (enfoque semiológico) .....	8
1.1.2 Musicalización (Memorias del Proceso y Antecedentes Teóricos) .....	18
1.1.3 Contenido Semántico.....	22
<b>2. LAS SIETE TROMPETAS DEL APOCALIPSIS</b> .....	<b>25</b>
2.1 ANTECEDENTES CONCEPTUALES.....	25
2.1.1 La relación palabra – música ( enfoque estético).....	25
2.2 MEMORIAS DEL PROCESO CREATIVO .....	39
2.2.1 Análisis Poiésico – estructural del Libro de Apocalipsis.....	39
2.2.2 Análisis micro – formal .....	39
2.2.3 Análisis meso – formal .....	41
2.2.4 Análisis Macro – formal.....	47
<b>3. LA FORMA MUSICAL</b> .....	<b>49</b>
3.1 ANÁLISIS MACROFORMAL.....	49
3.2 ANÁLISIS MESOFORMAL .....	49
3.3 ANÁLISIS MICROFORMAL .....	60
3.3.1 Memorias de creación. Antecedentes teóricos. ....	60
3.4 ORQUESTACIÓN.....	69
3.5 DINÁMICA .....	71
3.6 SILENCIOS.....	72
<b>4. HERMENÉUTICA</b> .....	<b>74</b>
4.1 HERMENÉUTICA DEL TEXTO .....	75
4.2 EL TEXTO APOCALÍPTICO – ESTESIA .....	84
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>88</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>912</b>

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Hitos mesoformales del apocalipsis.....	42
Figura 2. Estructura mesoformal especular 4-7   7 - 4.....	43
Figura 3. Serie aritmética (inversión – espejo).....	45
Figura 4. Espejo lateral.....	46
Figura 5. Simetría basada en el número 11.....	46
Figura 6. Forma quiástica (ABBA).....	47
Figura 7. Macroforma musical: ABBA.....	49
Figura 8. Línea climática estructural.....	55
Figura 9. Hitos mesoformales dentro de la macroforma.....	57
Figura 10. Diagrama mesoformal.....	59

## LISTA DE ANEXOS

- Anexo A. Versículos paralelos y paralelos antitéticos del texto del Apocalipsis en relación de espejo o inversión (serie aritmética – “serie de Gauss”).
  
- Anexo B. Partitura de La Sulamita o el Canto del Amado (aria para tenor y piano).
  
- Anexo C. Partitura de las Siete Trompetas del Apocalipsis (Poema Sinfónico).

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado de Maestría en composición musical consiste en la creación de un aria para tenor y piano: “La Sulamita o El Canto del Amado” y un poema sinfónico: “Las siete trompetas del Apocalipsis”.

En ambos trabajos la fuente generativa de la música es el texto verbal, por tanto el soporte conceptual del componente escrito o monografía estará basado en la relación palabra – música.

El punto de partida es la pregunta metodológica: ¿Qué hay inherente a la palabra que permite su conversión en música? Esta matriz abre un abanico de nuevas preguntas que ayudan a trazar la ruta de investigación: ¿Es su sonoridad, su semanticidad, su gramática, su sintaxis? ¿Son las imágenes que suscita? ¿Todas las anteriores o ninguna de ellas? ¿Qué otras? ¿Qué aspectos de su sonoridad son correlatos de la música? ¿La altura, la duración, la acentuación, el timbre, la densidad?

Todo este abanico de preguntas se cierra nuevamente para plantear el problema: ¿Cómo se articulan los distintos elementos del lenguaje verbal para construir una retórica musical?

Planteado el problema, vamos al laboratorio de la composición musical para crear el repertorio que conteste prácticamente cada una de las preguntas.

Las memorias de creación de las dos obras describen sus antecedentes teóricos que sirvieron como punto de partida, y a su vez, suscitan en lo conceptual las hipótesis a demostrar. La relación palabra – música está sustentada desde la misma materia prima que comparten: el sonido. Su altura e intensidad presentes

en las inflexiones del lenguaje, denotan intencionalidad; en la música se reflejan como melos y como dinámica, que indican direccionalidad, sentido.

Su duración o temporalidad en el lenguaje se traduce, entre otras<sup>1</sup>, en gramática u orden de las palabras; y en música, en figuración rítmica, métrica, fraseo, etc. La acentuación, tanto en el lenguaje como en la música, es un elemento determinante en cuanto a significado y sentido. Asimismo el timbre y la densidad, que además se asocian con la sustancia y peso sonoro, son elementos retóricos importantes en las expresiones verbal y musical. Adicionalmente, la semántica del lenguaje crea imágenes que evocan sonidos, como cuando hablamos de tempestad, de un río caudaloso, de un lugar apacible, o aun de emociones alegres, tristes o acciones violentas, tiernas, etc. que se relacionan tanto con el melos como con el ritmo y hasta con armonías que culturalmente se han asociado con determinados sentimientos.

No exento de controversias, sobre todo en el Siglo XX, el tema de la retórica musical y del descriptivismo en general, se mantiene vigente no sólo por parte de los teóricos, sino por la presencia de obras que se siguen escuchando y componiendo dentro de estos ámbitos músico – verbales.

---

<sup>1</sup> La velocidad del habla puede implicar también estado anímico: susto, intensa alegría, etc.

# 1. LA SULAMITA O EL CANTO DEL AMADO

## (Aria para tenor y piano)

### 1.1 ANTECEDENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS

#### 1.1.1 La relación palabra – música (enfoque semiológico)

La palabra y la música comparten la misma materia prima: el sonido. Por tanto, sus cualidades de intensidad, duración, altura y timbre, serán elementos determinantes en la formación de cada uno de estos dos lenguajes.

En el lenguaje verbal el parámetro de la altura que se conoce como entonación es el principal elemento cohesionador del habla y consiste en las variaciones de la frecuencia fundamental ( $F_0$ ) a lo largo de la emisión de la voz. La entonación actúa, según Cantero, en tres niveles: “[...] en un nivel prelingüístico (cohesionando el discurso); en un nivel lingüístico (distinguiendo unidades); y en un nivel paralingüístico (añadiendo información emocional)”<sup>2</sup>. En estos tres niveles de la entonación podemos hallar respuesta a la antigua pregunta: ¿Qué fue primero, la música o el lenguaje? Muchos musicólogos concuerdan en que la música tiene una deuda con la palabra. Contrariamente, algunos lingüistas piensan lo contrario. A partir de la definición de Cantero, podemos observar tres cosas. La primera: la entonación como elemento cohesionador del lenguaje no aporta información semántica y por tanto actúa en un nivel prelingüístico. En este sentido podemos decir que la música precede al lenguaje articulado, verbal, semántico. La segunda: la entonación que demarca unidades ya actúa en un nivel lingüístico aportando significado. Su correlato en la escritura son los signos de puntuación y en la música corresponde al fraseo de puntos cadenciales. En este

---

<sup>2</sup> CANTERO, Francisco José. Teoría y Análisis de la entonación. Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2002. p.19.

sentido, la música como lenguaje con una sintaxis capaz de resistir un análisis estructural, sí procede de la palabra como puede demostrarlo la historia a partir de los estudios sobre la salmodia hebrea, las rapsodias de los aedos homéricos y la prosodia griega clásica, que influenciarán la posterior música europea desde la temprana edad media hasta nuestros días.

De otro lado, la entonación, como parámetro físico del sonido, se mide en términos de variaciones de  $F_0$  (frecuencia fundamental), es decir, por medio de números. En este punto, se abre otro canal que conecta con otra fuente de la música: las matemáticas. A través del monocordio la escuela pitagórica constató las proporciones numéricas y espaciales de los intervalos musicales y las relacionó con el orden cósmico para acuñar su famoso concepto de “música de las esferas”. Los apologetas de la música como fuente, aun de los mismos números, se apoyan en Platón para afirmar lo mismo que los Pitagóricos, pero a partir de la música y no del número: “[...] puesto que la música es el modelo que siguió el demiurgo para construir el mundo, como cuenta Platón en el Timeo, ese modelo habrá quedado impreso en todos los ámbitos del ser”<sup>3</sup>. Es decir, el modelo matemático del mundo es un modelo musical.

De estos conceptos han surgido múltiples polémicas: unas sobre la primacía de la palabra sobre la música o de la música sobre las obedientes palabras, otras sobre la dicotomía entre ciencia y arte, o sea entre ciencias exactas (cuya herramienta es el número) y ciencias humanas (apoyadas en la palabra como herramienta principal), etc. Bachelard sugiere la unidad de estas diferencias con su magistral frase: “La ciencia es la estética de la inteligencia”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> QUINTILIANO, Arístides. Sobre la música. Traducción y notas: Luis Colomer y Begoña Gil. Argentina: Editorial Planeta de Agostini, S.A. 1997. p. 20.

<sup>4</sup> BACHELARD, Gastón. La formación del espíritu científico. México D.F: Editorial Siglo XXI, 2004. p.13.

Sobre la polémica entre palabra y música nos referiremos en el próximo capítulo que tratará acerca del Poema Sinfónico.

Respecto al tercer nivel de la entonación verbal que habla Cantero (el nivel paralingüístico, que añade información emocional), se relaciona con lo que la teoría lingüística denomina “significado afectivo o emotivo” (de orden pragmático, más que semántico) y que actúa al lado de su contraparte semántica denominada “Significado cognitivo o simbólico”. En este mismo sentido Abraham Moles<sup>5</sup> establece la diferencia entre “Información semántica” e “Información estética”, entendida esta última como efecto emotivo. El mensaje semántico de carácter lógico, estructurado, enunciable (denotativo) traducible a otro canal, prepara las acciones; el estético, intraducible por definición (connotativo), prepara los estados de ánimo. La separación de estos extremos se da en el campo teórico, pero en la práctica todo mensaje conlleva, en alguna medida, ambos tipos de información.

La música y el habla son dos tipos de mensaje sonoro. En la música predomina el mensaje estético que en sí lleva más información, mientras que en el habla predomina el mensaje semántico, pero como hemos dicho, ambos lenguajes participan de ambos tipos de información. Por ejemplo, un código personal, una connotación emotiva, puede institucionalizarse y convertirse en símbolo, en código socializado, como las melodías de películas; melodías que se asocian con determinados hechos, evocan a estos aunque no estén presentes. Un aria tocada instrumentalmente, evoca al personaje en su ausencia, mecanismo este muy aprovechado en la ópera y de manera especial por Mozart. En Wagner es la Función Leitmotívica.

---

<sup>5</sup> MOLES, Abraham. *Théorie de L'information et perception esthétique*, París, Flammarion, 1968. p.209 y ss. Citado por: GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical literaria: una aproximación semiótica*. Barcelona: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 1999. p.41.

No sólo de esta forma el lenguaje musical es denotado. La organización estructural de su composición puede ser reportada en términos mensurables y concretos como bien lo hace el análisis musical; pero de otro lado, dicha estructura marcha paralela a un mundo de sentimientos que pueda suscitar. A su vez, estos sentimientos de carácter subjetivo, como hemos dicho, pueden ser, también, referenciales de zonas geográficas, situaciones, ideas, etc. De modo pues, que, la audición musical es algo de gran complejidad cognitiva y sensible, a la vez. Lo mismo se aplica al lenguaje poético. Al respecto escribe Eco: “[...] La esteticidad no está de la parte del discurso emotivo, más de cuanto lo esté en el discurso referencial”<sup>6</sup>, es decir, el empleo estético del lenguaje implica un uso emotivo de las referencias e inversamente, un uso referencial de las emociones.

Ahora, la entonación está vinculada directamente con la intensidad, que también tiene un valor simbólico en cuanto a intensidad del sentimiento expresado por el hablante. Desde el punto de vista físico el cambio de intensidad del sonido no varía necesariamente la altura, en cambio en el lenguaje hablado, sí. “La intensidad de la voz depende de la presión infraglótica del aire que la produce y es directamente proporcional al tono”<sup>7</sup>. Vale la pena agregar que en física ocurre un fenómeno similar, pero en manera de “efecto” o ilusión acústica, que produce la sensación de aumento y disminución de intensidad y altura, por el acercamiento y alejamiento de un cuerpo sonoro (por ejemplo, un auto, con respecto a un individuo que lo que escucha venir e ir, desde un punto fijo)<sup>8</sup>. De ahí que el crescendo – decrescendo musical produzca en el oyente una virtualidad espacial.

También, por una inflexión del tono en el habla se produce el acento que demarca o segmenta las frases. En música incide en la definición métrica de los compases

---

<sup>6</sup> ECO, Umberto. “Necesità e possibilità nelle strutture musicali”. En: Rivista di estetica, 3, 1959, p. 431-447. Citado por: GONZÁLEZ, Op. Cit. p. 41

<sup>7</sup> CANTERO. Op cit. p. 16.

<sup>8</sup> Véase Efecto Doppler en: DE OLAZÁBAL, Tirso. Acústica musical y Organología. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1954. p. 51.

como también en la segmentación fraseológica de períodos y cadencias seccionales. En cuanto al timbre, en el lenguaje oral “es un fenómeno tonal derivado, producido después de la fonación, durante la “articulación” de la voz: los resonadores supraglóticos (las cavidades faríngea, bucal y nasal) potencian unos armónicos u otros, y moldean el timbre de la voz, incluyendo el timbre de los sonidos vocales”<sup>9</sup>. En música, el timbre, en primera instancia es el “color” característico de las voces cantantes o de las familias instrumentales, pero en segunda instancia, es, como en el lenguaje oral, producto de su articulación. Un mismo instrumento puede variar el timbre a través de las diferentes formas de ataque del sonido: legato, staccato, portato, frulato, trinos, picados, dobles picados, etc., etc. Cuando se escribe para piano o para una sección de sonoridad homogénea - como las cuerdas, por ejemplo – se está “renunciando al color”<sup>10</sup>, por tanto, para emularlo se requiere de técnicas de articulación que lo reemplacen.

Por último, la duración del sonido en el lenguaje es una abstracción de segundo grado. Es relevante en cuanto se vincula con el acento, que, como hemos visto, incide en la demarcación fraseológica. Desde el punto de vista paralingüístico, un cambio emocional fuerte como el susto, por ejemplo, puede acelerar la velocidad del discurso.

En música la duración del sonido es de primera importancia por cuanto determina el ritmo y contribuye en la definición del tempo (como cuando determinamos: negra, corchea, etc., igual a 60, 80 u otros).

Desde el punto de vista sémico, la duración del sonido crea (de la misma manera que la intensidad y la altura) una virtualidad del tiempo. El cine aprovecha esta potencialidad de la música para superponer a la sucesión escénica cambios

---

<sup>9</sup> CANTERO. Op. cit., p.15-16.

<sup>10</sup> El tono de por sí, ya es color. Su renuncia, por tanto, es a la mezcla con otras familias instrumentales.

rítmicos armónicos o temáticos que aceleren la narración, o la suspendan como el uso de notas tenidas (pedales), ostinatos, trémolos, etc.

Una vez establecida la afinidad de los lenguajes verbal y musical a partir de su materia prima común, el sonido y sus cualidades (altura, intensidad, timbre y duración), vamos a analizar cómo se integran para constituir una unidad semiótica con una misma intencionalidad comunicativa. No se trata de mera adición de sus elementos constituyentes, sino de la integración de varios sistemas semióticos complementarios entre sí, en un proceso discursivo único con la finalidad de generar una estructura de sentido. Es decir, los varios sistemas sígnicos forman un todo (diferente a sus partes) que adquiere un carácter plurisistemático o transistemático. En este caso estamos hablando de heterosemiosis del texto músico – verbal: “[...] definimos, pues, el texto heteroseimótico como la manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos, formando una unidad íntegra y coherente”<sup>11</sup>. Sin embargo la integración de los dos lenguajes no se da paso a paso ni en sus unidades constitutivas de menor escala de manera idéntica, sino a través de estrategias globales.

Dada la naturaleza perceptual – temporal de la música y de lo literario, pese a las diferentes condicionantes perceptuales, los mecanismos básicos que orientan ambos procesos son muy similares. Por ejemplo, cuando después de un V7 esperamos un I, pero en vez de eso suena  $\flat$ VI, luego  $\flat$ II y finalmente I, lo esperado llegó más tarde. De la misma manera, la esperada reacción de un personaje, que, en una obra literaria no realiza sino hacia el final, el retraso de los sucesos produce otras resoluciones de la trama que rompen las expectativas (análogamente a las cadencias rotas en el discurso armónico musical, por ejemplo) y generan otras, en un continuo mostrar y esconder del código hermenéutico, lo cual produce goce estético. “[...] El código hermenéutico se

---

<sup>11</sup> GONZÁLEZ. Op. cit. p. 14.

opone al flujo del discurso con retrasos, revueltas, distracciones, detenciones, reacciones al ineludible avance del lenguaje. Entre la pregunta y la respuesta hay todo un espacio dilatorio”<sup>12</sup>. De otro lado, se da también una serie de confirmaciones a través de recurrencias, variaciones de determinados motivos, etc., que mantiene el equilibrio entre variedad (rotura de expectativas) y unidad (confirmación de expectativas), lo que evita la monotonía y la redundancia textual – perceptual.

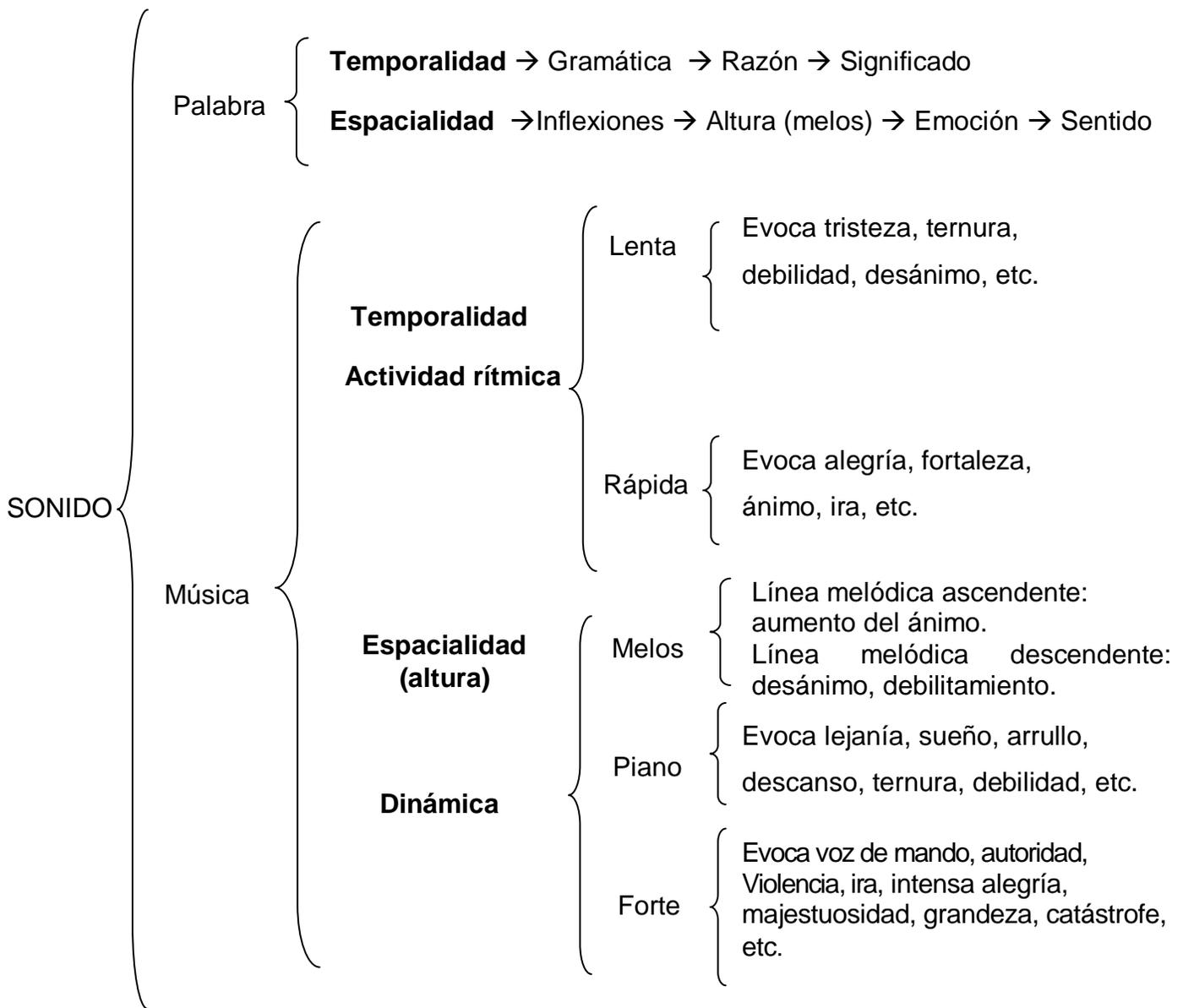
La capacidad cinética y anímica que la música tiene y puede suscitar, frente a la capacidad semántica de las palabras, permite que la integración de ambos sistemas sémicos abarquen una gama demasiado amplia de expresión. En el canto... la razón y los sentidos no se dan la mano... se abrazan. Esto no es un final feliz, puesto que palabra y música también quieren emanciparse la una de la otra, quieren ser libres y crecer por su cuenta, como desde el amanecer de la cultura, lo enseñaron los mitos de Orfeo y Dionisio.

