



Universidad Nacional de Costa Rica
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Maestría en Música con Énfasis en Dirección Coral

**Análisis de las características estilísticas de la Misa II del compositor
costarricense Alejandro Monestel Zamora (1865-1950)**

Irina Petrova
19 de Noviembre, 2024
Santa Ana, San Jose
COSTA RICA

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité Evaluador para
optar por el grado de Magister en Música con Énfasis en Dirección Coral

Comité Evaluador

M. A. David Ramírez Alpízar

Dr. Luis Monge Fernández

M. M. Josué Ramírez Palmer

M. M. Jorge Luis Zamora Almaguer

M. A. Leonardo Arguello

Palabras Claves

Misa, Alejandro Monestel, composición, Costa Rica, edición, rescate, música religiosa, estilo

Resumen

La música de Alejandro Monestel no ha sido estudiada a profundidad y sus obras sacras y Misas han sido mucho menos investigadas. El presente trabajo pretende establecer un análisis biográfico, histórico, estilístico e interpretativo, centralizado en la Misa No. II de don Alejandro Monestel, escrita para Coro, Orquesta y Solistas, haciendo una propuesta en escena de la obra en un evento especializado como estreno, con sus partituras editadas y sacando a la luz ésta obra que hasta el momento estuvo en un manuscrito original en el Archivo Histórico Musical de Universidad de Costa Rica y no ha sido interpretada hasta la fecha.

Proyecto Escrito - Evento Especializado

Análisis de las características estilísticas de la Misa No. II del compositor costarricense Alejandro Monestel Zamora (1865-1950)

**19 de Noviembre 2024
Santa Ana, San Jose
COSTA RICA**

Indice

Tema	5
Pregunta-Problema	5
Objetivo General	5
Objetivos Específicos	5
Delimitación	6
Justificación	7
Estado de la cuestión	8
Bibliografía sobre la vida y obra de Alejandro Monestel	9
Literatura sobre música costarricense	10
Marco conceptual	12
Metodología	16
Capítulo 1. Contexto histórico, vida y obra de Alejandro Monestel	18
0. Introduction	18
1.1 El periodo de juventud “Te deum”	19
1.2 Bruselas	19
1.3 “Organo”	21
1.4. Década fructífera en Costa Rica. José Joaquín Vargas Calvo.	21
1.5 Estados Unidos de 1901-1937.	23
1.6 Ultimo periodo Costa Rica	24
1.7 Conclusion	25
Capítulo 2. El contexto musical de Costa Rica en la época de Alejandro Monestel.	25
0. Introduccion	25
2.1 El corpus musical de finales del siglo XIX e inicio del siglo XX	26
2.2 El repertorio religioso musical del Siglo XX	28

2.3 Obras religiosas de Alejandro Monestel	29
2.4 Conclusion	35
Capítulo 3. Características formales, recursos armónicos, el uso de ritmos, contrapunto y homofonía, uso de las tesituras vocales tanto en los solistas como en el coro, uso de la orquestación, uso de agógica, la textura.	35
0. Introduccion	35
3.1 Sobre la creación de la Misa II	36
3.2 Características del género misa en la obra Misa n. 2 de Alejandro Monestel	37
3.2 Kyrie	38
3.2.1 Texto	38
3.2.1. Forma	39
3.2.2 Facturas y tonalidades.	38
3.2.3 Motivos melódicos y rítmicos	41
3.3 Gloria	42
3.3.1 Texto	42
3.3.2 Cuatro secciones de Gloria	43
3.4 Credo	47
3.4.1 Texto	47
3.4.2 Contenido musical	48
3.5 Sanctus-Benedictus	53
3.5.1 Sanctus	53
3.5.1.1 Texto	53
3.5.1.2 El contenido musical	53
3.5.2 Benedictus	55
3.5.2.1 El texto	55

3.5.2.2 Introduccion	55
3.5.2.3. La forma	56
3.6 Agnus Dei	56
3.6.1 Texto	56
3.6.2 Contenido musical	57
3.7 Conclusion	58
Referencias Biográficos	59

Índice de Tablas

Tabla 1 de las obras religiosas de Alejandro Monestel	29-34
---	-------

Tema:

Análisis de las características estilísticas de la Misa II del compositor costarricense Alejandro Monestel Zamora (1865-1950)

Pregunta-problema:

¿Cómo se puede realizar un análisis de las características estilísticas de la Misa II de Alejandro Monestel Zamora ?

Objetivo General:

Realizar un análisis de las características estilísticas de la Misa de Alejandro Monestel Zamora (1865-1950)

Objetivos Específicos:

1. Definir como la realidad histórica y social del compositor influye en la creación de una obra musical.

2. Estudiar el contexto musical de Costa Rica en la época de Alejandro Monestel.

3. Analizar las características formales, recursos armónicos, el uso de ritmos, contrapunto y homofonía, uso de las tesituras vocales tanto en los solistas como en el coro, uso de la orquestación, uso de agógica, la textura.