Finalmente, el aspecto temporal (duración) del sonido más relevante en el lenguaje, es el relacionado con el orden de las palabras en el tiempo (en el lenguaje oral y aun en su espacialización por la escritura): la gramática. Todo lenguaje, sea verbal, matemático, musical, genético, etc., posee una gramática que es el desarrollo de la idea en el espacio – tiempo y que se concreta en la forma.

En manera de síntesis de todo lo expuesto hasta ahora, vamos a ver en un cuadro sinóptico las principales ideas que surgen de la comparación del lenguaje y la música desde la base misma del sonido y sus principales cualidades de duración e intensidad – altura, como también de los rasgos sémicos que el sonido como fuente objetiva, evoca en la subjetividad:

---

<sup>12</sup> Ibíd, p. 14. Véase: Roland Barthes



A partir del sonido como entidad objetiva y universal y su influencia en la psicofisiología, en conexión con el mundo natural, las sociedades han construido sus lenguajes, sus poéticas, interpretadas dentro de sus tradiciones (orales y escritas) verbales, musicales y músico-verbales. Es decir, a partir de lo natural se construye lo cultural. Es por esto que el arte, especialmente la música, ofrece dos vías de

lectura para su comprensión o aproximación: la racional y la intuitiva. Esta última se asocia de manera general con el contenido extramusical.

Una retórica musical estaría basada, entonces, en la conexión del mundo sensible exterior con la interioridad a través de una gramática, que, aunque varía de acuerdo con el estilo, mantiene unas constantes universales que dan continuidad a los cambios estilísticos. En música estaríamos hablando de alturas, dinámica, actividad rítmica, timbre, articulaciones del sonido, acentos, etc., que cada cultura moldea con sus voces, instrumentos, escalas, aires, creando sus propias imágenes sonoras. Es lo que Levi Strauss denominó “enrejados natural y cultural” y en este mismo sentido, Robert Francès unificó con el término “Integration Structurelle”<sup>13</sup>. Es claro, pues, que lo establecido culturalmente no anula las correlaciones psicofísicas generadas en la percepción de las cualidades objetivas de los sonidos musicales. El ejemplo puesto por Philip Tagg es contundente: “Ninguna canción de cuna funcionará cantada a los gritos, mecida a los tirones y a un tiempo vigoroso; y ninguna marcha de guerra tendrá el efecto deseado, cantada melosamente, a paso de tortuga”<sup>14</sup>. Esta idea intuitiva sabida por todos, desde los griegos, con su doctrina del ethos, hasta las reflexiones teóricas de la “Camerata fiorentina” de los Bardi, permitieron a Monteverdi a comienzos del Barroco aplicar estas ideas a la composición. Las indicaciones de carácter, tempo, dinámica, etc., en la partitura, más que una guía para el intérprete, son elementos constitutivos de la obra al mismo nivel que la notación de altura y duración y “se vislumbra el fundamento de cierto simbolismo sinestésico”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> FRANCÉS, Robert. La perception de la musique. 2ª edición. París, Vrin, 1984. Citado por: GONZÁLEZ, Op. Cit. p.192.

<sup>14</sup> TAGG, 1987: 286-287. Citado por: GONZÁLEZ, Op. Cit. p.200

<sup>15</sup> STEFANI, Gino. “La melodia: una prospettiva popolare”, 1987, p. 141-142. Citado por: GONZÁLEZ, Op. Cit. p.202.

A continuación citamos algunas figuras retóricas musicales<sup>16</sup> que los teóricos del Barroco y el clasicismo establecieron para denotar aspectos topológicos, cinéticos, anímicos, textuales verbales y sus correlaciones:

- **Anabasis.** Línea melódica ascendente. Ascenso de las emociones o del espíritu.
- **Katabasis.** Línea melódica descendente para expresar degradación o humillación.
- **Interrogatio.** Melodía ascendente que expresa pregunta.
- **Noema.** Segmento homofónico dentro de una composición polifónica, generalmente para resaltar el texto.
- **Clímax.** Idea musical más alta en una secuencia.

El aria de “la Sulamita o el canto del Amado” utiliza: 1) **Anabasis** en dos frases principales: “tus ojos son como de paloma” y “tus cabellos como manada de cabras”. La primera para expresar el vuelo ascendente de la paloma (aspecto topológico – espacialidad) La segunda como expresión anímica<sup>17</sup> (aspecto psicológico). 2) **Katabasis:** “tus labios como hila de grana y tu habla hermosa” cumple una función de contraste o resolución al clímax precedente. Es una función estructural dentro de una sección, tanto lingüística (del poema), como musical.

Antes de explicar los textos siguientes cabe agregar otro aspecto semiótico del sonido: la sustancialidad. Los sonidos agudos poseen, por razones acústicas (menor cantidad de armónicos), menos sustancia que los graves. Si se han de representar los pasos de un elefante nos servimos de instrumentos como la tuba, el contrabajo, timbales, tambor mayor, etc. Los sonidos de los pájaros piden

---

<sup>16</sup> Síntesis del maestro Gustavo Yepes. Clase de análisis musical. Maestría en música, Universidad Eafit. 2009.

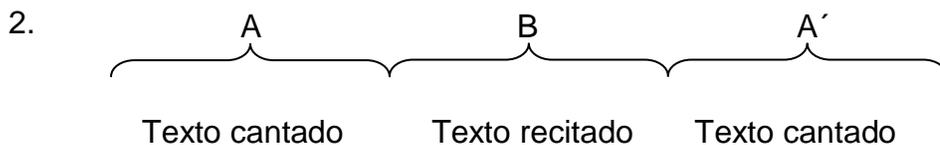
<sup>17</sup> En la Antigua poesía oriental los símiles con lo natural se usaban más como expresiones del carácter, como cuando leemos: “A yegua de los carros de Faraón te he comparado, amiga mía”. (Cantar de los cantares 1:9).

flautas, violines en registro agudo, etc., etc. Por eso el verso “un panal de miel destilan tus labios” utiliza sonidos que oscilan entre la región media y aguda del piano”, en una dinámica mp. “Imponente como ejércitos en orden” es una metáfora que pide una sonoridad que va del grave a la región media del registro (sustancialidad) reforzada por una dinámica creciente desde el forte (f) hasta el fortísimo (ff). “Tus dos pechos como gemelos de gacela” inspiraron una construcción simétrica del sonido tanto desde el punto de vista musical (dos tritonos en espejo: D-Ab, Ab-D), como de la topología del piano (dos teclas blancas y dos teclas negras: Las negras como dos puntos altos de un par de colinas como los designaría Neruda en los versos del Capitán). “Tu estatura semejante a la palmera. Subiré a la palmera, asiré sus ramas”: Es el clímax de la declamación, que además denota altura física de la palmera (topos) y altura emocional (clímax del cortejo). No podría menos que expresar lo mismo en el piano con un barrido armónico que corre desde los graves hasta los sobreagudos.

### 1.1.2 Musicalización (Memorias del Proceso y Antecedentes Teóricos)

Para la composición de la música del aria “La Sulamita o el Canto del Amado” se definieron los siguientes parámetros.

1. **La forma.** Con base en el texto, se programó la música en forma ternaria (de aria da capo).



A su vez el recitativo de B está mediado por una subsección cantada (subsección de A). Estos contrastes son una aplicación contextualizada de la figura retórica

denominada **Noema**, que alterna polifonía y homofonía, pero aquí alterna canto-recitativo-canto, para resaltar el texto y como elemento dialéctico contrastante.

La construcción de la melodía y de la armonía acompañante se basó en una escala original formada así: **C# D# E G Ab B**, es decir una escala hexatónica que forma por 3<sup>as</sup> una tríada menor (C# E G#) y una tríada aumentada como agregado (B D# G). El complemento (o sonidos restantes de la escala cromática) es el hexacordio constituido por los sonidos **C D F F# A Bb**, que hace las veces de “dominante” o acorde alterno. Para otorgarle esta función, le hemos agregado la nota **G#** como fundamental del acorde complementario que emula dicha función dominante. Los dos hexacordios forman la siguiente matriz a partir de C:

Tabla 1. Matriz dodecafónica del aria de la Sulamita

	P <span style="font-size: 2em;">→</span>						<span style="font-size: 2em;">←</span> R					
I	C	D	E $\flat$	F#	G	B $\flat$	B	C#	E	F	G#	A
↓	B $\flat$	C	D $\flat$	E	F	A $\flat$	A	B	D	E $\flat$	F#	G
	A	B	C	E $\flat$	E	G	A $\flat$	B $\flat$	D $\flat$	D	F	F#
	F#	G#	A	C	D $\flat$	E	F	G	B $\flat$	B	D	E $\flat$
	F	G	G#	B	C	E $\flat$	E	F#	A	B $\flat$	E $\flat$	E
	D	E	F	A $\flat$	A	C	D $\flat$	E $\flat$	F#	G	B $\flat$	B
	D $\flat$	E $\flat$	E	G	G#	B	C	D	F	F#	A	B $\flat$
	B	C#	D	F	F#	A	B $\flat$	C	E $\flat$	E	G	A $\flat$
	A $\flat$	B $\flat$	B	D	E $\flat$	F#	G	A	C	D $\flat$	E	F
↑	G	A	B $\flat$	D $\flat$	D	F	F#	G#	B	C	E $\flat$	E
	E	F#	G	B $\flat$	B	D	E $\flat$	F	A $\flat$	A	C	D $\flat$
RI	E $\flat$	F	F#	A	B $\flat$	D $\flat$	D	E	G	A $\flat$	B	C

Debido a que la serie original ( $P_1$ ) no aporta un hexacordio que funcione como subdominante, hemos construido uno que funcione como tal, a través de la transposición del primer hexacordio, 5 semitonos ( $T_5$ ). Los acordes secundarios se forman por inversión, por retrogradación o simplemente por transposición de éstos.

Otra manera de formar acordes, no sólo hexacordios sino nonacordios para puntos de mayor densidad en el texto y en la música, es a través de los llamados "Generalized Mead Tiles"<sup>18</sup> o embaldosamiento de patrones. Es decir, los cuadrados que aparecen en la matriz con arreglo de 3 por 3.

La introducción de los primeros 4 compases tocan las notas Do, Re, Fa, Fa#, La Sib, melódica y armónicamente, sobre la nota Lab (Sol#), como pedal de dominante, con el fin de establecer un centro tonal en su resolución hacia el compás 5. Las notas de los primeros compases, a excepción del bajo, corresponden al 2º hexacordio, del original al nivel 1 de transposición ( $T_1$ ) y constituye el complemento del 1er hexacordio que a lo largo de la pieza hará las veces de dominante. Los compases 5 al 12, discurren totalmente con las notas del hexacordio original en manera de centro tonal o tónica. El compás 13 sensibiliza sus notas (como especie de interdominante) hacia el 1er hexacordio de  $P_6$  (Fa#) que funciona como subdominante en el compás 14. De aquí en adelante hasta la resolución cadencial en los compases 27-28 (que demarcan la 1ª sección A), la música discurre por las tres zonas establecidas previamente como "tónica", "subdominante" y "dominante".

---

<sup>18</sup> Derived from the trichordal tiling patterns in Andrew Mead's article on the pitch class/ order number isomorphism in twelve tone theory. Citado por: MORRIS, Robert. Compositional Spaces and other territories, perspectives of new music, vol.33, No.1/2 (winter- summer, 1995), pp.328-358 Published by: Perspectives of new music stable. URL: <http://jstor.org/stable/833710>. p.351

En el compás 30 comienza la sección contrastante B, con predominancia de texto hablado (recitado) como especie de Noema, con una armonía al piano basada en el complemento (literal)<sup>19</sup> de  $P_2$  con bajo La natural, que continúa bajando cromáticamente hasta Sol (La, Lab, Sol) y resuelve en manera de V – I sobre una especie de Do menor, fabricado con la técnica de embaldosamiento de Mead (Generalized Mead Tiles)<sup>20</sup>. Desde aquí, todos los acordes que acompañan la parte declamada, que termina en el compás 38, son construídos con la antedicha técnica de Mead: tricordios de  $I_6^{21}$  [F#, E, Eb],  $I_7$  [G, F, E],  $I_{10}$  [Bb, Ab, G], forman el primer núcleo arcordal;  $I_{11}$  [B, A, Ab],  $I_1$  [C#, B, Bb],  $I_4$  [E, D, Db] el segundo, e  $I_5$  [F, Eb, D],  $I_8$  [G#, F#, F],  $I_9$  [A, G, F#], el tercero. Es decir, los 4 cuadros superiores de la matriz, respectivamente. La siguiente frase cantada que termina en el compás 45 toma su material melódico de las notas de  $R_6$  (las primeras 4, del 1er hexacordio y las otras 4, del 2º). La siguiente declamación es acompañada por un bajo que toca la escala en la que se basa la pieza: Do#, Re#, Mi, Sol, Lab, Si ( $P_1$ ) tocado por la mano izquierda en octavas. La mano derecha, también en octavas toca una progresión cuyo material lo extrae de un embaldosamiento de 6 x 3: 1er hexacordio de  $P_1$  [C#, D#, E, G, Ab, B], 1er hexacordio de  $P_{11}$  [B, C#, D, F, F#, A] y 1er hexacordio de  $P_8$  [Ab, Bb, B, B, Eb, F#]. Los 3 conjuntos forman las notas de la escala cromática con excepción de Do. Seguidamente, reexpone el fragmento cantado de la sección A, correspondiente a los compases 13 a 21 ya analizados. En este punto serían los compases 51 – 59, después de los cuales viene otro episodio declamado. Es acompañado por acordes que se forman a partir de intervalos contenidos en el conjunto hexacordal: 5<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup> justas y aumentadas y otros. Este último recitado que va del compás 60 hasta el compás 78 tiene un predominio de sonoridades armónicas de intervalos de 5<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>, excepto en los

---

<sup>19</sup> El complemento literal se refiere a las notas de un conjunto que faltan para completar a serie de 12, en contraposición al complemento abstracto que serían las notas faltantes del mismo conjunto transpuesto, o dicho de otra manera, es el mismo complemento literal, transpuesto. Ambos son complementarios por cuanto tienen la misma sonoridad característica (vector interválico).

<sup>20</sup> Citado por: MORRIS, Op Cit. p.351.

<sup>21</sup>  $I_6$  se refiere a inversión en nivel 6 de transposición (6 semitonos). Así mismo se aplica a los otros números en el subíndice ( $I_n$ ).

compases 73 y 78 con disposiciones más cerradas en 3<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup> y 5<sup>as</sup> el primero, y en 3<sup>as</sup> mayores separadas por 2<sup>a</sup> mayor y 4<sup>a</sup> justa, el último. Después hay una reexposición de A hasta Fine.

### 1.1.3 Contenido Semántico

**Texto literario:** Cantar de los Cantares.

Significa literalmente, el mejor de los Cantares. El mismo libro lo atribuye al rey Salomón en 1.1: “[...] Cantar de los Cantares el cual es de Salomón”. Sin embargo la palabra hebrea traducida “de” también puede significar “para”, “a”, “dedicado a”, etc. Por eso algunos expertos datan el libro en fechas posteriores al cautiverio, o sea entre los siglos V ó IV a.C., otros Ca. 600 a.C.<sup>22</sup>. La capacidad del rey Salomón para hacer canciones se atestigua en 1. Reyes 4:32. Proverbios 25:1 puede aclarar en parte la dificultad de datación: “[...] también estos son proverbios de Salomón, los cuales copiaron los varones de Ezequías, rey de Judá”...

Sabemos que Ezequías fue rey Ca. 715-687 a.C., es decir entre los siglos VIII y VII a.C. Así que, como los citados proverbios, que serían copiados aproximadamente 200 años después de la existencia del rey Salomón (Ca. Siglo X a.C.), el Cantar de los Cantares pudo también haber sido copiado dentro de los registros reales con esta posterioridad. Sin embargo, la interpretación del libro no exige datación, ya que ni el tema ni el mensaje lo requieren.

**Interpretación.** Su contenido erótico creó dificultades para su canonización como libro sagrado. Tanto los rabinos como los padres de la iglesia encontraron en el método alegórico la solución a los problemas encarados.

---

<sup>22</sup> (Cfr. F.F. Bruce, I. H. Marshall, A.R. Millard, J. I. Packer, D.J. Wiseman. Trad David Powell. Nuevo Diccionario Bíblico Certeza. Barcelona – Buenos Aires – La Paz, Ediciones Certeza Unida. 2003. p. 219. También: Nuevo Diccionario Ilustrado de la Biblia. Editorial Caribe, Inc. U.S.A. 1998. p. 165.

Una interpretación literal – gramática – histórica no impide el encuentro de metáforas y enseñanzas del texto.

En lo concerniente a nuestra investigación, podemos ver la conexión temática del aria de la Sulamita (de este capítulo) con las 7 trompetas del Apocalipsis (del próximo), en un punto esencial: tanto la boda del rey Salomón con la Sulamita, como las Bodas del Cordero con su pueblo, están precedidas de gran sufrimiento (Cfr. Cnt. 3: 1-5 y 5:2-8 y Ap. 5 – 19).

El texto del aria es una recopilación de versos de los capítulos IV, VI y VII del Cantar de los Cantares:

D.C

He aquí tú eres hermosa,  
toda tú eres hermosa.

Tus ojos son como de paloma,  
tus cabellos como manada de cabras,  
tus labios como hila de grana  
y tu habla hermosa.( Fine)

Un panal de miel destilan tus labios,  
miel y leche hay debajo de tu lengua.  
Tus renuevos paraíso de granados,  
de flores de alheña y nardos.

Toda tú eres hermosa,  
Imponente como ejércitos en orden.

Aparta tus ojos de mí  
porque ellos me vencieron.

Tus ojos son como de paloma,  
tus cabellos como manada de cabras.

¡ Cuán hermosos son tus pies en las sandalias !

los contornos de tus muslos como joyas.  
Tu ombligo como una taza redonda  
que no le falta bebida,  
tus dos pechos como gemelos de gacela.  
¡Qué hermosa eres y cuán suave  
Oh amor deleitoso!  
Tu estatura semejante a la palmera.  
Subiré a la palmera, asiré sus ramas. (D.C al Fine).

## 2. LAS SIETE TROMPETAS DEL APOCALIPSIS

### (Poema Sinfónico)

#### 2.1 ANTECEDENTES CONCEPTUALES

##### 2.1.1 La relación palabra – música (enfoque estético)

Para los griegos el término *mousike* significaba, literalmente, el sonido de la poesía e incluía también la danza y la gimnasia. “Una educación de cuño aristocrático exigía el aprendizaje de la lira, el canto, la poesía, la danza y la gimnasia”<sup>23</sup>. Así que la música no cumplía una función meramente recreativa sino también ético – cognitiva y religiosa. La Odisea nos representa otro tipo de músico experto en su arte: el aedo (cantor épico al son de la cítara), músico profesional que, en la asamblea festiva alegrara y conmoviera los corazones. De esta manera, tanto la música como las bellas artes se concebían además de *poiesis* como *techné* por las habilidades requeridas<sup>24</sup>.

Volviendo al tema de la educación, los griegos tenían dentro de su currículo dos materias principales: la gimnasia (*gimnopedía* o cultura física) y la música (*mousike*) o cultura mental, de donde deriva el famoso adagio: *mente sana (mousike) en cuerpo sano (gimnopedía)*.

Estos dos polos trazan dos líneas de pensamiento antitéticos, herederas del antiguo litigio entre palabra y música dramatizado en los mitos de Orfeo y Dionisio. Orfeo es el héroe mítico que une el canto con la lira, lo que permite obviamente, la simultaneidad de palabra y música. Hijo del rey Tracio y de la musa Calíope,

---

<sup>23</sup> FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1999, p. 40 y ss.

<sup>24</sup> Ibid, p.40. N. del T.

encantaba las fieras y aun a los árboles, los cuales le seguían tras la música que pulsaba con la lira que Apolo le regaló y que las musas le enseñaran a tocar.

De otro lado, Dionisio, el dios de la embriaguez y de lo fáustico celebra con su flauta la alegría pánica (pastoril) de la naturaleza. El toque de la flauta le impedía el uso del canto y por ende, de la poesía, pero no le impide la danza que exalta aún más su rito musical.

El carácter contrastante entre ambos mitos hace relevante la contienda entre la citarística y la aulética, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre la música cantada y la música pura, entre la razón y la fantasía. Es una reyerta que invade otros terrenos, como los de la ciencia y el arte, ciencias exactas y ciencias humanas, números y palabras, y, un sin fin de asociaciones dialécticas como el día y la noche, realidad y ficción, trabajo y romance, etc., etc.

El desprecio por los vientos se evidencia desde los mitos mismos. Se dice que Atenea lanzó lejos la flauta porque le deformaba el semblante. Aristóteles interpreta este hecho más bien, como que, la deformación del semblante era la consecuencia más que la causa, es decir, el gesto del rostro de Atenea significaba que la flauta no aportaba al desarrollo de la inteligencia. Es una postura semejante a la de Platón en la República, donde vilipendia tanto a fabricantes como a tañedores de flauta<sup>25</sup>.

La Asociación de los vientos con la danza tiene implicaciones profundas. La exclusión de la palabra muestra un origen más arcaico: esto es gestual, preverbal y en cuanto a sonido puro (sin texto) es gutural o sea también preverbal o como ya dijimos en el capítulo anterior, paralingüístico<sup>26</sup>. En la cultura Hebrea no se

---

<sup>25</sup> No obstante, en muchos diálogos, Platón exalta el sonido de la flauta sobre los demás instrumentos.

<sup>26</sup> Esto no quiere decir, como algunos piensan que “en el principio no era el verbo”. Recordemos que este término tiene dos principales acepciones: 1. El verbo como palabra. 2. El verbo como

observa la discriminación de los instrumentos, como en la citada contienda mítica entre la aulética y la citarística Griega. De hecho, Jubal, en la Biblia<sup>27</sup>, es el padre de los que tocan arpa y flauta. Esto implica la posibilidad, en una misma persona, de tocar y cantar; y tocar y bailar. Otro personaje que reúne en él las destrezas interpretativas de los cordófonos, aerófonos y membranófonos es el querubín caído, descrito en Ezequiel 28:13 “[...] los primores de tus tamboriles y flautas estuvieron preparados para ti en el día de tu creación” y en Isaías 14:11 “[...] descendió al seol tu soberbia y el sonido de tus arpas...”.

Esta intertextualidad nos permite un elemento hermenéutico importante y crucial para dilucidar, a posteriori, el planteamiento del problema en la relación palabra – música. La soberbia que produjo la rebelión y caída de lo alto al querubín músico, está asociada con las cuerdas (arpas), que, en la tradición griega corresponde a la citarística, a la lírica, que favorece la poesía, las palabras, sobre la música (y aun la danza); problema que se mantiene a lo largo de toda la edad media, se cuestiona en el renacimiento y se resuelve, teóricamente, en el mundo anglosajón Luterano y posteriormente Leibniziano, y, prácticamente, en la música instrumental de J.S.Bach, como veremos más adelante.

En el cinquecento a partir de Zarlino, era urgente entre teóricos, compositores e intérpretes el resolver el problema de la relación palabra – música. Pero el esquema polifónico en vigor, había dificultado una solución. 1. El clima cultural humanista que aspiraba al retorno a la claridad del racionalismo griego clásico veía en el tejido polifónico una maraña que ahogaba las palabras. 2. Por otro lado la iglesia contrarreformista exige una música que brinde inteligibilidad al texto litúrgico.

---

acción (gesto). En la comunicación oral, el gesto y la palabra con su implícita entonación, acentuación y métrica, constituyen una unidad. La separación de estos elementos es de orden teórico, necesario para definir los campos de investigación.

<sup>27</sup> Génesis, 4:21

Zarlino, en sus “instituciones armónicas” plantea por primera vez, “como deban acompañar las armonías a las sumisas palabras”<sup>28</sup> que hasta entonces se han ensoñado de la música. La oración constituye el modelo que ajuste armonía (que incluye el melos) y número (métrica y actividad rítmica) para una concordancia semántica. O sea que una idea alegre concuerde con armonías alegres y notas veloces y viceversa. Es lo mismo que dijimos en el capítulo anterior en cuanto a la lentitud de una marcha fúnebre o a la rapidez de un joropo, la delicadeza de un arrullo, etc. rasgos éstos que surgen de la vida práctica y que otorgan a la música unos rasgos objetivos, denotativos, traducibles en contraposición a otros datos de la subjetividad, connotativos, más abstractos, intraducibles, inefables, es decir, aquellos más desligados del lenguaje, del mundo real, y más ligados con lo esencial. En este punto Arnold Schoenberg lúcidamente expresa que la música en su infancia imita la naturaleza pero en su madurez imita la esencia de la naturaleza: “[...] El arte es, en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza. Pero imitación de la naturaleza en el más amplio sentido; no mera imitación de la naturaleza exterior, sino también de la interior. Con otras palabras: no expone simplemente los objetos o circunstancias que producen la sensación, sino sobre todo, la sensación misma...”<sup>29</sup>

Es exactamente lo que plantea Aristóteles sobre la poesis como mimesis de la naturaleza, pero no como mera copia de la realidad sino como deconstrucción de ella.

En la dirección que planteara Zarlino, la camerata Florentina de los Bardi y los primeros músicos y libretistas de melodramas persiguen el ideal de concordancia entre palabra, armonía (y melos) y número; teoría semántica que alcanzará su punto culminante en el romanticismo.

---

<sup>28</sup> FUBINI. Op. Cit., p.138 y ss.

<sup>29</sup> SCHOENBERG, Arnold. Armonía. Real Musical, Madrid, 1974. p.13

La teoría de los afectos (AffektenLehre) de la camerata de los Bardi encabezada por Vincenzo Galilei proponía como principal argumento contra la polifonía el que no sólo anegaba las palabras, sino que la superposición de los diferentes ethoi de las melodías (modos) cantadas a la vez, producía confusión en el ánimo del oyente. La teoría de los afectos favorece, pues, la primacía de las palabras apelando a la claridad de los modos griegos, en contraposición a los complicados modos religiosos del Medioevo oscurantista<sup>30</sup>. En síntesis, la monodia acompañada permite la claridad del ethos y de las palabras. Además, según Galilei, la monodia es tan natural como universal, pues, la encontramos por doquier en los cantos de los pastores de rebaño, y que los agricultores entonan para combatir el aburrimiento.

Otro argumento contra la polifonía y su autonomía es la declaración de que no obstante su magnificencia, variedad y placer que depara al oído, tal hedonismo resulta pestífero, si no es ante todo expresión e imitación de los afectos y si no se subordina al significado racional de las palabras.

Podríamos preguntar a Galilei si su argumento naturalista que se justifica en los cantos de labores agrícolas y pastoriles no riñe con el hedonismo que ataca. ¿De dónde deviene el placer de estos cantos? ¿De la racionalidad de los textos, del melos? ¿Es contra la naturaleza el melos sin palabras y los cantos con lenguas extrañas? Tanto el mundo laico (literario) como el eclesiástico (litúrgico) de la época, exigen a la música fines ajenos a ella misma.

En cambio Giovanni María Artusi, encuentra en el contrapunto la vía racional que explica la música conforme a reglas codificadas y por tanto objetivas. Funda su oposición a la teoría de los afectos (respaldada por la monodia acompañada) en

---

<sup>30</sup> Oscurantismo producido por las invasiones bárbaras que constituyeron el gran paréntesis entre la Grecia de Sófocles, Eurípides, Platón y Aristóteles y que continuara en el renacimiento, justo donde éstos dejaran.

que se apoya en la subjetividad y la sensibilidad, en vez de lo auténtico del arte: la belleza y la razón.

No obstante su exacerbado tradicionalismo, vemos en Artusi, por primera vez, una defensa de los valores de la música frente a las demandas al margen de ella, como el mencionado racionalismo que yace en la semanticidad de las palabras fuera de la gramática musical propiamente dicha. Hemos dicho tradicionalismo exacerbado porque su postura aferrada a los “clásicos” de la polifonía como Palestrina, Gabrieli (Giovanni), Gastoldi, Lasso, etc, (que preparaban las disonancias) se ofende con los modernos como Monteverdi, que llega al acorde de 7ª “sin pedir permiso”.

Tanto los opositores a la polifonía en favor de las palabras, como los opositores a la disonancia encuentran eco en todas las épocas, incluyendo la nuestra. Los que ayer se ofendían con lo “antinatural” de la polifonía, son los que hoy no soportan la politonalidad, la polifonía de acordes (la poliacordalidad) y las disonancias que genera la armonía superpuesta. Así como la disonancia necesitó preparación en el tiempo musical, la disonancia histórica ha necesitado y sigue necesitando preparación en el tiempo, también histórico. Aunque suena a metáfora, la comparación es válida, porque en ambos casos (tiempo musical y tiempo histórico u ontológico), su resolución es psicológica, aprendida. Siempre un período estilístico es contradicho por el siguiente. El racionalismo clásico es negado por el romanticismo expresivo.

Cuando un período llega a la cima comienza su descenso. Después del romanticismo surgen los movimientos anti – románticos del siglo XX. Aun en la música popular vemos la alternancia dialéctica que pone a uno y otro lado de la balanza lo apolíneo (órfico) y lo dionisiaco. Al Jazz de Dixieland, mesurado, purista, racional, de la 1ª década del siglo XX, le sigue el caluroso, emotivo, explosivo dionisiaco Jazz de los negros de Nueva Orleans. Podemos hacer el

ejercicio de comparar las décadas siguientes de este estilo, como el jazz de Chicago ( años 20), las big bands (años 30), el bebop (años 40), el cool jazz (años 50), para encontrar sorprendentes contrastes que se afirman en uno u otro lado de la balanza.

El ejercicio es aplicable, también a la música de concierto, y aun, al carácter de los distintos músicos de acuerdo al instrumento de su elección y al tipo de música que suelen hacer. Fue una gran intuición de los griegos expresada en sus mitos, el considerar apolíneas las cuerdas y dionisíacos los vientos, entre otras clasificaciones.

El moralismo racionalista de la tradición del cristianismo católico a lo largo de toda la edad media y el credo estético de la camerata Florentina, concuerdan en la sumisión de la música ante la supremacía del texto verbal. Pero es en el mundo germánico, que surge de la Reforma Luterana, donde por primera vez se concibe el valor autónomo de la música. El valor ético – religioso y edificante de la música surge del valor mismo de la melodía, de su placer que ennoblece el espíritu humano. El mundo católico toleró la belleza seductora de la música sólo como medio para persuadir hacia el aprendizaje del texto litúrgico.

En el mundo Luterano, contrariamente, la elevación del alma a Dios está dada por la música, en tanto que música, mas no como meramente un medio conductor de las palabras. Lutero, además, la considera un don divino a los hombres y por tanto, un derecho civil que debe impartirse desde la escuela, no una materia reservada para los talentosos o el privilegio de los hijos de los reyes.

Hubo que esperar hasta la 2ª post – guerra de 1945 para que el pensamiento de Lutero tuviera eco en el mundo educativo. La socialización de la educación musical a través del currículo escolar es la propuesta tras las metodologías de Orff

(Die Orffschulwerk), Ward , Willems y Dalcroze, que han tenido impacto en los cinco continentes.

La popularización de la música que propone Lutero, permitió en el protestantismo la participación de los fieles en la liturgia con el canto colectivo. De hecho compuso y recopiló con otros compañeros la edición que se conoce como “Wittenberg gesangbuch”. No obstante, dentro el protestantismo, Calvino retorna al puritarismo restrictivo con respecto al liberalismo Luterano que concibió una nueva forma de conceptualizar la música.

La corriente que derivó de la Camerata de los Bardi y de la contrarreforma católica se centrará en el melodrama y en la relación palabra – música. De otro lado, la que derivó de la nueva concepción luterana de la música en el mundo germánico – anglosajón, se comprometerá con el mundo filosófico y matemático para continuar la antigua tradición pitagórica que se perpetuará a lo largo de toda la edad media, pero aboliendo la riña entre sensibilidad y razón, placer y virtud que reinaron en la música del Medioevo.

Los mitos órficos y dionisíacos, también hubieron, pues, de esperar hasta Leibniz, heredero del pensamiento Luterano anglosajón, en cuanto a la no discrepancia de los sentidos y la razón. El concepto de música de las esferas, verdadera pero inaudible queda descartado ante el planteamiento de música como ciencia racional, con una estructura matemática, ordenada y sensible. Para Leibniz, la estructura matemática de la música y del universo, no se opone en absoluto a que ella se dirija primordialmente a los sentidos, más aun, su estructura se revela precisamente en el instante mismo en que se percibe de manera sensible<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> GONZÁLEZ. Op. Cit, p. 194

En el mismo sentido Levi Strauss, cuando habla de la percepción de la música desde un doble enrejado: (cultural y natural), a su vez divide este último en cerebral y visceral; o sea la capacidad extraordinaria que tiene la música para actuar simultáneamente sobre el espíritu (razón) y sobre los sentidos, de involucrar a la vez las ideas y las emociones<sup>32</sup>.

La concepción Leibniziana de la música invadió el pensamiento anglosajón del S. XVIII que condujo a la nueva ciencia armónica de Rameau y a la música instrumental pura de J.S, Bach. De esta manera, en un solo proyecto se resuelve la contradicción entre palabra – música, razón – emoción, devoción (fe) – hedonismo (placer).

No obstante en el mundo cartesiano del S. XVIII el arte y el sentimiento no logran, aún su emancipación y se les considera solamente formas inferiores de cognición. La música ocupa el último lugar, mientras la poesía, el primero, no por una categoría artística, sino por su capacidad semántica, conceptual y didáctica. Por tanto, ven, que, la fusión de dos lenguajes tan heterogéneos no puede producir, sino un híbrido deformador de la tragedia.

Entre los enciclopedistas Rousseau se inclina por la naturalidad de la música bufa italiana y aborrece la música pura, la polifonía y el contrapunto, a los que considera irracionales. De la melodía dice que imita “[...] las inflexiones de la voz, expresa los lamentos, los gritos de dolor o de la alegría, las amenazas, los gemidos”<sup>33</sup>. Por eso encuentra en la melodía el poder que ejerce sobre los corazones.

---

<sup>32</sup> LEVI STRAUSS, Claude. Lo crudo y lo cocido. México: Fondo de cultura económica, 1968, p. 25-26.

<sup>33</sup> FUBINI. Op. cit., p.208

En la misma línea racionalista a favor de las palabras continúa Kant. Asimismo Hegel ve la poesía en el vértice de la jerarquía ya que sólo la palabra puede expresar las ideas, pero reconoce que lo que la poesía gana en semanticidad lo pierde en sensibilidad. Por eso, para él la poesía no pertenece al campo del arte. La música en cambio la percibe en la cima de las artes por encontrar que en ella no existe separación entre los materiales exteriores y la idea, como en la poesía. Dicho de otra manera, en la música el significante es el mismo significado. La música es auto – referente, habla de sí misma<sup>34</sup> de manera inteligible e intraducible a la vez. Es a partir de este lúcido pensamiento Hegeliano, respaldado por la lingüística, que justificamos la creación de un poema sinfónico que aunque describa una narración literaria, lo hace con medios propios, más allá del mero registro. No podemos dar este salto desde Hegel y pasar por encima del discurso, a la vez científico y poético, de Levi-Strauss, que es quien justamente habla de lo inteligible e inefable del lenguaje musical:

[...] Pero el hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por los menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría , mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo este reúna los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible – todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y que guarda la llave de su progreso<sup>35</sup>.

El puesto privilegiado que Levi–Strauss da a la música sobre la poesía y la plástica lo sustenta en el primer caso:

No todo el mundo es poeta, pero la poesía utiliza como vehículo un bien común que es el lenguaje articulado... la música por el contrario se vale de un vehículo que propiamente le pertenece y que fuera de ella no es susceptible

---

<sup>34</sup> A la famosa pregunta de Edward T. Cone “Si la música es un lenguaje, ¿entonces de quién está hablando? (T. CONE, Edward. The composer voice. 1974), responde Steinberg en lo que él llama ficciones: “la primera ficción sostiene que la música puede hablar y de hecho habla, en primera persona”. (STEINBERG, Michael P. Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX. Argentina: Fondo de cultura económica, 2008, p.31).

<sup>35</sup> LEVI STRAUSS, Op .cit. p. 27

de uso general alguno. De derecho, sino de hecho, todo hombre convenientemente educado podría escribir poemas, buenos o malos, en tanto que la invención musical supone aptitudes especiales que no podrían hacerse florecer a menos de haber sido dadas.

En el segundo caso, esto es, la pintura y las artes gráficas no considera, Levi Strauss, que sonidos y colores sean comparables en el mismo plano, pues la música no representa nada fuera de ella misma, mientras que ante un cuadro la primera pregunta que surge es, ¿qué representa? Si se arguye que la pintura abstracta habla de sí, la respuesta está en que los colores del cuadro ya existen fuera de él, en la naturaleza antes de su utilización. El mismo lenguaje atestigua sobre su carácter derivado “hasta en la designación de los más sutiles matices: azul nocturno, azul pavo real o azul petróleo, verde agua, verde jade, amarillo paja, amarillo limón, rojo cereza....”<sup>36</sup>. Pero la naturaleza no produce sonidos musicales sino ruidos. La música es patrimonio de la cultura en tanto creadora de los instrumentos y del canto. La descripción verbal de los colores utiliza metonimias que delatan su inseparabilidad de la naturaleza, como el verde del limón; en cambio los sonidos musicales requieren de la metáfora como “los prolongados sollozos de los violines”. El pretendido “canto” de los pájaros hay que situarlo dentro de los límites del lenguaje, la comunicación, el cortejo, la territorialidad<sup>37</sup> Por tanto, los sonidos musicales hubieron de ser descubiertos, inventados<sup>38</sup>.

Una apología de la música era necesaria en el mundo conceptual, porque en el mundo artístico las obras se han compuesto e interpretado en medio de las polémicas más acaloradas. J.S. Bach seguía adelante con su arte, mientras los enciclopedistas denigraban de los “artificios” del contrapunto. Esto no quiere decir

---

<sup>36</sup> Ibid., p.27

<sup>37</sup> Véase también: Deleuze, Mil Mesetas. El Ritornelo. En: DELEUZE, Gilles y GUATARI, Felix. Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Talleres Gráficos Ripio, S.A. de Paterna, 1977, p.336.

<sup>38</sup> En este punto nos acordamos del monocordio de los Pitagóricos y de los 5 tubos sonoros del Emperador Amarillo, Huang Ti, que dieron origen a la antigua escala pentáfona china.

que el mundo teórico sea irrelevante para la vida artística. De hecho, la condición social de muchos maestros del pasado fue, seguramente el resultado de la valoración del arte en el mundo de los pensadores.

Si en la contemporaneidad el status del músico profesional ha alcanzado su reconocimiento, es porque en el ámbito de los estudios humanísticos e interdisciplinarios la historia ha sido re – valorada. Su incidencia se manifiesta en la educación, en la vida laboral, social, económica, pública, etc.

Pero más allá de estos aspectos sociológicos que tampoco son irrelevantes, el tema central es la nueva condición de la música en sí: su emancipación.

La emancipación de la música significó la crisis de la palabra que en Wagner se resuelve a través del ademán y en los años 30 del siglo XX, el Ballet reemplaza la ópera. Aun las obras de música pura de Stravinsky son creadas a partir del movimiento, del ademán. Es por un instante, el triunfo de Dionisio que toca y baila. Es la música expresando su propio movimiento y por eso se deja danzar.

La emancipación de la música significó también el rechazo de lo programático, de lo descriptivo y por tanto, de su paradigma, el poema sinfónico. En el siglo XX el principal oponente a lo descriptivo programático es Pierre Boulez:

En lo pintoresco se clasifican, evidentemente, las onomatopeyas imitativas, descriptivas, que dan cuenta sea de la vida animal, sea de la experiencia humana en lo que esta tiene de más ruidoso (la guerra por ejemplo), o de más cotidianamente y menos peligrosamente sonoro como las llamadas de los vendedores callejeros de tiempos pasados: conocemos esta filtración abundante de “Batailles”, de “Sieges”, de “Chants d’oiseaux”, de “Chases”, de “Cris de Paris”, que invadió la “Chanson” del siglo XVI”. (Boulez , 1962: 162)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> BOULEZ, Pierre. Poesía – centro y ausencia. Música, 1981:158-173. (conferencia pronunciada en Donaueschingen en 1962 sobre “Poesie pour pouvoir”. Citado por: GONZÁLEZ, op. cit., p. 102

Realmente, la crítica de Boulez se orienta a la superficialidad de la mera anécdota programática de lo verbal, a la mimesis puramente “literal” sin deconstrucción, sin invención, sin composición.