Delimitación:

En el presente trabajo el interés está fundamentado alrededor de un compositor costarricense de finales del Siglo XIX y principios del XX, maestro de capilla, director de la sociedad filarmónica de San José, director de la escuela Nacional de Música, fundador y director de la Escuela Santa Cecilia, don Alejandro Monestel Zamora, nacido en el año 1865 y quien se constituyó en uno de los compositores más importantes de la música religiosa no solamente en Centroamérica, sino también, en la América Latina de la primera mitad del Siglo XX.

Figuras como Monestel, uno de los músicos nacionales más destacados, dejaron obras de notable mérito y de gran importancia para el país. Entre los compositores costarricenses de primera mitad del siglo XX que crearon misas están (Rosendo de Jesús Valensiano (1871-1962), Ismael Cardona (1877-1969), Roberto Campabadal (1881-1932), Julio Fonseca (1885-1950), Alcides Prado Quesada (1900-1984), Mariano Herrera (1902-1969), de los cuales indudablemente Alejandro Monestel fue el más prolífico. Tal y como menciona Ekaterina Chatski en su "Estudio del contenido musical en las cinco misas de Julio Fonseca": Entre todas las obras religiosas costarricenses destacan las de dos compositores, Alejandro Monestel y Julio Fonseca. (Chatskaia, 2009, 42). El aporte a la música sacra de Julio Fonseca contiene 5 Misas y el de Alejandro Monestel consta con 9 Misas y 4 Requiem. De las nueve Misas ordinarias escritas por don Alejandro, llama la atención de manera particular tres Misas (Misa N. II, Misa N. 9, Misa N. 1) particularmente por varios criterios como por ejemplo la presencia original de las partituras para coro mixto a

4 voces en un manuscrito casi ilegible. De las Misas mencionadas, la Misa N. II es la obra más significativa por varias razones:

- Constituye la única Misa ordinaria de Monestel escrita para coro y orquesta. A diferencia de otras Misas en el Archivo Histórico Nacional de la Universidad de Costa Rica se logró encontrar todas las particellas manuscritas y la partitura completa a puño y letra escrita por el autor.
- Según firmas de Alejandro Monestel en las últimas páginas de las particellas, él terminó la escritura de la Misa en **Santa Ana, Costa Rica** en año 1941, aunque el mayor tiempo de su vida vivió en los Estados Unidos.

La selección de dicho tema no es casual, la razón de la escogencia es sobre todo por la comprensión del contenido de la obra musical y los recursos musicales. Resuena la pregunta del porqué se utilizaron determinados recursos para comprender la manera por la cual el compositor se posiciona en el contexto histórico-social, el entendimiento del rol de la obra en el patrimonio personal del creador, así como, la función y el uso de la composición, aspectos que fueron investigados al analizar la Misa en toda su dimensión.

Justification:

En octubre de 1821 llegó a Costa Rica la noticia de la independencia y en los siglos XIX-XX el país tuvo cambios sociales importantes.

“Los cambios modernizantes que implicaron un nuevo estilo de vida llevaron a modificar el perfil cultural del País”. (Cuevas Molina, 2002, p 409)

Tras la independencia, el país modificó paulatinamente su ritmo de vida con el inicio de la explotación de oro de las minas de los Montes del Aguacate a partir de 1820, *boom* cafetalero dentro del Valle Central, se construyó el primer camino permanente, el ferrocarril.

Algunas casas de las familias acomodadas incluso tenían pianos adaptados al clima que eran un símbolo del refinamiento de los propietarios. También aparecen clases privadas de estudio de la música, afinadores de piano, arreglistas (Manuel María Gutiérrez), bandas militares (en 1874 seis en total), compañías líricas visitantes, profesores extranjeros y “escuelas de música”.

Alejandro Monestel nacido en 1865, su formación musical y su obra fueron el producto de todo un desarrollo histórico del país, lo cual constituye uno de los centros de atención de la presente investigación.

Además, uno de los motivos importantes del presente trabajo se relaciona con el redescubrimiento de las raíces culturales e históricas de Costa Rica. El resultado de tal interés, permitirá conservar en la memoria histórica costarricense de cómo entender el pensamiento y las tradiciones de sus antepasados, en particular, con la figura de Alejandro Monestel y perfilar nuevos rumbos para el futuro del desarrollo musical del país.

El Archivo Histórico Nacional de Costa Rica mantiene 161 obras de diferentes géneros para distintos instrumentos y cantantes, la mayoría están en forma de manuscrito, también existen obras en las ediciones de “Oliver Ditson Company”, G. Schirmer, New York. No todas las partituras de las Misas se pueden encontrar completas y no están en su totalidad. Un elemento importante que explica el interés de las obras de Alejandro Monestel es que a diferencia de Julio Fonseca ha sido menos investigado y estudiado.

La razón para acercarse al análisis de la obra coral de Alejandro Monestel radica en analizar a profundidad la Misa II del autor con el propósito de rescatar y editar parte de la obra de don Alejandro como un aporte a preservar un legado histórico que ha sido olvidado a través del tiempo.