Lo programático tiene validez cuando lo descrito se integra musicalmente de manera estructural y recurriendo auténticamente a las instancias semióticas propias de la música, como lo expresa claramente López Quintás: “[...] puede el compositor asumir como elementos estructurales de su composición, ciertos datos facilitados por los acontecimientos naturales. Pero tales datos deben ser integrados en la composición de modo orgánico, independientemente de su origen”<sup>40</sup>. Es exactamente lo que Beethoven comenta sobre los distintos movimientos de su sinfonía pastoral. “[...] la “idea de la vida campestre “que tenía Beethoven poseía, según palabras del propio compositor”, más expresión de sensaciones que pintura de paisaje”; o sea, todo lo “programático” queda sujeto a una forma puramente musical”<sup>41</sup> o la ya citada definición del arte por Schoenberg “[...] no expone simplemente los objetos o circunstancias que producen la sensación, sino, sobre todo, la sensación misma”<sup>42</sup>.

En un poema sinfónico basado en un texto literario, el trabajo de composición comienza en el momento mismo del análisis textual, cuya forma descubierta engendra una forma musical con vida propia. Así que, el poema, cuento, novela, etc., forma parte del proceso compositivo cuyo resultado es una obra sinfónica independiente de la fuente que la generó.

---

<sup>40</sup> LÓPEZ QUINTÁS. 1977, p. 150. Citado por: GONZÁLEZ, Op. Cit. p.104.

<sup>41</sup> HONOLKA, Kurt. Historia de la música. Madrid: Edaf ediciones y distribuciones S.A. 1980. p. 234. “La pastoral” sigue siendo la matriz que en el romanticismo dio a luz al “poema sinfónico” mucho antes que la sinfonía fantástica (cfr. ibid. p.234). Aun la pastoral halla sus precedentes en “Las Estaciones de Vivaldi” entre otras.

<sup>42</sup> SCHOENBERG. Op. cit., p.13

Entonces surge la pregunta ¿por qué se establece la diferencia entre música absoluta o pura y música programática? (sic. Grabner, 2001:232)<sup>43</sup>.

La diferencia está, realmente, en el proceso compositivo. Si es así, ¿qué importa si una obra de Pierre Boulez o Milton Babbitt se basa en series numéricas, dodecafónicas, etc. y una obra por ejemplo, de Elliot Carter se basa en el Ulises de Joyce?

En estos casos, el fin justifica los medios, o como diría Mozart: “La música sigue siendo música”.

El trabajo del compositor se oculta detrás del “telón” y su obra encubre el código hermenéutico<sup>44</sup> que, intérpretes ejecutantes (directores e instrumentistas), analistas y oyentes tratarán de desentrañar, con ayuda de los elementos paratextuales.

El compositor de un poema sinfónico con base en un texto literario (o cualquier otro), enfrenta un primer reto: descubrir la forma musical del texto. Aquí comienza la composición. ¿Por qué? Porque sabemos que un texto artístico, como es el literario, por ejemplo, en la medida de su riqueza poética, ofrecerá también ricas o variadas interpretaciones, precisamente, por la esteticidad de su contenido semántico que abre el abanico de sus múltiples lecturas.

A continuación mostraremos las diferentes estructuras del libro de Apocalipsis de San Juan, que se superponen en la forma musical del Poema Sinfónico: “Las 7 trompetas del Apocalipsis”.

---

<sup>43</sup> GRABNER, Hermann. Teoría general de la música. Madrid: Ediciones Akal , S.A., 2001. p.232.

<sup>44</sup> Solamente el minimalismo descubre el código hermenéutico en la realización de sus obras al hacer audible el proceso compositivo (Cfr. Schwartz, Elliot / Godfred, Daniel. music since 1945, Issues materials, and literatura. Wadsworth- Thomson Leanird U.S.A. 1993, p.316 y ss).

## **2.2 MEMORIAS DEL PROCESO CREATIVO**

### **2.2.1 Análisis Poiésico – estructural del Libro de Apocalipsis**

#### **2.2.2 Análisis micro – formal<sup>45</sup>**

En primera instancia se observa en el libro de una estructura séptuple, tanto macro como microformalmente. Desde el 1er capítulo, que consideramos como heraldo, Juan, en el verso 4 saluda a las 7 iglesias de parte del “que es y que era y que ha de venir y de los 7 espíritus que están delante de su trono”. Luego escucha una voz que le hablaba y vio 7 candeleros de oro y en medio de ellos, a uno semejante al Hijo del hombre que tenía en su diestra 7 estrellas.

El último verso del capítulo I (1:20) interpreta las 7 estrellas, como ángeles de las 7 iglesias.

Los capítulos II y III son el mensaje a las 7 iglesias. 2:1 y 3:1 mencionan las 7 estrellas, los 7 candeleros; y los 7 espíritus de Dios y las 7 estrellas, respectivamente.

El capítulo IV describe el trono de Dios con el arco iris (que tiene 7 colores) a su alrededor. Delante del trono arden 7 lámparas que son los 7 espíritus de Dios.

En el capítulo V, Juan ve un rollo o libro sellado con 7 sellos, y el Cordero que se dispone a abrirlo, tiene 7 cuernos y 7 ojos.

---

<sup>45</sup> El procedimiento de análisis que seguimos aquí es una aplicación analógica del método analítico musical del maestro Gustavo Yepes (micro – meso y macroformal) a lo textual verbal que corresponde a los niveles generatrices Schenkerianos (Vordergrund, Mlittergrund und Hintergrund).cfr. Forte, Allen, Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Colección Idea Música, p. 143, nota al pie (N. del T.)

En los capítulos VI y VIII, se abren los 7 sellos.

El capítulo VII es un paréntesis entre el 6º y 7º sellos y no habla del número 7 sino del 12.

En el capítulo VIII, se abre el 7º sello que muestra 7 ángeles con 7 trompetas.

Los capítulos IX y XI tocan las 7 trompetas.

El capítulo X también es un paréntesis entre la 6ª y 7ª trompeta (así como el VII es un paréntesis entre el 6º y el 7º sellos), pero sí menciona el número 7, porque un ángel fuerte clama y 7 truenos emiten sus voces. A su vez, anuncia al 7º ángel que aparecerá en el siguiente capítulo.

En el capítulo XI hay un gran terremoto y mueren 7.000 hombres. Luego se toca la 7ª trompeta. Hasta aquí es la 1ª parte del libro de 22 capítulos.

En el capítulo XII aparece un dragón escarlata con 7 cabezas y 7 diademas. Hay otra alusión al 7 por implicación: se da cuando habla de la mujer atacada por la serpiente, y que huye al desierto donde es sustentada por un tiempo, y tiempos y la mitad de un tiempo; es decir tres tiempos y medio, que corresponden a la mitad de 7.

El capítulo XIII describe otra bestia de 7 cabezas.

El capítulo XIV, igual que el VII, no menciona el número 7, sino nuevamente el 12.

El capítulo XV anuncia a los 7 ángeles con las 7 plagas postreras que reciben las 7 copas de ira de Dios.

El capítulo XVI, describe el derramamiento de las 7 copas de la ira de Dios. A diferencia de los 7 sellos y las 7 trompetas no hay paréntesis entre la 6ª y 7ª copas. Todas discurren en un solo capítulo (en manera de “stretto musical”).

El capítulo XVII muestra a una mujer sentada sobre una bestia con 7 cabezas que representan 7 montes, que a su vez son 7 reyes.

Los capítulos XVIII, XIX, XX y XXII no mencionan el número 7.

El capítulo XXI, sólo menciona a uno de los 7 ángeles que tenían las 7 plagas postreras. De resto, el capítulo enfatiza nuevamente la relación 12 x 12, que analizaremos próximamente.

En síntesis, el número 7 aparece en el contenido microformal de cada capítulo con excepción de los capítulos VII, XIV, XVIII, XIX, XX y XXII, es decir, aparece en 16 capítulos.

En los mencionados VII y XIV, aunque el 7 no aparece en sus relatos, ellos mismos son el 7 y el dos veces 7, respectivamente. Por tanto, sólo 4 capítulos no lo aluden.

### **2.2.3 Análisis meso – formal**

El número 7 diseña, también una estructura más amplia. Cada 7 capítulos, el número 12 multiplicado por sí mismo, protagoniza la cuenta (12 x 12 ), así:

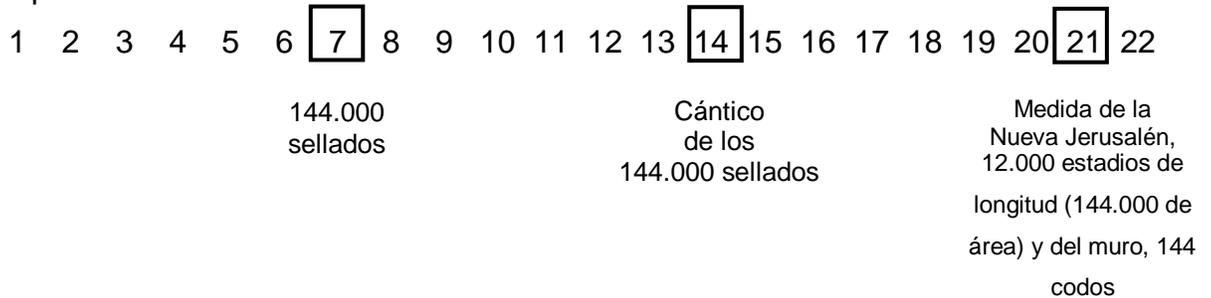
Capítulo VII: el sello de los 144.000 de las 12 tribus de Israel (12.000 de cada tribu).

Capítulo XIV: el cántico de las 144.000

Capítulo XXI: La medida del muro de la ciudad de 12.000 estadios de longitud<sup>46</sup> era de 144 codos. Los cimientos de la ciudad eran 12 piedras preciosas y las 12 puertas eran 12 perlas.

Figura 1. Hitos mesoformales del apocalipsis

Capítulos:



Dentro de los capítulos I-VII y VII-XIV se dan los eventos de los 7 sellos y de las 7 trompetas. Dentro de los capítulos XIV y XXI se derraman las 7 copas de la ira de Dios. Es decir, en períodos (capítulos) de a 7, se presentan acontecimientos en número de 7 (véase figura 2).

Otro evento de importancia que encubre una estructura que involucra al número 7, es la voz como de trompeta que le habla a Juan en el capítulo IV y le dice: *“sube acá y vio al que estaba sentado en el trono y a su alrededor otros 24 tronos con 24 ancianos vestidos de ropas blancas y coronas de oro en sus cabezas. Y se postran delante del que está sentado en el trono y le adoran”* (Ap: 4.10).

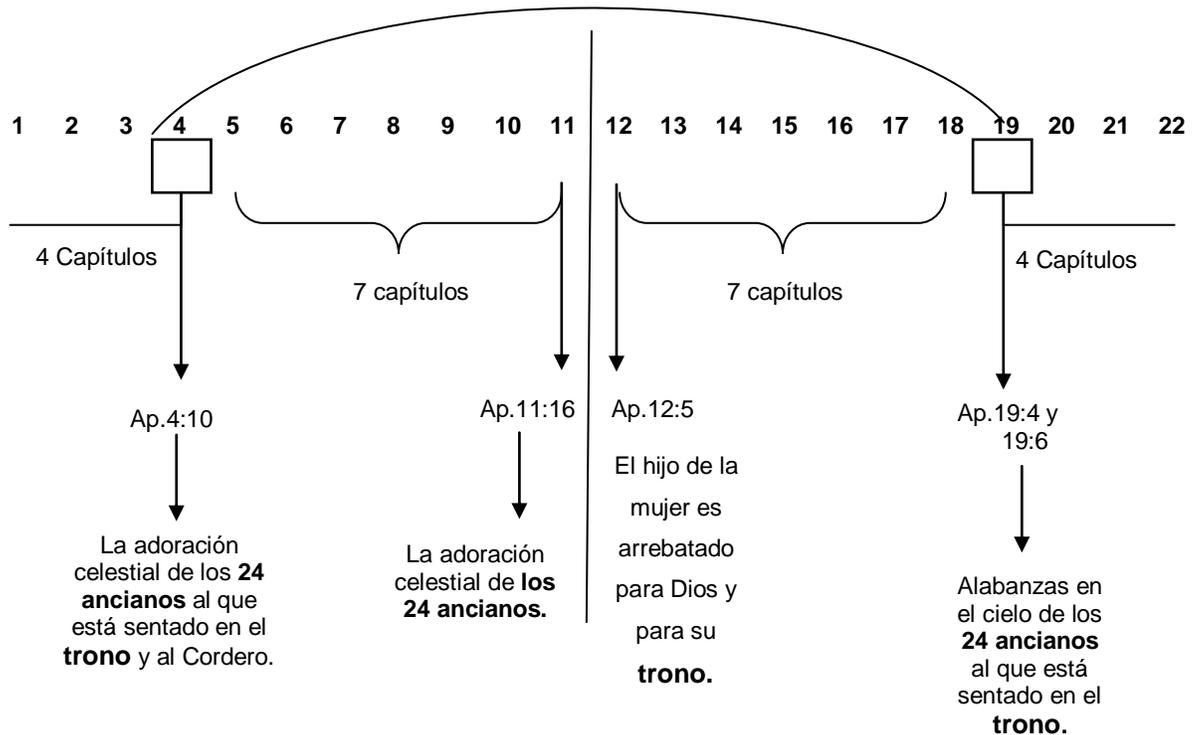
Siete capítulos más adelante, los dos testigos que protagonizan el capítulo XI, oyeron una gran voz del cielo que les decía: *subid acá* (Ap. 11:12). Luego suena la 7ª trompeta *“y los 24 ancianos que estaban sentados delante de Dios en sus tronos, se postraron sobre sus rostros y adoraron a Dios”* (Ap 11:16 ).

<sup>46</sup> Por tanto su área es 144.000 estadios, ya que su longitud, altura y anchura eran iguales. Ap. 21:16

De manera similar, en el capítulo XII, una mujer “dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono” (Ap. 12:5) y 7 capítulos más adelante “[...] los 24 ancianos y los 4 seres vivientes se postraron en tierra y adoraron a Dios, que estaba sentado en el trono, y decían: ¡Amén! “¡Aleluya! (Ap. 19:4) “[...] ¡Aleluya, porque el señor Dios Todopoderoso reina!” ( Ap. 19:6).

Estos eventos generan una estructura así:

Figura 2. Estructura mesoformal especular 4-7 | 7 - 4



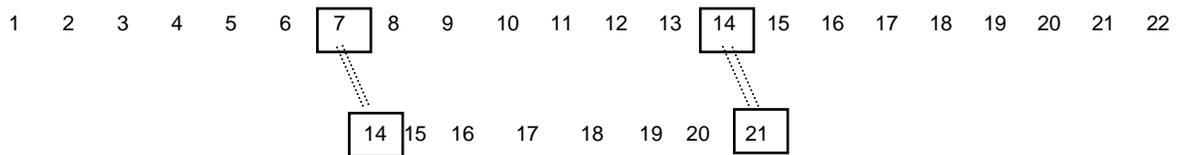
Nótese que el capítulo XIX es el 4º de adelante hacia atrás, en relación especular con el 4º capítulo de atrás hacia adelante (respecto a los 22 totales).

Este descubrimiento condujo a otro: Existe en el texto del Apocalipsis, una serie de paralelismos propiamente dichos y de paralelismos antitéticos, en una perfecta relación de espejo entre versículos de los capítulos I y XXII, II y XXI, III y XX, IV y XIX, V y XVIII, VI y XVII, VII y XVI, VIII y XV, IX y XIV (véase figura 3).



Hasta aquí se forma una relación de acercamiento – alejamiento en el espejo (frontal), lo cual produce una relación de inversión entre las imágenes ( real – virtual). Los capítulos restantes forman otra relación especular (ya no frontal sino lateral) que produce movimientos directos o paralelos o sea 10 y 12 , 11 y 13 (véase figura 3) que se forma también entre 7 y 14 , 14 y 21 (figura 4).

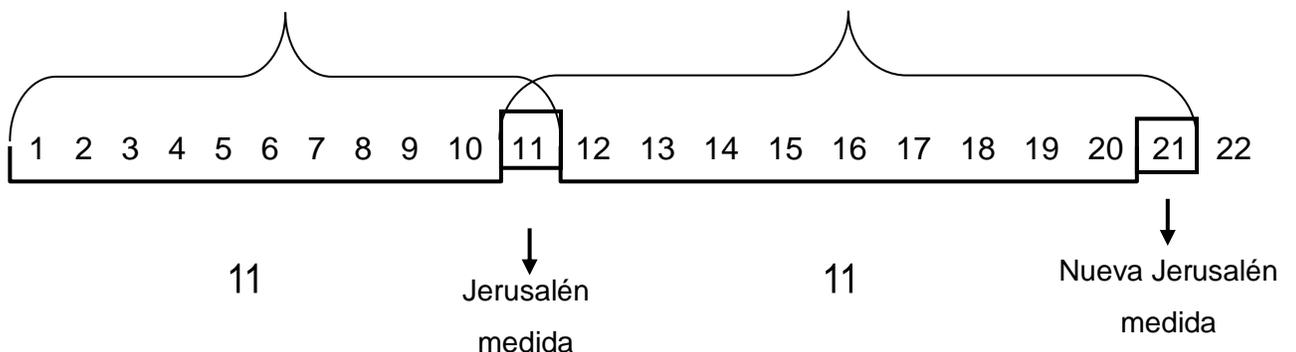
Figura 4. Espejo lateral



Finalmente, otra relación de simetría estructural se da entre los capítulos XI y XXI, con base en el número 11 o sea de I a XI y de XI a XXI, separados entre sí por una simetría de 11, como lo ilustra la figura 5. El XI tiene una relación de inclusión, por tanto se traslapa al contarse de XI a XXI (figura 5).

En el capítulo XI se mide la ciudad de Jerusalén y en el XXI se mide la Nueva Jerusalén.

Figura 5. Simetría basada en el número 11



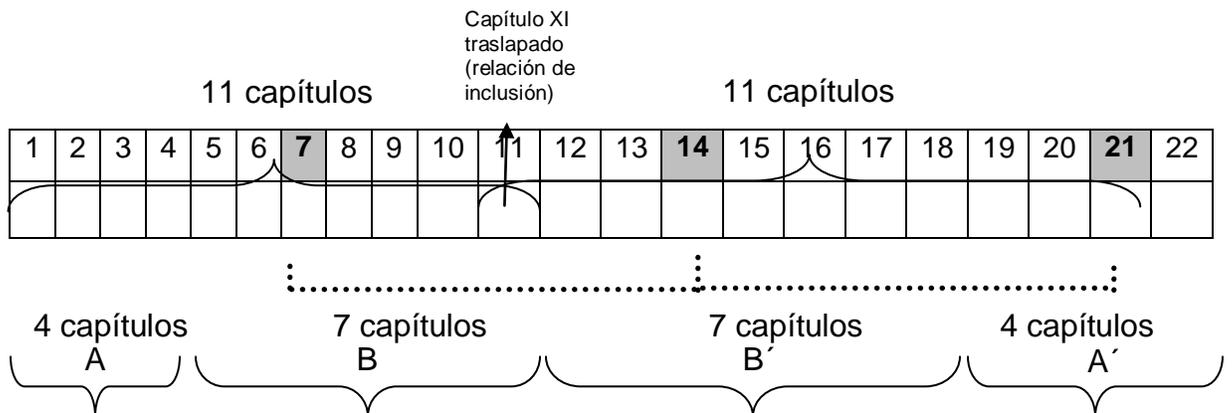
### 2.2.3 Análisis Macro – formal

De los anteriores diagramas se extrae fácilmente una forma quiástica:

Los primeros 4 capítulos dan lugar a una primera sección A. Los 7 capítulos siguientes forman una sección B, la cual llega hasta el capítulo XI que cierra la primera mitad del libro. Otros 7 capítulos conforman la sección B'. Los últimos 4 capítulos, corresponden a la reexposición de la sección A, es decir A'.

Dentro de la simetría de esta forma quiástica (ABBA), se incluyen otras simetrías como las anotadas de los capítulos VII, XIV, y XXI y XI y XXI. (véase figura 6).

Figura 6. Forma quiástica (ABBA)



Puede notarse que las letras del quiasmo forman a su vez una palíndroma<sup>48</sup>.

Las estructuras analizadas del texto del Apocalipsis constituyen el soporte de la forma musical del Poema Sinfónico que surge de esta investigación: “Las 7 Trompetas del Apocalipsis”.

---

<sup>48</sup> ABBA. En griego Abba es “forma enfática del arameo ab (padre), usada por lo general para expresar una relación filial íntima”. Nelson, Wilton M. (editor general). Nuevo diccionario ilustrado de la Biblia. Editorial Caribe, 1998, USA. p.2. En la cultura hebrea era “usado por el niño para dirigirse a su padre, además de ser la forma que se usaba cuando alguien se dirigía a los rabinos... pero en los círculos judíos nunca se ha usado para dirigirse al Todopoderoso. Op. Cit. Cfr. F.F. Bruce y colaboradores, p.2. Jesús lo hace para dirigirse al Padre en oración. (Mc 14:36).

### 3. LA FORMA MUSICAL

La forma hallada en el texto literal del Apocalipsis se refleja en la forma musical. Para su descripción seguiremos el proceso contrario al inductivo utilizado para alcanzar la macroforma del texto. Aquí deduciremos la microforma.

#### 3.1 ANÁLISIS MACROFORMAL

Luego de la introducción (cc.1-10) que corresponde al capítulo I del libro, empieza la sección A que comprende los compases 11-63 correspondientes a los capítulos II, III y IV del texto. La sección B va desde el compás 64 al 226 inclusive (capítulos V- XI). Hasta aquí llega la 1ª parte.

A partir del compás 227 comienza la sección B', que se extiende hasta el compás 330 (capítulos XII - XVIII). Finalmente A' reexpone el comienzo de la obra y comprende los compases 331- 392 correspondientes a los capítulos XIX al XXII.

Figura 7. Macroforma musical: ABBA

Introducción	A	B	B´	A´	Coda
cc. 1-10	cc. 11-63	cc. 64-226	cc. 227-330	cc.331-392	cc.393-406

#### 3.2 ANÁLISIS MESOFORMAL

**Introducción.** Consta de:

a) Heraldo; primeros 2 compases; e introducción propiamente dicha, hasta el compás 10 (capítulo I del libro).

**A. La sección A comprende las subsecciones:**

a) Desde el compás 11<sup>49</sup> hasta el 51. Los compases 50-51 son un espejo del heraldo de los primeros 2 compases y hace las veces de codetta. La antedicha subsección a, corresponde a los capítulos II y III del texto (El mensaje a las 7 iglesias).

b) Incluye los compases 52 al 63 (capítulo IV, la adoración celestial de los 4 seres vivientes y los 24 ancianos al que está sentado en el trono y al Cordero).

**B. La sección B se divide en las subsecciones:**

a) Comienza con la cita del Victimae Paschali Laudes<sup>50</sup>, a cargo de los cornos y las trompetas (compás 64 luego de un interludio de 2 compases), correspondientes al capítulo V del texto, que es como especie de eco o continuación de la adoración del capítulo anterior y se extiende hasta el siguiente (capítulo VI). El Victimae Paschalis Laudes y el ostinato que surge de sus notas, se traslapan con los eventos que en la tierra ocurren a medida que el Cordero abre los sellos en el cielo. La apertura del 1er sello desata el galope del 1er caballo (compases 71-79); del 2º sello surge el 2º caballo (compases 80-83); del 3er sello el 3er caballo (compases 84-85); del 4º sello el 4º caballo (compases 86-88). La percusión del tambor mayor con sordina y del redoblante, representan el trote de los 4 caballos. El 5º sello (compases 89-91), que muestra el clamor de justicia por la sangre de los mártires, está representado por el trémolo de las cuerdas. El terremoto desatado por la apertura del 6º sello corresponde al fuerte toque del Gong entre los compases 91-95.

Cuatro ángeles detienen los vientos (bronces en los compases 96-97 en manera de pequeño interludio o puente) para dar entrada a la subsección b) de B (c.98),

---

<sup>49</sup> Corresponde a la 

A
---

 en las letras de ensayo

<sup>50</sup> Corresponde a la 

B
---

 en las letras de ensayo

correspondiente al capítulo VII, que es un paréntesis entre la 6ª y 7ª trompeta; y un hito temático repetido en los capítulos XIV y XXI. La marimba protagoniza este toque en dichos capítulos y varía su reexposición a medida que ocurre. Consiste en 4 series dodecafónicas traslapadas, para simbolizar a los 144.000 sellados y sus cantos; y los 144 codos del muro de la gran ciudad de 12.000 estadios (capítulos VII, XIV, y XXI, respectivamente). El capítulo VII culmina con una cadencia pandiatónica de un acorde por 5<sup>as</sup> sobre la nota Do, que se cierra en cluster sobre la nota re; se abre nuevamente en 5<sup>as</sup> y se vuelve a cerrar en 2<sup>as</sup> o cluster, para simbolizar a las multitudes vestidas de ropas blancas, a los ángeles, a los 4 seres vivientes y a los 24 ancianos que se postran y se levantan, reiteradamente, ante el que está sentado en el trono y el Cordero. Las notas correspondientes a las teclas blancas del piano simbolizan las vestiduras blancas de las multitudes<sup>51</sup>. La cadencia Do - Re, es una réplica a mayor escala del Re- Do -Re, del Victimae Paschalis Laudes y aparece una y otra vez a lo largo de la obra: compases 103-106; 186-189 (diferido); 217-219 y ss; 240-241; 390-391, 392-393 y ss., hasta 408; etc.

El capítulo VIII del texto, [subsección c) de B] abre el 7º sello y hay un silencio en el cielo "como de media hora", simbolizado por un compás en silencio (107). Luego 7 ángeles reciben las 7 trompetas. Otro ángel recibe un incensario lleno de las oraciones de los santos y lo arroja a la tierra y "hubo truenos, y voces, y relámpagos, y un terremoto" (Ap 8.5).

Las oraciones que suben como incienso están simbolizadas por la sonoridad de los compases 108-112 y el incensario arrojado a la tierra es simbolizado en el compás 113 por las maderas y las cuerdas descendentes.

---

<sup>51</sup> El compositor y teórico Walter Piston denomina "armonía de teclas blancas" a las formaciones acordales pandiatónicas por 4<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> y demás intervalos diatónicos (Piston, Walter. Armonía. Editorial Labor, Barcelona, 1991, p.485 y ss. Más adelante, en los antecedentes teóricos, detallaremos las técnicas empleadas en la obra.

Los compases 114, 117, 121, 128-129, 133-134, y 165-166 realizan, respectivamente, los toques de las primeras 6 trompetas (caps VIII y IX del texto). El unísono del compás 189 culmina el trozo de las primeras 6 trompetas (cap. X del libro) y es una reexposición del heraldo de los primeros 2 compases.

Cierra un período, como el unísono de los compases 50-51 y a su vez, abre el paréntesis que hay entre la 6ª y 7ª trompeta, como el existente entre los 6º y 7º sellos. Dicho paréntesis, sección d) de B, describe dos eventos narrados en el capítulo XI del texto. 1. La medida del templo de Dios, del altar y de los que adoran en él. La descripción de este evento utiliza la primera de las 4 series dodecafónicas del capítulo XXI (cc385-388), que es la medida del muro de la Nueva Jerusalén (144 codos). Estos dos eventos son también dos hitos simétricos en la estructura del libro y de la música. Están situados en los capítulos XI y XXI, respectivamente. Con inclusión del XI (traslapado), están equidistantes (ver fig.6). La serie aparece aquí en las cuerdas (compás 191) sin doblaje con la marimba como en la primera serie del compás 385, correspondiente al capítulo XXI. 2. Los dos testigos (profetas) semejantes a Moisés y Elías (del capítulo XI), representados por dos hexacordios en espejo, en los metales, son vencidos por la bestia (cc. 191-196 en decrescendo). Los acordes disminuídos que se van cerrando en sentido descendente en las maderas (cc. 197-200) y los clusters del piano de 3 y 4 sonidos, en sentido ascendente, (cc. 195-200), significan respectivamente, el debilitamiento o disminución del bien y el ascenso del mal. Pero el toque de la 7ª trompeta (cc.215-217) anuncia el advenimiento del reinado de Cristo, simbolizado en la música por el toque del Victimae Paschalis Laudes en un Tutti de pícolo, cornos, trompetas, marimba y Glockenspiel, en la manera de organum paralelo por 5<sup>as</sup> y 4<sup>as</sup>, con acompañamiento de maderas y cuerdas, en notas largas que forman un gran acorde por 5<sup>as</sup> diatónicas cadencial. Nos recuerda los compases 103-106.

Hasta aquí es la 1ª parte de la obra (AB de ABBA).

El capítulo XII abre la 2ª parte (B') de la obra (c. 227) con una serie dodecafónica en las maderas [ a) de B' ]. Representa a las 12 estrellas de la mujer vestida del sol y con la luna bajo sus pies (Ap 12:1). Seguidamente, aparece su antípoda el dragón, el cual es lanzado a la tierra, representado por los tritonos graves en el piano y los contrabajos (cc. 230-232). Un 3er tritono (c. 231) se suma a los dos anteriores para simbolizar el 666, dado que cada tritono se compone de seis semitonos. Sobre este séxtuple pedal suenan en el pícolo las series de los capítulos VII, XIV y XXI, pero en inversión, para representar la marca de la bestia del capítulo XIII. Una Klangfarbenmelodie sobre el dar y alzar de cada pulso, refuerza puntillísticamente la idea de la marca, en los vientos y en la marimba. Asimismo, los Staccati de los timbales y el arpa apoyan la misma idea.

El cántico de los 144.000 sellados del capítulo XIV del libro [b) de B'], reexpone, como ya se ha dicho, las series originales del capítulo VII (El sello de los 144.000) en la marimba pero con el aditivo del doblaje por el 1er clarinete y la superposición de un espejo o inversión de dichas series, a distancia de tritono. Las primeras 4 notas las toca el piano (c.235) y las demás, los fagotes al unísono (cc. 235-238). Seguidamente, la cadencia que cierra el capítulo VII, cierra aquí, el capítulo XIV, en un tutti orquestal. Los compases 242-246 [c) de B'], que abren el capítulo XV, reexponen los compases 108-113 del capítulo VIII, en el que un incensario lleno de las oraciones de los santos fue arrojado a la tierra (c.113). Aquí en el capítulo XV, los santos que vencen a la bestia y a su imagen entonan el cántico de Moisés (cc. 242-245 en el pícolo y los clarinetes, en tres octavas), que es una cita intertextual de la 1ª frase del Victimae Paschalis Laudes (c.64 y ss), antes de la apertura de los 7 sellos de la sección B de la 1ª parte.

Este cántico en las maderas altas constituye el elemento nuevo, agregado a lo reexpuesto (cc.108-113 del capítulo VIII en cc. 242-246). Luego de esta corta reexposición musical del fragmento del capítulo VIII y del fragmento del Victimae Paschalis Laudes del final del capítulo V superpuesto, comienza el derramamiento

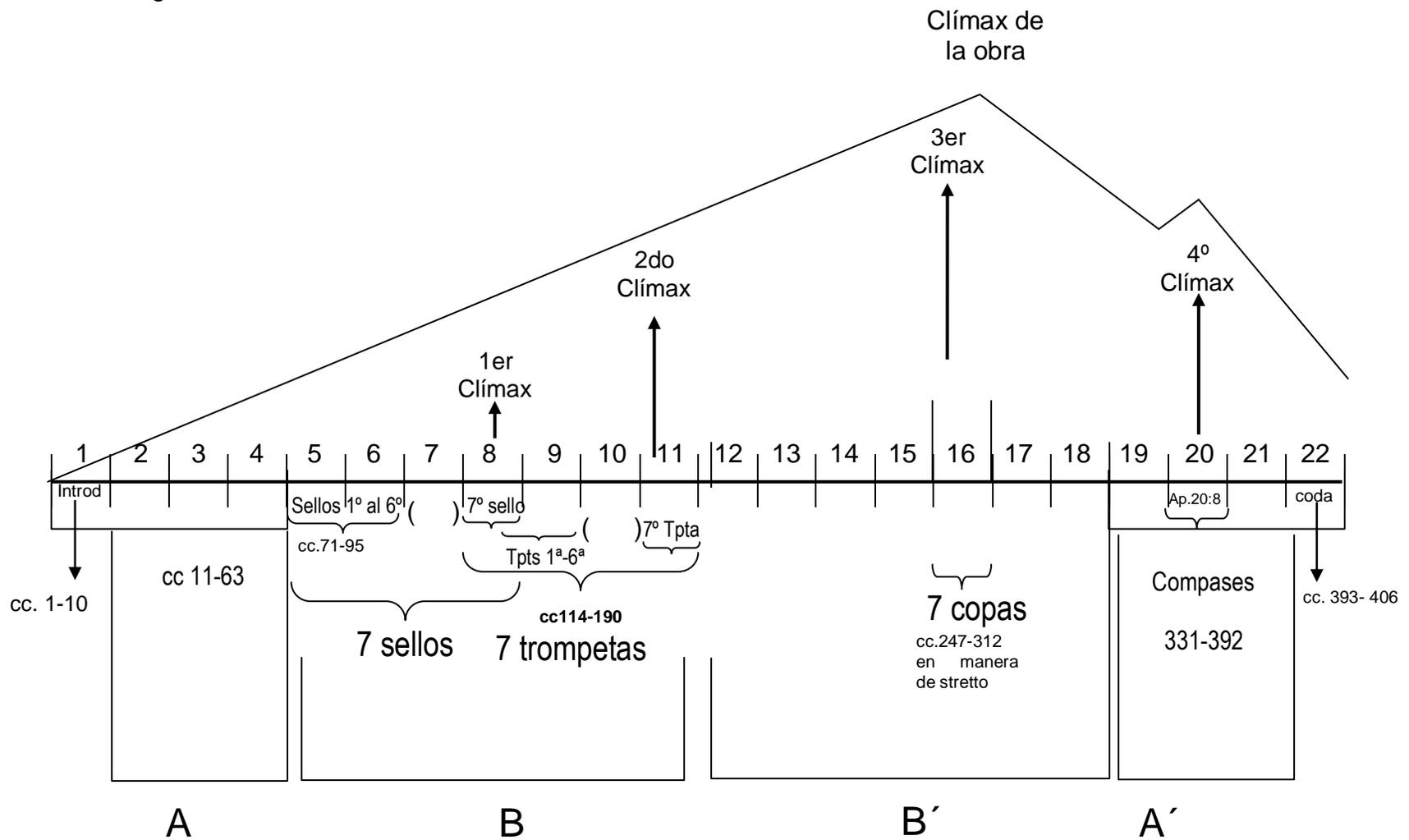
de las copas de la ira (Dies irae) [d de B'], del capítulo XVI del Apocalipsis. Cada copa reexpone la música de cada trompeta. Al ser una repetición intensificada de B (de la 1ª parte), constituye la zona climática de la obra (véase figura 8) y cubre los compases 246-310, distribuidos así:

Compases 247-249	1ª copa
Compases 250-253	2ª copa
Compases 253-257	3ª copa
Compases 257-259	4ª copa
Compases 260-267	5ª copa
Compases 268-269 – 290	6ª copa
Compases 291 <sup>52</sup> – 312	7ª copa

---

<sup>52</sup> Letra M hacemos esta diferenciación para no confundir las letras de análisis formal con las de ensayo, aunque generalmente estas últimas concuerdan con puntos seccionales y subseccionales de la forma musical. De aquí en adelante no continuaremos con esta referencia comparativa.

Figura 8. Línea climática estructural



La ligadura de corcheas en el tema de los trombones entre los compases 311-312, marcan el punto de espejo para dicho tema que es cedido en inversión a los fagotes y violonchelos. La inversión temática termina en el compás 320 con la nota Fa# que resuelve al Mi en el compás 321. El descenso progresivo del tema en los trombones es un reflejo (reexposición) del capítulo VI en el XVIII. Es el comienzo de la retransición a A', continuada por el tema invertido de los mencionados violonchelos y fagotes. Estos marcan la retransición propiamente dicha, por dos razones: 1. Por la inversión misma, cuyos movimientos contrarios expresan la idea de retorno; 2. Por el acompañamiento palindrómico del piano que cita el pasaje del capítulo V que acompaña el Victimae Paschalis Laudes. Por tanto el retorno al capítulo V es como un avance al XVIII en el movimiento especular (véase figura 3 y nota al pie de página 43). En esta forma circular y palindrónica ABBA, progresamos hacia el origen, avanzamos hacia atrás. El final del Apocalipsis es el retorno al Edén<sup>53</sup> (capítulo XXII). Pero antes es necesario reexponer A' (capítulo IV, que en el espejo corresponde al XIX), precedido, a su vez, por el fragmento que en el capítulo VIII prepara el toque de la 1ª trompeta.

Aquí anuncia el retorno del fin: Los compases 11-51 correspondientes a las 7 iglesias de los capítulos II y III regresan al reino milenario de Cristo en la tierra (el sabático después de las bodas del Cordero con su novia la iglesia universal - capítulo XX). Dentro de este evento ocurre otro: el dragón, la serpiente antigua que es el diablo y Satanás, es atado y arrojado al abismo. Un cluster grave en el piano formado por 6 notas de 3 tritonos (cc.374-375) simboliza este evento que intertextualmente cita los compases 230-231.

Después de mil años el dragón o serpiente antigua, es liberado de su prisión y sale para engañar a las naciones que están en los cuatro ángulos de la tierra a fin de reunirlos para la batalla (Ap. 20:8).

---

<sup>53</sup> Ap. 22:1-5

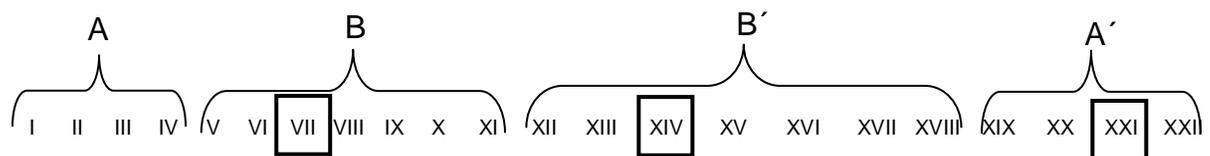
Los compases 373-384 [ b) de A'] ilustran este evento: Tritonos en las cuerdas graves simbolizan el ejército del mal; las díadas por 5<sup>as</sup> justas en regiones agudas y medias, el ejército de Dios. Las 5<sup>as</sup> justas significan justicia y nos recuerdan la música sacra medieval (El organum)<sup>54</sup>.

Estas 5<sup>as</sup> surgen del ostinato que acompaña al Victimae Paschalis Laudes: Do Re Fa Sol Fa Re, a lo largo de la obra. Este mismo conjunto de notas aparece transpuesto 4 semitonos arriba como: mi Fa # La Si La Fa#<sup>55</sup>, para alternar con las antedichas 5<sup>as</sup>.

El ritmo constante de corcheas y la reexposición obsesiva de la percusión, significan en este pasaje, la última batalla de la historia que culmina con el derrocamiento del mal y el vencimiento de la muerte, arrojados definitivamente al abismo (último cluster – compases 383-384).

El capítulo XXI (c. 385) reexpone en la marimba doblada por la viola, las 4 series dodecafónicas de los capítulos VII y XIV; es decir incluye dentro de A' elementos de B y B', respectivamente.

Figura 9. Hitos mesoformales dentro de la macroforma



<sup>54</sup> La homologación del organum con la justicia no es una apología de la iglesia medieval, pero sí de su música (intervalos justos). Es asunto de estética mas no de religión.

<sup>55</sup> Subconjunto extraído de la escala – tema (escala acústica).

Ya hemos visto también que los 7 sellos y las 7 trompetas ocurren dentro de B; y las 7 copas dentro de B'. O sea que, dos grupos temáticos en número de 3 cada uno (VII, XIV y XXI, que aluden al número 12; y los sellos, las trompetas y las copas que aluden al número 7) se insertan dentro de la macroforma de 4 partes (ABBA) como una insinuación, a gran escala del número 7 (3 dentro de 4).

Este hecho se refleja microformalmente en la reiteración de compases de 7/4. En la simbología cristiana el 3 simboliza la Trinidad, de carácter divino, y el 2, al ser humano binario, bípedo y simétrico. Estas características le hacen mensurable, divisible, a diferencia del 7 que es número primo, divisible solamente por sí mismo y por la unidad. El 7 como símbolo de Cristo, encierra en sí lo binario (4) y lo ternario (3), es decir, su divinidad dentro de su humanidad. Así que, la presencia del 7 en lo macro, meso y microformal dentro de "las 7 trompetas del Apocalipsis" corresponden a lo mismo revelado en el texto.

El Adagio de los compases 385-388, simboliza la paz del mundo con el advenimiento de la Nueva Jerusalén del capítulo XXI. Al tema de la marimba doblada por la viola, se superpone una Klangfarbenmelodie por cada nota del tema. Las 12 notas de cada una de las 4 series significan las 12 puertas de la gran ciudad (que son 12 perlas), los 12 ángeles de las 12 tribus y las 12 piedras preciosas de cada uno de los cimientos del muro (de 144 codos).

El número 12 es también otra alusión (aunque implícita) de la mezcla de lo binario (humano) y lo ternario (divino), porque es 3 veces 4 ó 4 veces 3, cuyos factores suman 7.

El capítulo XXII que constituye la coda, comienza con la resolución de la reiterada cadencia pandiatónica por 5<sup>as</sup> sobre la nota Do, que se cierra en 2<sup>as</sup> (Cluster) sobre la nota Re, se abre nuevamente en 5<sup>as</sup> sobre Do y resuelve definitivamente

al Re que hace pedal hasta la eternidad, simbolizada por el calderón sobre el Re, de la última nota de violonchelos y contrabajos.

Sobre el pedal que empieza en el compás 393 [ c) coda ] se da una trama que resuelve al unísono en el compás 401, en Tutti orquestal y se va desvaneciendo con la desaparición gradual de bronce y arpa, maderas y glockenspiel; luego campanas y violines primeros, violines segundos; y finalmente, violonchelos y contrabajos. El final de la coda es una reexposición ampliada, del heraldo, en las cuerdas, (cc. 1-2). Estructuralmente, significa en la música, lo que el texto sugiere en el capítulo XXII: 1. El retorno al Génesis, al Edén; 2. El retorno al heraldo del capítulo I que significa la revelación del cielo a la tierra. En el capítulo XXII significa el cielo en la tierra; el segundo Edén gobernado por el segundo Adán (Romanos 5: 12-21 y Apocalipsis 22:14 y 20).

Figura 10. Diagrama mesoformal

A			B					B'					A'			
Intro duc.	a	b	puente	a	b	c	d	a	b	c	d	Coda de B	a	b	c (coda)	fin
cc. 1- 10	cc. 11- 51	cc. 52- 61	cc.62-63	cc. 64- 97	cc. 98- 107	cc. 108- 190	cc. 191- 226	cc. 227- 234	cc. 235- 241	cc. 242- 246	cc. 247- 311	cc.311 -330	cc. 331- 372	cc. 373- 393	cc. 393- 405	c.406

Dentro del anterior diseño mesoformal se inscribe la microforma o plano generatriz de la superficie con figuras melódicas y armónicas en diferentes lenguajes post-tonales que describiremos a continuación.

### **3.3 ANÁLISIS MICROFORMAL**

Una descripción minuciosa de la microforma del presente trabajo, excede el propósito y el volumen de estas páginas. No obstante, se puede superar esta limitación en buena medida, con una previa descripción de las técnicas empleadas en el proceso creativo.

#### **3.3.1 Memorias de creación. Antecedentes teóricos**

La multiplicidad y variedad de eventos narrados en el texto en manera sucesiva, traslapada y yuxtapuesta, además de obsesiva, reiterativa y a la vez variada, no sólo permite sino que sugiere la utilización, también sucesiva y simultánea de distintos lenguajes musicales. El momento histórico que vivimos posibilita hacerlo. El reto consiste en reflejar coherentemente la ambivalencia de caos y gloria que el libro presenta. Ya hemos visto en los análisis del texto que el desorden creado por los hechos narrados, producen estésicamente un primer plano catastrófico, pero con un trasfondo estructural, no sólo ordenado, sino simétrico.

Eventos reiterados de adoración simultáneos con otros, también reiterativos como el trote de caballos, piden un lenguaje minimalista, obstinado, superpuesto a expresiones pandiatónicas y politonales. Otros pasajes atonales son acompañados tonalmente. Episodios de densidad de la narración o imágenes nebulosas, propician la utilización de sonoridades sinestésicamente correspondientes, como son los bloques o masas sonoras de Cowell, Ives y Varése, llevadas a sus últimas consecuencias por Ligeti, con sus micropolifonías (como en "Lontano", "Atmosphères", "Lux Aeterna", etc.) y por Penderecki, con su polifonía de clusters (como en "Threnody"). En nuestro poema sinfónico hacemos uso de densidades en distintos registros, de acuerdo a la intención narrativa. Para "eclipsar el sol", usamos clusters agudos; para describir la sensación de oscuridad

del abismo, usamos semitonos separados por tritonos en la región grave de los contrabajos, los celos y el piano.

Pasajes de menor densidad que los clusters pero mayor que la de líneas melódicas sobresalientes, son las melodías gruesas (especies contextualizadas del Fabordón) y la armonía paralela (cromática, diatónica y exacta), que actúan como recursos para adelgazar o engrosar la textura de acuerdo al contexto. Por ejemplo, el compás 59 es una melodía gruesa en las cuerdas, pero que con respecto al siguiente compás 60 y a los mediatamente anteriores 54-55, son un aligeramiento de la textura, un punto medio.

Enseguida veremos cómo un glosario musical tan diverso brota de una sola nota: el re. Topológicamente, el re central del piano, forma un eje especular de simetría visual e interválica-auditiva. Considerado como fundamental, produce los siguientes armónicos:

$Re^0 - Re^1 - La^1 - Re^2 - Fa\#^2 - La^2 - Do^2 - Re^3 - Mi^3 - Fa\#^3 - Sol\#^3 - La^3 - La\#^3 - Si^3 -$   
etc. Hasta aquí son suficientes para construir una escala, que por tener una base natural se le denomina escala acústica<sup>56</sup>:

Re Mi Fa # Sol# La Si Do.

Considerada desde otro punto de vista es el IV modo de la escala menor melódica, conocida también como dominante lidia<sup>57</sup>, por tener, a la vez, características de dominante y subdominante. En nuestra obra cumple la función de centro tonal. Su inestabilidad como tónica, por su contenido dominante que requiere resolución, es adecuada para significar la idea de eternidad, porque el

---

<sup>56</sup> Término acuñado por el Maestro Sergio Mesa. Clase de análisis musical del siglo XX. Maestría en música. Eafit 2009 ( 1ª cohorte)-

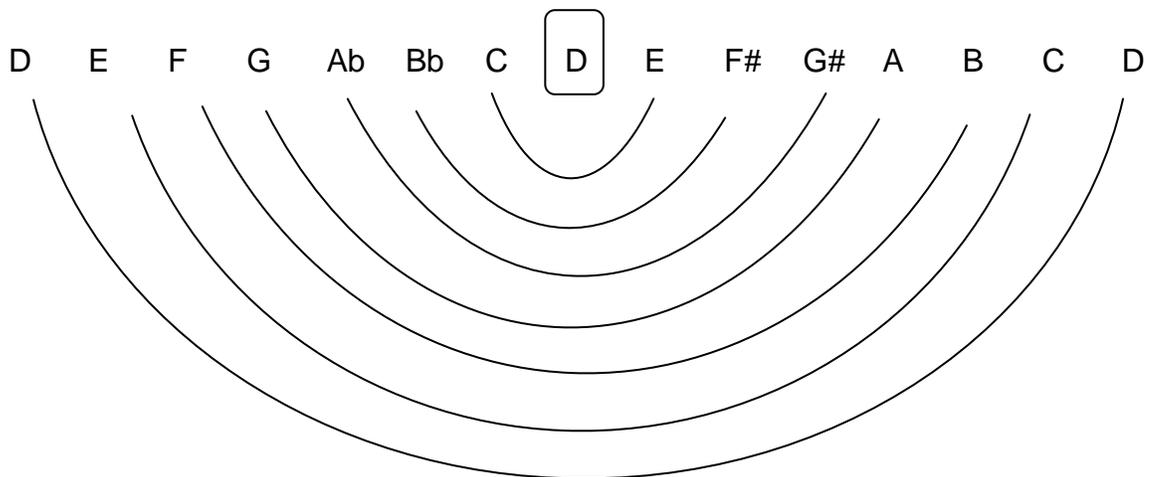
<sup>57</sup> Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Melodic minor scale harmony. Chapter III. Sher music co., P.O . Box 445, Petaluma, CA 97953. USA P. 56.

Apocalipsis termina con un "continuará". Precedido y seguido por la eternidad, su paréntesis es el tiempo. Con armonía dominante refleja la naturaleza en movimiento perpetuo: un canon eterno de interdominantes. Toda la obra discurre en un círculo de 5<sup>as</sup> descendentes dominantes e interdominantes (  $V_7$  de X y  $III_6+$  de X) con sus diferentes alteraciones y superposiciones diatónicas, poliarmónicas y colorísticas (de sonidos añadidos cerrados y abiertos<sup>58</sup>). La escala acústica seleccionada para este trabajo, por su riqueza armónica, amerita un examen detallado de sus conjuntos constituyentes y nada más adecuado que servirse de la "set theory"<sup>59</sup>, como herramienta analítica, en combinación con otros elementos de la armonía post - tonal. Discriminaremos el proceso en el siguiente orden:

1. Formamos la escala acústica pensada como conjunto, sobre la fundamental D:

D E F# G# A B C (D).

2. A partir de este conjunto construimos un superconjunto agregando las notas de su inversión o espejo con el "D" como centro especular:



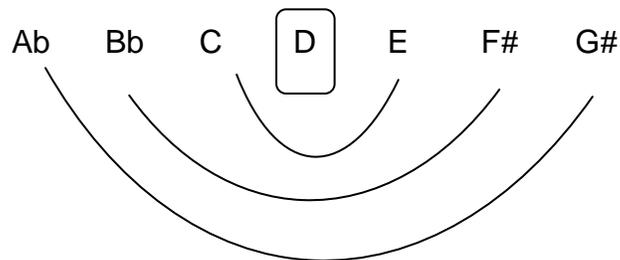
<sup>58</sup> PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Real Musical, Madrid. 1985, p.iii y ss, 95 ss, y 123 y ss, 251 y ss.

<sup>59</sup> STRAUS, Joseph N. Introduction to – post tonal Theory. Prentice Hall, Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1990, p. 71 (subset and superset relations, chapter 3).

(si se restan los sonidos repetidos, queda un superconjunto de 10 notas). La escala que se forma con la inversión de la escala acústica es el VI modo de la escala menor melódica y se conoce con el nombre de 2º locrio<sup>60</sup> por su semejanza con el VII modo o grado de la escala mayor, pero con la diferencia en que su II grado está a distancia de tono, en vez del semitono del locrio, lo que posibilita su utilización con 9ª mayor, de mejor sonoridad.

### 3. Formación de subconjuntos:

a) En primer lugar la escala acústica nos ofrece un tetracordio de tonos enteros (D E F# G#) que por su simetría se refleja, igual en el espejo.

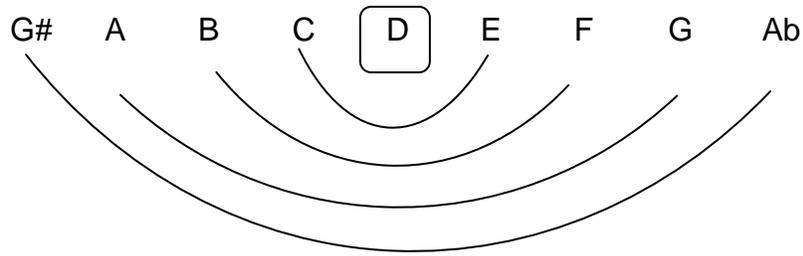


El resultado del tetracordio original (O) y su inversión (I) es, obviamente la escala de tonos enteros.

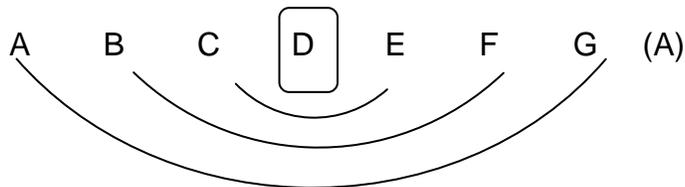
b) Si tomamos el subconjunto disminuído de los grados IV, V, VI, VII y I de la escala acústica G#, A, B, C, D y le agregamos el espejo del espejo (su RI) obtenemos una escala octatónica que equivale al VII grado de la escala menor armónica con el agregado de la nota G. (veáse Haba, Alois)<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> LEVINE, Op Cit p.56.

<sup>61</sup> HABA, Alois. Nuevo tratado de armonía. Real Musical. Madrid, 1984, p.98 y ss. (Fundamentos de los acordes de 8, 9, 10, 11 y 12 notas). Por medio del procedimiento de combinatorialidad (en la set theory) se llega a los mismos resultados escalares y acordales que Haba logra por adición de notas a las escalas diatónicas y por sustracción de ellas a la escala cromática.



c) La escala acústica nos ofrece un 3er subconjunto, las últimas cuatro notas de la escala con la 8ª incluida: A B C D. Con el espejo en “D” agregamos el retrogrado de la inversión (RI ) y surge:



que corresponde al tradicional modo eólico. La rotación de estas notas (correspondientes a las teclas blancas del piano), genera la escala mayor y sus modos.

En las 7 Trompetas del Apocalipsis se utilizan cadencialmente, en los puntos ya descritos en el análisis mesoformal, para describir a los 24 ancianos vestidos de ropas blancas y en pasajes similares o repetidos del texto y la música.

Los grados II, III, V y VI de la escala acústica (E, F#, A, B) nos aportan el conjunto que en su forma prima (transpuesto a C), genera el ostinato C D F G F D C<sup>62</sup>, que acompaña la melodía del Victimae Paschalis Laudes en los compases 69-95. Es el tema principal de la obra y aparece transfigurado una y otra vez. Por ejemplo, aparece como cluster grave con las notas especulares F, G, Bb, C en el pedal cuádruple de las cuerdas en los compases 19-22. El C D F G y su transposición a la 5ª (T<sub>7</sub>) produce la escala pentátona que aparece en varios

<sup>62</sup> Nótese su carácter palindrómico.

pasajes. En La mayor aparece en las cuerdas en los compases 108-112 y en sus reexposiciones en los compases 242-246 y 322-327. Como ostinato en el piano reaparece transpuesto a la 5ª (T<sub>7</sub>) en los compases 312-315 y en el 316 modula de improviso a La mayor hasta el 320, para preparar la antedicha reexposición pentatónica de los compases 322-325, que termina con los clusters de las mismas notas en el 326. El siguiente compás 328 es el mismo conjunto C, D, F, G, pero abierto por 5ªs, transpuesto y superpuesto: D- A, E- B, F – C, G – D. Se transfigura enseguida, en el compás 330, a su forma original “acústica” por 5ªs y 4ªs D A D G# C F# B E para dar fin a B' y abrir la reexposición A'.

Le hemos dado un poco de más importancia al último subconjunto C D F G por ser el tema que más se transforma, para crear variedad, y se mantiene, para dar unidad, en la manera de Leitmotiv. Muchos otros conjuntos podrían derivarse de la escala acústica, pero en síntesis hemos derivado sólo 5, en aras de la claridad:

1. El superconjunto resultante de la unión de la escala acústica y su inversión (conjunto decafonico).
2. El conjunto de la escala acústica
3. El conjunto de su inversión, el 2º locrio o VI modo de la escala menor melódica, que es una escala medio disminuida.
4. El conjunto de tonos enteros o escala hexatónica.
5. El conjunto eólico y sus modos.

De cada uno de estos conjuntos derivamos algunos subconjuntos cuyas combinatorialidades por transposición generan nuevas escalas que conservan el parentesco (vector interválico) con sus generadores, pero agregan nuevas posibilidades melódicas y armónicas. Veamos algunos:

La escala de tonos enteros en sus dos transposiciones básicas ofrece 4 tríadas a saber:

a) [C , E , G# ]   b) [D, F# , A# ]   c) [ Db , F , A ]   d) [ Eb, G , B ] . Sus mezclas generan:

1.  $a + b = [C, D, E, F\#, G\#, A\# ]$ , forma la 1ª escala de tonos.
2.  $c + d = [Db, Eb , F , G , A, B ]$  forma la 2ª escala de tonos.
3.  $a + c = [ C, Db , E , F , G\# , A ]$
4.  $a + d = [ C, D \# , E , G, Ab, B]$
5.  $a + b + c = [ C , C\# , D, E, F, F\# , G\# , A, Bb]$
6.  $a + b + d = [ C, D, Eb , E, F\# , G, G\# , A, Bb, B]$
7.  $a + c + d = [ C, Db, Eb, E, F , G, G\# , A , B ]$
8.  $a + b + c + d =$  forma, obviamente, la escala cromática.

Todas las anteriores formaciones escalares surgen de las transposiciones de una sola tríada: [C, E, G # ] y sus combinaciones.

Sus rotaciones ofrecen sus modos y por tanto, las inversiones de sus acordes, que pueden ser dispuestos de manera abierta y cerrada en los más variados intervalos<sup>63</sup>. Formaciones por 2<sup>as</sup> mayores, menores y mixtas se encuentran en el piano, en los compases 24 y 25 y en arpeggio en el compás siguiente.

Lo mismo es reexpuesto en los cc. 344-345. El tetracordio disminuido de semitono – tono formado entre los grados IV y VII de la escala acústica (generadora de todos los conjuntos de la obra) puede también transponerse y combinarse para formar conjuntos de su parentesco: [G#, A, B, C ] transpuesto a C, forma: [ C, Db, Eb, E]. Le adicionamos su transposición de 4 semitonos (T4) y obtenemos la escala octatónica [C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb] cuya formación triádica genera un acorde mayor, con 7ª menor, 9ª menor , 9ª aumentada y 11ª aumentada. También produce un acorde de 8 sonidos que incluye dos disminuidos con 7ª disminuidas: [ C, Eb, F#, A ] superpuesto por [C# , E , G. Bb ]. Es el acorde que escuchamos en los compases 197-200 en las cuerdas (F#, A, C, Eb) y en las maderas (C# , E, G,

---

<sup>63</sup> HABA. Op. Cit, p. 87 y ss.

Bb) y en manera de melodía gruesa y contrapuntística en las cuerdas, en los compases 31-32 y su reexposición entre el 351 y 352.

- Un procedimiento mixto, combina el acorde medio disminuido, subconjunto del espejo de la escala acústica ( 2º locrio) , con dos tritonos de la 2ª escala de tonos enteros: [C# - G ] y [ Eb – A ] para crear el poliacorde de los compases 9-10 en las cuerdas y la maderas al final de la introducción.
- Finalmente, hemos construido también una serie de 12 sonidos a partir de la escala generadora de la obra, (esto es, la escala acústica), mediante la adición de sus sonidos complementarios, es decir, aquellos no contenidos en la escala, cuya adición completa los tonos de la escala cromática. En este caso serían: Db, Eb, F, G, Bb, que completan a D, E, F#, G#, A, B. Desde esta perspectiva y la mixtura de subconjuntos de la escala generatriz o acústica, hemos formado las series dodecafónicas de los capítulos VII , XIV y XXI protagonizadas por la marimba, en los compases 98-102; 235 – 239 y 385-389, respectivamente.

En este mismo sentido hemos complementado los 12 sonidos a partir del superconjunto o decacordio que resulta de la unión de la escala acústica y su inversión, mediante la adición de su complemento, o sea, de las notas C# y Eb que faltan en la superescala D, E, F, F#, G, G#, A, A#, B, C. Estas dos notas cumplen una función estructural básica que en el lenguaje Schenckeriano se denominan “ursatz” que cadencialmente deciden la obra<sup>64</sup>. A su alrededor se teje la región media conformada por los conjuntos y subconjuntos que hemos descrito, en tres ambientes principales, caracterizados por las sonoridades de tonos enteros, escalas disminuidas y escalas diatónicas. Esta región corresponde a la llamada base generatriz media (Mittergrund, middleground). Sobre esta segunda estructura de tres ambientes armónicos hemos construido el primer plano o base

---

<sup>64</sup> FORTE, Allen. Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Colección idea música. Zaragoza, España. p.145. (véase nota 4 al pie).

generatriz de la superficie (vordergrund, foreground) con melodías que trazan el diseño del conjunto escalar básico, su tema principal (el *Victimae Paschalis Laudes*) y sus transformaciones a través de los distintos ambientes generados por los subconjuntos y combinaciones. Es oportuno aquí aclarar que la formación de conjuntos ha sido, tanto en manera deductiva, como inductiva. Deductiva, a partir del super – conjunto o decacordio creado por la escala acústica y su espejo. Inductiva, cuando a partir de un subconjunto creamos por transposición y adición, un nuevo conjunto como los “c)” y “d)”, de las escalas de tonos (p. 62). Las notas C# y Eb, son entonces, la dominante abreviada del super conjunto. De hecho, C#, es la sensible ascendente y Eb, la sensible descendente de la nota principal D. La unión de ambas notas produce los extremos de un acorde de 6ª aumentada sobre un II grado napolitano (bII6+: Eb G Bb C#). Nótese que todas estas notas son complementarias de la escala acústica. Sólo falta el F, que sería la 9ª. Así que, el acorde Eb6+ aparece en distintas inversiones a través de la obra. En el compás 49 aparece con bajo “A” (dominante de D) antes de resolver en la reexposición invertida del heraldo de los primeros dos compases. Como bII (sin 6+) aparece en el compás 188 que precede a la reexposición del heraldo seguido del acorde formado por todas las notas de la escala (acústica).

Otra nota explicativa es necesaria en este punto, ya que constituye la razón de nuestro proceder compositivo. La utilización de todas las notas de una escala como acorde, agota dicha escala, porque convierte los distintos grados armónicos de ella en inversiones de un solo acorde. Por ejemplo, D F A C E G B D como tónica y luego E G B D F A C como II grado, y así sucesivamente como III, IV, V, etc, no ofrece cambio alguno en su sonoridad, como sí ocurre con los grados por tríadas. Es decir, la armonía superpuesta desgasta desde un primer acorde, la variedad de los enlaces que le siguen.

Ante esta dificultad que enfrentamos desde los compases 4 -7 con la formación en “tutti” del acorde de los 7 sonidos de la escala principal, hemos reemplazado sus grados por subconjuntos y combinaciones de ellos (tanto tonalmente como politonal, atonal y pandiatónicamente, entre otros) de modo que sus características sonoras (vectores interválicos) reemplacen los ambientes de los grados o zonas tonales.

Es esta nuestra propuesta estética que permite la convivencia de variadas expresiones idiomáticas (aun hasta excluyentes) cohesionadas por un hilo conductor temático que las unifica.

### **3.4 ORQUESTACIÓN**

La forma musical obtenida por el análisis minucioso del texto es reforzada por la orquestación de la obra.

Las reexposiciones macro, meso y microformal de los contenidos musicales conservan, en buena medida, una misma base orquestal, sobre la que se agregan nuevos elementos que aporten variedad pero que, a la vez, permitan su reconocibilidad.

Con excepción del uso de la klangfarbenmelodie en las reexposiciones del capítulo VIII en el XIV y XXI, las técnicas instrumentales son de uso tradicional. Aunque las texturas y armonías corresponden a un estilo post – tonal, la forma y la orquestación se mantienen dentro de un marco convencional.

Enfatizaremos nuestro análisis en los tipos de textura utilizados<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> PISTON, Walter. Orquestación. Real Musical. Madrid, España 1984.

RIMSKY KORSAKOV, Nicolás. Principios de orquestación. Ricordi Americana, Buenos Aires, 946.

ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. Eastman School of music of the University of ROCHESTER. w.w. Norton and Company. N. York – London , 1989, 1982.

- Unísono. El unísono ha sido utilizado en octavas y no en tutti orquestal, sino seccionalmente, por lo general en las cuerdas. Este aspecto de la textura ya ha sido analizado previamente.
- Tutti orquestal. Se usa tres veces en la obra, de manera homofónica en los compases 102-106 en sus reexposiciones (cc. 239-241 y 389-392. En este último compás varía adelgazando la textura). En otras partes realiza tutti con ausencia de algunos instrumentos y tutti seccionales.  
Los tutti orquestales han sido utilizados para cerrar secciones y los parciales para engrosar o adelgazar la textura.
- Melodía acompañada. Aunque La obra es sobre todo homofónica, tiene algunos pasajes melódicos con acompañamiento. El más destacado es el tema del Victimae Paschalis Laudes acompañado por la marimba, el arpa y las cuerdas entre los compases 64-79 y en su reexposición variada (cc. 312-321). Un segundo tema acompañado es el tema de la marimba de los compases 98-102 que aparece reorquestado en los compases 235-239 y 385-389, con el aditivo de una contramelodía y una klangfarbenmelodie .
- Escritura de partes o a varias voces, aparece por doquier en la obra.
- Escritura contrapuntística. Ha sido empleada de varias maneras :
  1. como contrapunto imitativo
  2. contrapunto de bloques sonoros,
  3. en imitación rítmica y
  4. por figuración melódica o contrapunto libre, a lo largo de la composición.
- Melodía gruesa y clusters, detallados ya en el análisis formal.
- Textura compleja, o mixtura de todas las anteriores, es empleada en diversos momentos de densidad narrativa intercalados entre texturas más claras.  
Por ejemplo, los compases 177-188 precedidos de un tutti de dos compases y seguidos de un unísono multifónico estructural que cierra el capítulo X del texto, (compases 189-190).

Las diferentes texturas se conjugan con los distintos ambientes armónicos para crear la alternancia necesaria de variedad y unidad.

### **3.5 DINÁMICA**

Cumple una triple función: orgánica – estructural, expresiva y diferencial de los distintos planos sonoros (relieve).

La primera se une a otros aspectos como son los armónicos cadenciales, y texturales, para demarcar períodos y secciones. Por ejemplo, el crescendo de los compases 98-101, que prepara el tutti de la cadencia de los compases siguientes 102-106 el cual da fin al capítulo VI del texto.

También en puntos específicos de la narración se utilizan “forti” para expresar la apertura de cada sello, el toque de cada trompeta, el derramamiento de cada copa, y, en cada punto climático (4 en total, véase figura 8).

Expresivamente, aparecen crescendi-decrescendi en la microforma de manera reiterada.

El pianísimo (PPP) se destaca al comienzo y fin de la obra que discurre entre unísonos (extremos y medios).

Y por último, la dinámica es utilizada para diferenciar los planos de la superficie (melodías o ritmos principales) de las melodías o ritmos secundarios, del fondo armónico o ritmos acompañantes.

### 3.6 SILENCIOS

El silencio<sup>66</sup> está presente en varias maneras y funciones. La primera, en su función alingüística, como vacío apriorístico no significativo, como es el silencio interfrásico, vehículo del habla y de la música. Aunque sin significado permite que surja, y finalice la música, como también, los diálogos en medio de ella.

En su segunda función, como mensaje con sentido musical para crear tensión expectante, es utilizado en el compás 107 para simbolizar la apertura del 7<sup>a</sup> sello: “cuando abrió el 7<sup>o</sup> sello, se hizo silencio en el cielo como por media hora” (Ap. 8:1). El valor de la negra en este pasaje es de 60 por minuto, es decir, cada negra equivale a un segundo. Así que, tres segundos de silencio terreno tipifican a escala, treinta minutos celestes.

El calderón significa su valor no exacto, descrito en el texto “como por media hora”.

Otro silencio semiótico semejante al anterior, aparece en el compás 209, para simbolizar el silencio de la muerte. Un silencio equivalente a tres negras y una corchea (7/8), significan los tres días y medio que permanecieron muertos los profetas, a causa de la bestia que sube del abismo y los mata.

A la vez que simbolizan el texto, estos silencios son generadores de sentido musical.

Los silencios del último compás (406) son una cita intertextual del compás 107. Su ubicación final y con calderón en el tercer tiempo, lo despoja de su función alingüística, no significante y lo convierte en epistemológico. Dialoga con Beckett,

---

<sup>66</sup> Véase: TOBÓN, Rogelio. Semiótica del silencio. Medellín: Serie autores de hoy. Concejo de Medellín.

Cage, Rothko, Malevich, etc., en sus “perspectivas sin perspectiva, con una nueva sintaxis que refleja un nuevo pensamiento sin la gramática que hace sonar pies marchando, y, más bien, optan por lo innombrable” <sup>67</sup>. El último silencio con calderón en el alzar del compás significa el fin sin fin.

---

<sup>67</sup> Artículo sobre Cage. En: Revista “Nombres”. Volumen 1 1. Córdoba, Dic. 1991.

## 4. HERMENÉUTICA

El primer reto que encara la hermenéutica de cualquier texto consiste en la definición del método. En la interpretación bíblica se oponen dos corrientes principales: el método alegórico y el método literal, gramático - histórico. En nuestro trabajo hemos optado por el segundo.

**El método alegórico<sup>68</sup>**. Requiere o admite, además de lo literal, una interpretación moral o figurada y con ello corre el peligro de pasar por alto el valor histórico y el de la narración misma. Entonces, con el pretexto de buscar un significado más profundo y espiritual pervierte el verdadero significado del texto.

**El método literal<sup>69</sup>**. Su punto de partida es la semántica de cada palabra en lo que ella designa de costumbre, básica y socialmente. Condujo al método gramático – histórico<sup>70</sup> en el cual el significado de las palabras se enmarca dentro de estos dos aspectos. La ventaja de este método yace en su fundamento sobre bases objetivas: gramática, etimología, historia, geografía, arqueología, teología... El uso de lenguaje figurado en el texto no demanda, un método alegórico de interpretación. Por ejemplo, cuando Juan el Bautista se refiere a Jesús como

---

<sup>68</sup> Establecido por Orígenes y Clemente de Alejandría. Tienen (como Filón con el A.T.) el objetivo de conciliar las Escrituras con la filosofía griega y la única manera de lograrlo fue mediante el uso cargado de alegorías (Cfr. Pentecost, Dwight. Eventos del porvenir. Editorial Vida. Florida, 1984, p.17, basado en Farrar, F.W. The History of interpretation, 1886, p. 182, 183).

<sup>69</sup> Fue el utilizado por los antiguos rabinos (basados en Esdras) pero decayó, en tiempos de Jesús, en un hiperliteralismo (lectura al pie de la letra) que acarreó el desconocimiento y la omisión de lo esencial.

<sup>70</sup> La escuela gramática-histórica floreció principalmente en Antioquía de la cual fue jefe reconocido, Teodoro de Mopsuestia en el siglo III (Ibíd, p. 16). El Renacimiento (de las letras) reavivó la necesidad de interpretar las Escrituras de acuerdo con las leyes de la gramática y del lenguaje. Farrar (op. cit.) considera a Erasmo como el fundador de la crítica textual y Bíblica modernas. Sobre estos mismos cimientos se establece la Reforma de 1517.

“Cordero”<sup>71</sup>, no denota un cordero real, sino las cualidades de éste (manso, apacible, pronto a ser sacrificado en la pascua).

El lenguaje excesivamente figurado del Apocalipsis exige buscar intertextualmente el significado **literal** de las figuras como veremos próximamente.

#### 4.1 HERMENÉUTICA DEL TEXTO

Una aproximación hermenéutica al texto, además de una poésica estructural, conviene a la composición de un poema sinfónico porque aporta expresión a la forma.

De otro lado, dicha aproximación no es posible sin el aporte intertextual de los otros libros de la Biblia como el Pentateuco, los profetas, las crónicas, los evangelios y las epístolas. Pero al tratarse de unas memorias de creación, la hermenéutica no es el punto central; por tanto su referencia ha de ser breve y muy puntual.

El número 7 aparece por doquier en los escritos bíblicos desde el Génesis mismo con sus 7 días de creación. Ya hemos visto en el capítulo anterior que el 7 representa la inconmensurabilidad divina<sup>72</sup>.

El número 10 aparece también en el contexto con varios sentidos. En primer lugar 10 fueron las plagas de Egipto, pero también 10 fueron los mandamientos en el monte Sinaí. Así que el 10 representa la Voluntad Divina.

---

<sup>71</sup> Una palabra adquiere el status de símbolo por su reiteración en contextos distintos pero a la vez semejantes. La inteligibilidad de la música instrumental o pura, se basa en el mismo principio. Por ejemplo, el sujeto de una fuga o el tema de una sonata expuestos en distintas tonalidades. (Véase también lo anotado en el capítulo I, “referencia in absentia”).

<sup>72</sup> De hecho, un heptagrama regular no se puede hacer, como otras figuras regulares basadas también en números primos (como el pentagrama, por ejemplo) sin la ayuda de dos compases.

La combinación de 7 y 10 se evidencia en los 70 años de cautiverio Babilónico como un juicio a Israel por violar la ley sabática. Setenta fueron los doctores de la ley que integraban el sanhedrín como veedores de la doctrina. Estos 70 fueron desafiados por Jesús cuando envía 70 iletrados de dos en dos para anunciar el reino.

A través de estos y otros números<sup>73</sup> hallaremos la clave para la interpretación de los textos bíblicos. Veamos: una semana de años aparece implícita en Apocalipsis: “y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila para que volase de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo”. (Ap. 12: 14). El siguiente capítulo aclara que son 3 años y medio los que la bestia ejerce autoridad “[...] también se le dio boca que hablaba grandes cosas y blasfemias; y se le dio autoridad para actuar 42 meses”. (Ap. 13: 15).

Estos textos muestran una fuerte relación con el Libro de Daniel: “y por otra semana<sup>74</sup> confirmará el pacto con muchos; **a la mitad de la semana** hará cesar el sacrificio y la ofrenda... (Dan. 9: 27). La mitad de una semana de 7 años son 42 meses o 3 años y medio, expresados también en clave o enigma como “un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo” (Dn.7:25 y 7:12).

La última semana de Daniel (semana 70) corresponde a los eventos narrados entre los capítulos V y XVIII de Apocalipsis: los 7 sellos, las 7 trompetas y las 7 copas de la ira de Dios (Secciones B y B´ de los análisis textual y musical).

---

<sup>73</sup> Se trata aquí del simbolismo de los números, mas no de cábalas adivinatorias esotéricas o códigos secretos.

<sup>74</sup> La palabra hebrea para semana “es shabúa, que significa “un siete”. Los judíos tenían un siete de años así como un siete de días (Lv. 25: 3-4). El año del jubileo (sabático) se celebraba luego de 7 años de sábados, es decir, el año 50 (Op. Cit. Pentecost, Dwight. Eventos del porvenir. Editorial Vida. Florida, 1984, p. 186 y ss.).

Surge, entonces, la pregunta: por qué está tan airado el Dios de Israel? La mujer que hemos dicho fue llevada en alas de águila al desierto (Ap. 12: 14) es Israel<sup>75</sup> “[...] pero he aquí que yo la atraeré y la llevaré al desierto, y hablaré a su corazón”. (Os. 2: 14).

En el desierto es protegida y castigada: “y la castigaré por los días en que incensaba a los baales, y se adornaba de sus zarcillos y de sus joyeles, y se iba tras sus amantes y se olvidaba de mí, dice YHWH”. (Os. 2: 13).

Pero al final dice: “y te desposaré conmigo en fidelidad, y conocerás a YHWH”. (Os. 2: 20) “[...] y quitaré de la tierra arco y espada y guerra, y te haré dormir segura” (Os. 2: 18).

El “Dies irae” es conocido en la intertextualidad bíblica como el tiempo de “angustia para Jacob”<sup>76</sup> (Jer. 30: 7; Dn. 12: 1; Sof. 1: 15, etc.). En Apocalipsis 12: 1-2 se nos presenta a “una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de 12 estrellas. Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento”. En Génesis 37:9 vemos que esta mujer es Israel en el sueño de José: “[...] he aquí he soñado otro sueño, y he aquí que el sol, y la luna y once estrellas se inclinaban a mí”. Es decir, su padre Jacob (el sol), su madre (la luna) y las 11 estrellas, sus hermanos e hijos constituyen junto con él, las 12 tribus de Israel o Jacob. “Con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento” no queda duda que se refiere al período de “angustia de Jacob”.

---

<sup>75</sup> En Éxodo 19:4 Moisés habla, al pueblo de Israel, de parte de YHWH diciendo: “vosotros visteis lo que hice a los Egipcios, y cómo os tomé sobre alas de águilas, y os he traído a mí” (al Sinaí en el desierto).

<sup>76</sup> El cual es Israel (Véase Gn. 32: 28).

De otro lado, el sufrimiento de Israel prescrito a lo largo y ancho de todas las Escrituras se explican por el incumplimiento de uno de los pactos de Dios con su pueblo.

En el antiguo medio oriente el incumplir un convenio, pacto o alianza acarreaba la muerte. En las culturas orales, el rito reemplazaba a los documentos escritos; por tanto los pactos de mayor compromiso se sellaban partiendo animales por la mitad y decían: “así me hagan los dioses y aun me añadan si no... etc. En Israel decían: “así me haga YHWH y aun me añada...” (véase Jer. 34: 18).

Cuando Dios promete a Abram descendencia como las estrellas incontables del cielo y una tierra que heredarían, Abram le pide una prueba “[...] en qué conoceré que la he de heredar?” Y le dijo (YHWH): “tráeme una becerra de 3 años, y una cabra de 3 años, y un carnero de 3 años, una tórtola también, y un palomino”.

“Y tomó él todo esto, y los partió por la mitad...; mas no partió las aves...; mas a la salida del sol sobrecogió el sueño a Abram”. (Gn. 15: 8-12). “[...] y sucedió que puesto el sol, y ya oscurecido, se veía un horno humeando, y una antorcha de fuego que pasaba por entre los animales divididos. En aquel día hizo YHWH un pacto con Abram diciendo: A tu descendencia daré esta tierra...” (Gn. 15: 17-18). Los expertos interpretan estos pasajes como un pacto incondicional porque no compromete a Abram, ya que en el momento de pasar por entre las víctimas le “sobrecogió el sueño” y se quedó dormido<sup>77</sup>. (Gn. 15: 12).

Más tarde cuando Abraham ofrece su hijo Isaac en sacrificio, Dios le ratifica el pacto: “En tu simiente serán benditas todas las naciones de la tierra”... (Gn. 22: 18).

---

<sup>77</sup> Pentecost, Op. Cit. p. 60.

Cuatrocientos treinta años más tarde, YHWH libera por mano de Moisés al pueblo de Israel de la esclavitud de Faraón en Egipto; y en el monte Sinaí hace un pacto con su pueblo. Lo condicional del pacto está expresado en la fórmula gramática “Si tú”. “[...] Ahora, pues, **si** diereis oído a mi voz y guardareis mi pacto, vosotros seréis mi especial tesoro sobre todos los pueblos; porque mía es toda la tierra”. (Ex. 19: 5) y el pueblo asintió “[...] y todo el pueblo respondió a una, y dijeron: todo lo que YHWH ha dicho, haremos...” (Ex. 24:3).

La gravedad de este contrato está en la sangre que media entre los pactantes “[...] Entonces Moisés tomó la sangre del pacto que Jehová ha hecho con vosotros sobre todas estas cosas” (Ex. 24: 8).

Pasados sólo 40 días, el pueblo de Israel invalidó el pacto con la construcción de un becerro de oro. Esta fue la constante en la historia de Israel. El mismo Salomón construyó altares a los dioses de sus amantes: “[...] porque Salomón siguió a Astoret, diosa de los sidonios, y a Milcolm, ídolo abominable de los amonitas... Entonces edificó Salomón un lugar alto a Quemos, ídolo abominable de Moab... y a Moloc, ídolo abominable de los hijos de Amón”. (1 Reyes 11: 5-7).

Antes de la deportación a Babilonia del pueblo judío (70 años) por las mismas razones antedichas, el profeta Jeremías anuncia un nuevo pacto: “He aquí vienen días, dice YHWH, en los cuales haré un nuevo pacto con la cosa de Israel y la casa de Judá”. (Jer. 31: 31). Pero antes de hacer un nuevo pacto hay que cancelar el anterior. En el antiguo Israel, los sacerdotes representaban al pueblo. El pecado del pueblo se expiaba con dos becerros. Igualmente el pecado de un sacerdote (Lv. 4:3 y 4: 13-14). Jesús vino como sumo sacerdote de Israel y tomó el lugar de su pueblo. Cuando Mateo 1:1 dice que Jesús es hijo de Abraham, lo identifica con Israel. Tanto Jesús como Israel son identificados como hijos de Dios. En Exodo 4:22 leemos: “Israel es mi hijo, mi primogénito”. Y cuando Jesús fue bautizado se

oyó “una voz de los cielos que decía: Este es mi Hijo amado, en quien tengo complacencia”. (Mt. 3: 17)<sup>78</sup>.

El paralelismo entre Jesús e Israel se observa en sus historias:

- La matanza de niños por parte de Herodes al nacimiento de Jesús (Mt.2:16-18).
- La muerte de los primogénitos la noche de Pascua a la salida de Egipto del pueblo de Israel (Ex.12:29-36)
- La tentación de Jesús en el desierto (40 días) (Mt.4:1-11; Mr.1:12-13;Lc.4:1-13)
- Las pruebas de Israel en el desierto durante el Éxodo (40 años).
- El dictamen de los 10 mandamientos en el Monte Sinaí (Ex.20:1-17).
- El Sermón del Monte (las bienaventuranzas) (Mt.5:1-12).

La teoría antropológica de la filogénesis y de la ontogénesis que establece que el niño reproduce en su desarrollo los procesos de la humanidad, se parece algo a la tipología bíblica que vemos entre pueblos y personajes: Jacob es Israel; Esaú es Edom; Amalec, los amalecitas; Gomer la prostituta es Israel prostituido (Oseas 1: 1), etc. etc.

Entonces, Dios mismo, en la persona Jesús viene a representar a Israel para pagar con su vida la deuda del contrato, el pacto de sangre. Es decir, Dios quien había cumplido su parte en el pacto, se hace hombre para pagar la contraparte y así no tener que destruir a su pueblo.

Siete siglos a.c. Isaías escribe: “ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados;

---

<sup>78</sup> DONNER, Theo. El texto que interpreta al lector. Publicaciones SBC, Medellín, 2009. p. 188 y ss.

el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados”. (Cfr. Is<sup>79</sup>. 53: 4-5. Véanse ss. que describen su muerte y sepultura).

Sobre este hecho escribe el Dr. Theo Donner: “cuando muere Jesús en la cruz, se cumple y se cancela el pacto del Sinaí. La demanda del pacto ha sido satisfecha. El pueblo pecador –Israel– en la persona de su representante –Jesús– ha sufrido la pena que el pacto estipuló... la muerte de Jesús no sólo satisface las demandas del pacto, sino que esta muerte deshace las consecuencias del pecado que vive la humanidad desde el huerto del Edén”<sup>80</sup>.

Después del pacto (condicional) del Sinaí, YHWH hace otro pacto con Israel a través del rey David, que no es otra cosa que una ampliación del pacto Abrahámico que se basa en la promesa de tierra y descendencia. A David le dice: “y cuando tus días sean cumplidos, y duermas con tus padres, yo levantaré después de ti a uno de tu linaje el cual procederá de tus entrañas, y afirmaré su reino” (2 Sam. 7: 12). Esta promesa del linaje y del reino estable se cumplió parcialmente en Salomón hijo de David, así como en Isaac, hijo de Abraham, se había cumplido la promesa de descendencia, mas no la de la tierra. Así que Isaac y Salomón son tipos, figuras, de la verdadera simiente. San Pablo en la carta a los Gálatas lo explica: “Ahora bien, a Abraham fueron hechas las promesas, y a su

---

<sup>79</sup> El libro de Isaías es uno de los textos hallados en los rollos del Mar Muerto ( de la comunidad de Qumram) en 1947. Su datación del 125 a.C., impactó sorprendentemente a la comunidad científica en cuanto a la alta concordancia del texto al comparársele con el manuscrito masorético ( rabínico) más antiguo de Isaías conocido hasta entonces (916 d.C.): “[...] De las 166 palabras de Isaías 53, hay solamente 17 letras cuestionadas. Diez de estas letras son una simple cuestión de delecteo, lo que no afecta el sentido. Otras cuatro letras son cambios menores de estilo, como es el caso de conjunciones. Las tres letras restantes comprenden la palabra “Luz” que se añade en el versículo 11, y que no afecta grandemente el significado. Además esta palabra está apoyada por la LXX (septuaginta – versión griega del A.T.). De este modo en un capítulo de 166 palabras hay solamente una palabra en cuestión (3 letras) después de 1.000 años de transmisión – y esta palabra no cambia grandemente el significado del pasaje”. (Mc. Dowell, Josh. Evidencia que exige un veredicto. Evidencias históricas de la fe cristiana. Editorial Vida, Florida, U.S.A. , 1996, p.60 y ss.

<sup>80</sup> DONNER, Op Cit. p.195 y ss. véase también Rom.5:12-21

simiente. No dice: y a las simientes como si hablase de muchos, sino de uno: y a tu simiente, la cual es Cristo”. (Gál. 3: 16).

El pacto Davídico es incondicional porque el desvío de Salomón tras los dioses de sus mujeres no anuló la promesa. Así tampoco, el incumplimiento del pacto (condicional) del Sinaí, anula la promesa hecha a Abraham, como escribe Pablo en el siguiente versículo: “Esto, pues, digo: El pacto previamente ratificado por Dios para con Cristo, **La ley que vino 430 años después, no lo abroga** para invalidar la promesa”. (Gál. 3: 17).

Cuando Juan el bautista anunció al Mesías, se refería a él en términos del reino: “el reino de los cielos se ha acercado” (Mt. 3: 2). Asimismo, cuando Jesús envía a los 70, les manda a decir: “el reino de de los cielos se ha acercado” (Lc.10:1-9). Estos eran términos que todos entendían. De hecho, los que aceptaron el mensaje llamaron al Mesías: “Jesús, Hijo de David”. (Mr. 10: 46).

No obstante, el clero y la clase dominante rechazaron rotundamente el anuncio. El reino de los cielos o el reino de Dios, no era un anuncio abstracto. Se trata de un reino material, terrenal, pero regido teocráticamente. Ante su rechazo por parte de los suyos (Israel)<sup>81</sup>, Jesús decide formar otro pueblo y es cuando le dice a Pedro: “y yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella” (Mt. 16: 18) y luego anuncia la destrucción de Jerusalén “[...] no quedará aquí piedra sobre piedra” (Mt. 24: 2)<sup>82</sup>. Después de esto, Jesús anuncia el Apocalipsis “[...] porque habrá entonces gran tribulación, cual no la ha habido desde el principio del mundo hasta ahora, ni la habrá. (Mt. 24: 21).

---

<sup>81</sup> Véase Jn. 1: 11

<sup>82</sup> En el año 70 D.C. Tito, general romano bajo las órdenes de Vespaciano invade Jerusalén y destruye el templo.

En la última cena, Jesús establece un nuevo pacto con Israel en cumplimiento del anuncio de Jeremías (31: 31). Así cancela el pacto mosaico, funda otro pueblo, la iglesia, que reemplaza a Israel en su misión de anunciar el reino de los cielos. Cuando este ministerio (conocido como el tiempo de los gentiles) se cumpla, Israel será restaurado a su lugar después de gran tribulación (7 sellos, 7 trompetas y 7 copas de la ira de Dios narrados en Apocalipsis) y entonces “[...] Vendrá de Sion el libertador, que apartará de Jacob la impiedad. Y este será mi pacto con ellos cuando yo quite sus pecados”. (Rom. 11: 26-27 y Jer. 31: 33-34).

Así que la desobediencia de Israel trajo la bendición de los gentiles, en cumplimiento de la promesa hecha a Abraham “[en tu simiente serán benditas todas las naciones de la tierra” Gn. 22:18] como lo explica Pablo a los Romanos: “pues como vosotros también en otro tiempo erais desobedientes a Dios, pero ahora habéis alcanzado misericordia por la desobediencia de ellos, así también estos ahora han sido desobedientes, para que por la misericordia concedida a vosotros ellos también alcancen misericordia. Porque Dios sujetó a todos en desobediencia para tener misericordia de todos.

¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus juicios, e inescrutables sus caminos! Porque ¿quién entendió la mente del Señor? ¿o quién fue su consejero?

¿O quien le dio a él primero, para que le fuese recompensado? Porque de él, y por él, y para él son todas las cosas. A él sea la gloria por los siglos de los siglos. Amén” (Rom. 11: 30-36).

El final del Apocalipsis es esto mismo, la erradicación de la maldición y del sufrimiento, de Israel y del mundo: “y no habrá más maldición, y el trono de Dios y del Cordero estará en ella (en la Nueva Jerusalén), y sus siervos le servirán, y verán su rostro, y su nombre estará en sus frentes.

No habrá allí más noche: y no tienen necesidad de luz de lámpara, ni de luz del sol, porque Dios el señor los iluminará, y reinarán por los siglos de los siglos”. (Ap. 22: 3-5).

La estructura general del Apocalipsis y de los libros proféticos del Antiguo Testamento guardan una semejanza, cual es la de instrucción – advertencia, juicio y restauración; entendida esta última como un retorno al comienzo. Esta estructura se ha reflejado en la música occidental desde sus fuentes en la salmodia hebrea, en los cantos populares como el “llamado – respuesta” de la música africana, en las antífonas litúrgicas, en la forma canción o de himno de estrofas iguales, en sus formas más elaboradas (ABA´) como el minué de tipo ternario, la marcha A B (trío) A´(la mazurca, la polca) y sus formas desarrolladas como la sonata, la sinfonía y el concierto<sup>83</sup>.

#### **4.2 EL TEXTO APOCALÍPTICO – ESTESIA**

El Apocalipsis de San Juan es un libro que abunda en imágenes. Visuales: candeleros de oro, tronos, joyas, animales, ¡hasta una ramera voluptuosa! (exagerada en su vestuario). Auditivas: sonidos de trompetas, arpas, flauta, truenos, cataratas impetuosas, caída de cuerpos celestes. etc. Olfativas: olores a incienso, perfumes, azufre y otros implícitos. Táctiles: la mano del Señor que toca la cabeza de Juan. Gustativas: el libro agridulce que Juan se come; el sabor de los frutos del árbol de la vida, el gusto del banquete de las Bodas del Cordero, el sabor del vino. Estas y otras imágenes que desbordan los límites de nuestra sensación<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. P. 155 y ss.

<sup>84</sup> Cfr. Stam, Juan. Apocalipsis. Tomo I (capítulos 1 al 5). Comentario Bíblico Iberoamericano. Kairos Ediciones. Buenos Aires. 1999.p.29 y ss.

El lenguaje extremadamente figurado del libro crea grandes dificultades hermenéuticas. Imaginemos una persona en estado de barbarie, en un pueblo antiguo, ante la presencia de un avión o cualquier aeronave. Su descripción, seguramente, no rebasaría la comparación con lo conocido: un pájaro metálico. Por ejemplo, la estrella que cae del cielo al toque de la 5ª trompeta, sería para nosotros la caída de un meteorito. O la montaña ardiente que cae sobre el mar, en nuestro lenguaje podría ser un cometa. Las langostas semejantes a caballos preparados para la guerra, con coronas de oro, caras humanas, cabello como de mujer, dientes como de leones, corazas de hierro, un ruido en sus alas como el estruendo de muchos carros corriendo para la batalla y con colas como de escorpiones y aguijones para dañar a los hombres durante 5 meses (Ap. 9: 7-10), evocan en el lector la imagen y sensación de aviones de guerra o helicópteros<sup>85</sup>. Estas y muchas otras imágenes del libro han sido traducidas a imágenes sonoras consignadas en la partitura dentro del vocabulario musical – estructural, ya descrito.

---

<sup>85</sup> El texto del Apocalipsis se escribió para siete iglesias del siglo I, no obstante como libro inspirado trasciende el tiempo de sus destinatarios, conforme a lo dicho por el profeta Isaias; “sécase la hierba, marchitase la flor, mas la palabra de Dios, permanece para siempre” (Is.40:8). Véase también 1P. 1:24-25; Stg.1:10-11.

## 5. CONCLUSIONES

El recorrido de esta investigación conduce a concluir que las artes están en el germen mismo de la palabra en sus componentes paralingüísticos.

Del gesto surge el arte del mimo. Las artes escénicas son el desarrollo del gesto corporal aunado al lenguaje oral cuya partitura es el libreto.

La elaboración del ritmo y del gesto produce la danza. La ejecución de instrumentistas y director en un mismo espacio, avanzan sin retorno en el tiempo musical.

El deseo de inmortalidad nos condujo, desde tiempos remotos a inmovilizar el gesto en las artes gráficas, que derivaron en las distintas formas de escritura desde la pictográfica cuneiforme y jeroglífica hasta la alfabética<sup>86</sup> que sepulta las palabras. Dormidas en lecho de piedra y papiro, aún esperan un lector que las despierte para volver a ser lo que eran... palabras.

La fotografía congela el instante y el video lo adelanta y devuelve en tiempo real. Las inflexiones animadas del habla se volvieron canción y los instrumentos de la voz, calcados por la cultura, convirtieron las cuerdas vocales en las muchas variantes de la citarística, frotadas y tañidas. Las múltiples formas de la aulética copiaron los fuelles que dan aliento a nuestro canto. El gesto también aporta su piel en los quietos tambores que emulan la marcha.

---

<sup>86</sup> Basada en el principio acrofónico mediante caracteres (derivados de pictogramas) que representan los sonidos.

Los instrumentos musicales, prótesis de la voz que discurre en el tiempo, son artes del espacio en tanto mimesis de lo natural. Sin discutir quién es el acreedor o el deudor, el gesto y la palabra se apropian del ritmo que se deja cantar y bailar.

Pero con las fusas, las semifusas, las garrapateas y las prolongadas redondas y cuadratas, las cansadas y alcanzadas palabras cedieron el paso a la danza, a las manos veloces del tambor, a los prestos dedos de la flauta y a los gorgoros de la voz.

Por fin la música se quedó sin palabras para poder decir lo que nadie más puede expresar.

No hay acreedor ni deudor porque gesto, palabra y música son logos en acción...  
**“EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO”.**

## BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. Eastman School of music of the University of Rochester. w.w. Norton and Company. N. York – London, 1989, 1982. 640 p.

BACHELARD, Gaston. La formación del espíritu científico. Editorial Siglo XXI, editores. México D.F. 2004. 302 p.

BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. 333 p.

BRUCE, I. H.; MARSHALL, A.R.; MILLARD, J. I. y PACKER, D.J. Wiseman. Trad. David Powell. Nuevo Diccionario Bíblico Certeza. Barcelona – Buenos Aires – La Paz, Ediciones Certeza Unida. 2003. También, Nuevo Diccionario Ilustrado de la Biblia. Editorial Caribe, Inc. U.S.A. 1998.1423 p.

CANTERO, Francisco José. Teoría y Análisis de la entonación. Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2002. 235 p.

DE OLAZÁBAL, Tirso. Acústica musical y Organología. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1954. 174 p.

DELEUZE, Mil Mesetas. El Ritornelo. Deleuze, Gilles; Guatari, Felix. Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Talleres Gráficos Ripio, S.A. de Paterna, 1977, 336 p.

DONNER, Theo. El texto que interpreta al lector. Publicaciones SBC, Medellín, 2009. 277 p.

FORTE, Allen. Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Colección Idea Música. Zaragoza, España. 398 p.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Ed. cast: Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1999, 569 p.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. El sentido en la obra musical literaria... una aproximación semiótica. Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, Barcelona, 1999. 297 p.

GRABNER, Hermann. Teoría general de la música. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001. 334 p.

HABA, Alois. Nuevo tratado de armonía. Real Musical, Madrid. 1984. 291p.

HONOLKA, Kurt. Historia de la música. Madrid: Edaf ediciones y distribuciones S.A. 1980. 234 486 p.

LEVI STRAUSS, Claude. Lo crudo y lo cocido. Fondo de cultura económica, México, 1968, 395 p.

LEVINE, Mark. The Jazz Theory Book. Melodic minor scale harmony. Chapter III. Sher music co., P.O. Box 445, Petaluma, CA 97953. USA. 522 p.

Mc. DOWELL, Josh. Evidencia que exige un veredicto. Evidencias históricas de la fe cristiana. Editorial Vida, Florida, U.S.A., 1996, 381 p.

MORRIS, Robert. Compositional Spaces and other territories, perspectives of new music, vol.33, No.1/2 (winter- summer, 1995), Published by: perspectives of new music stable. Disponible en: <http://jstor.org/stable/833710>. 351 p.

PENTECOST, Dwight. Eventos del porvenir. Editorial Vida. Florida, 1984. Basado en Farrar, F.W. The History of interpretation, 1886. 460 p.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Real Musical, Madrid. 1985. 291 p.

PISTON, Walter. Armonía. Editorial Labor, Barcelona, 1991. 550 p.

PISTON, Walter. Orquestación. Real Musical. Madrid, España 1984. 493 p.

QUINTILIANO, Arístides. Sobre la música. Traducción y notas: Luis Colomer y Begoña Gil. Editorial Planeta – de Agostini, S.A. Argentina 1997. 227 p.

SANTA BIBLIA. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). La Liga Bíblica, revisión de 1960. EE.UU. 1991. 1128 p.

SCHOENBERG, Arnold. Armonía. Real Musical, Madrid, 1974. 285 p.

SCHWARTZ, Elliot y GODFRED, Daniel. Music since 1945, Issues materials, and literatura. Wadsworth- Thomson Leanird U.S.A. 1993, 537 p.

STAM, Juan. Apocalipsis. Tomo I (capítulos 1 al 5). Comentario Bíblico Iberoamericano. Buenos Aires: Kairos Ediciones. 1999. 247p.

STEINBERG, Michael P. Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX. Fondo de cultura económica, Argentina, 2008, 423p.

STRAUS, Joseph N. Introduction to – post tonal Theory. Prentice Hall, Eaglewood Cliffs, New Jersey, 1990, 218 p.

WILTON M., Nelson (Editor general). Nuevo diccionario ilustrado de la Biblia. Editorial Caribe, 1998, USA. 1210 p.

TOBÓN, Rogelio. Semiótica del silencio. Medellín: Serie autores de hoy. Concejo de Medellín.

RIMSKY KORSAKOV, Nicolás. Principios de orquestación. Ricordi americana. Buenos Aires, 1946. 171 p.

Artículo sobre Cage. En: Revista Nombres. Volumen 1.1. Córdoba, Dic. 1991.

## ANEXOS

Anexo A. Paralelismos y paralelismos antitéticos en relación de inversión o espejo (serie aritmética “de Gauss”) en el libro de Apocalipsis de San Juan.

CAPITULOS		
I	1:1	La revelación de Jesucristo , que Dios le dio para <b>manifestar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto</b> ; y la declaró enviándola por medio de su <b>ángel</b> a su siervo <b>Juan</b> , ...
	1:3	<b>Bienaventurado</b> el que lee, y los que oyen <b>las palabras de esta profecía</b> y <b>guardan</b> las cosas en ella escritas: porque el tiempo está cerca.
	1:8	<b>Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin</b> dice el señor...
II	2:11	El que tiene oído oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. <b>El que venciere</b> , no sufrirá daño de la <b>segunda muerte</b> .
III	3:5	El que venciere será vestido de vestiduras blancas; y no borraré su nombre del <b>libro de la vida</b> , y confesaré su nombre delante de mi Padre, y delante de sus ángeles.
IV	4:10	<b>Los 24 ancianos se postran</b> delante del que <b>está sentado en el trono y adoran</b> al que vive por los siglos de los siglos...

CAPITULOS		
XXII	22:6	Y me dijo: Estas palabras son fieles y verdaderas y el señor, el Dios de los espíritus de los profetas, ha enviado su <b>ángel, para mostrar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto</b> .
	22:7	¡He aquí, vengo pronto! Bienaventurado el que <b>guarda las palabras de la profecía</b> de este libro.
	22:8	Yo, <b>Juan</b> soy el que oyó y vío estas cosas....
	22:13	<b>Yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin</b> , el primero y el último.
XXI	21:7-8	<b>El que venciere</b> heredará todas las cosas, y yo seré su Dios, y él será mi hijo. Pero los cobardes e incrédulos, los abdominales y homicidas, los fornicarios y hechiceros, los idólatras y todos los mentirosos tendrán su parte en el lago que arde con fuego y azufre, que es la <b>muerte segunda</b> .
XX	20:15	Y el que no se halló inscrito en el <b>libro de la vida</b> fue lanzado al lago de fuego.
XIX	19:4	Y <b>los 24 ancianos</b> y los 4 seres vivientes se <b>postraron</b> en tierra y adoraron a Dios, que <b>estaba sentado en el trono</b> , y decían: ¡Amén ¡ ¡Aleluya!

CAPITULOS		
V	5:10	Y no has hecho para nuestro Dios reyes y sacerdotes, y reinaremos sobre la <b>tierra</b> .
VI	6:10	Y clamaban a gran voz, diciendo: ¿hasta cuándo Señor, Santo y Verdadero, no <b>juzgas</b> y vengas nuestra <b>sangre</b> en los que moran en la tierra?
VII	7:3	...No hagáis daño a la tierra, ni al mar, ni a los árboles, hasta que hayamos <b>sellado en sus frentes a los siervos de nuestro Dios</b> .
VIII	8:4	Y de la mano del ángel subió a la presencia de Dios el <b>humo</b> del incienso con las oraciones de los santos.
IX	9:4	Y se las mandó (a las langostas con poder como escorpiones) que no dañasen a la hierba de la tierra, ni a cosa verde alguna, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tuviesen <b>el sello de Dios en sus frentes</b> .

CAPITULOS		
XVIII Paralelismo antitético	18:3	Porque todas las naciones han bebido del vino del furor de su fornicación; y los <b>reyes</b> de la <b>tierra</b> han fornicado con ella; y los mercaderes de la tierra se han enriquecido de la potencia de sus deleites.
XVII	17:1	... ven acá y te mostraré la <b>sentencia</b> contra la gran ramera...
	17 .6	Vi a la mujer ebria de la <b>sangre</b> de los mártires de Jesús; y cuando la vi quedé asombrado con gran asombro.
XVI Paralelismo antitético	16:2	Fue el primero y derramó su copa sobre la tierra, y vino una úlcera maligna y pestilente sobre los hombres que tenían la <b>marca de la bestia</b> , y que adoraban su imagen.
XV	15:8	Y el templo se llenó de <b>humo</b> por la gloria de Dios, y por su poder; y nadie podía entrar en el templo hasta que se hubiesen cumplido las 7 plagas de los 7 ángeles.
XIV	14:1	Después miré, y he aquí el cordero estaba en pie sobre el monte de Sion, y con él 144.000, que <b>tenían el nombre de él y el de su Padre escrito en la frente</b> .