Estado de la cuestión

Este capítulo se divide en dos partes; obras acerca de la vida y aporte musical de Alejandro Monestel y obras acerca de la música en Costa Rica. Es necesario para mostrar el material que existe sobre el tema principal y los temas relacionados que han sido trabajados por autores tanto costarricenses como extranjeros.

Bibliografía sobre la vida y obra de Alejandro Monestel

Al analizar los textos dedicados a la vida y trayectoria de Alejandro Monestel, se puede concluir que su biografía ha sido ampliamente documentada y reconocida por diversas personas. Sin embargo, resulta evidente que su obra como compositor ha recibido una atención significativamente menor. Es casi imposible encontrar análisis exhaustivos sobre cualquier aspecto de su producción musical. La mayoría de los estudios escritos dedicados a Alejandro Monestel fueron realizados por estudiantes, profesores e investigadores de la Universidad de Costa Rica.

Archivo Musical del Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica (1976). *Bibliografía de compositores costarricenses*. Universidad de Costa Rica. (Página WEB)

«*Biografía Alejandro Monestel Zamora - Sinabi*», Bibliografía de Alejandro Monestel Zamora - Sistema Nacional de Bibliotecas Costa Rica (Página Web)

Sánchez Zumbado, J., & Aguilar Aguilar, C. (2014). *Alejandro Monestel: una vida guiada por la música*. ESCENA. Revista De Las Artes, 72(1).

Bernal Flores. (1983). *Alejandro Monestel*. *Kañina*, Artes y Letras Universidad Costa Rica, Vol VII(1), 139-146.

Iris Cecilia de la Paz. (1944). *Biografía del maestro don Alejandro Monestel Zamora*. Universidad de Costa Rica. Escuela de Pedagogía.

T. Brown, C. (1982, Spring - Summer). A Latin American in New York: Alejandro Monestel. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 1, 124-127.

Literatura sobre música costarricense

Chatskaia, E. C. (2009). *Estudio del contenido musical en las cinco Misas de Julio Fonseca*. Universidad de Costa Rica. Sistema de estudios de posgrado. Posgrado en Artes.

En la tesis a la que se hace referencia se planteó la meta de definir el estilo personal del compositor costarricense Julio Fonseca, con base en los ejemplos de su obra religiosa, enfatizando en las cinco misas creadas por él.

Vicente León, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el valle central de costa rica: De oficio a profesión (1940-1972)*.

En éste trabajo efectúa una revisión de la práctica de la música académica en el Valle Central de Costa Rica durante los años 1940 y 1972, con el objetivo de estudiar el oficio musical y su proceso de profesionalización durante dicho periodo.

Le Franc Ureña, R. (2014). *La familia Morales. Músicos por tradición*.

La vida y obra de Juan Morales Avellán, Gordiano Morales Corrales y Octavio, Alfredo y María Luida Morales Fernández nos permite acercarnos a conocer mejor el desarrollo artístico y social de la Costa Rica del siglo XIX y de la primera mitad del XX, con énfasis en la ciudad de Heredia.

Fumero Vargas, A. P. (Ed.). (2023). *In crescendo. Música instrumental en el Teatro Nacional*.

En poco más de un siglo el Teatro Nacional pasó de ser el espacio de esporádicas actividades a la morada principal de la música académica del país, convirtiéndose así en el escenario fundamental de la historia de la práctica musical costarricense 1897-2007. Zaldívar, M.

(2013). *Costarricenses en la música. Conversaciones con protagonistas de la música popular 1939-1959.*

Este libro presenta a 27 protagonistas de la música popular durante el período 1939-1959, lo cual lo convierte en un reconocimiento a la brillante labor de los artistas populares costarricenses, quienes, por mérito propio, son protagonistas estelares de nuestra cultura.

Vargas Cullell, M. C. (2000). *Practica musical en Costa Rica (1840-1940).*

Alvarado, L. (2018). *El lirismo patriótico centroamericano. Himnos, nacionalismo e identidad.* (EDUPUC-SEDUCA ed.).

Este libro analiza la eficacia del himno como instrumento de perpetuación del ideal nacionalista. Muy pocas obras literarias pueden competir con la permanencia alcanzada por los himnos nacionales en la memoria colectiva. Aunque los tiempos y la visión nacional hayan cambiado la política estatal se ha encargado de perpetuarlos para mantener viva esa idea fundacional de nación.

Vargas Cullell, M. C. (2004) *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940.* San José: EUCCR, capítulos 1-2-3.25-94.

Este trabajo analiza el papel que tuvo la música en el proceso de consolidación de la identidad nacional, que promovieron los gobiernos liberales de finales del siglo XIX y principios del XX, así como el importante papel de apoyo a actividades de sociabilidad, propias de la sociedad de esa época. También se estudian los diversos grupos musicales y espacios en donde se realizaron estas actividades.

Flores, B. (1978). *La música en Costa Rica.* San José: Editorial Costa Rica

Existen libros sobre la música e historia de las bandas de diferentes autores costarricenses como Pompilio Segura, Roy Loza; orquestas de Marco Vinicio Calderón Blanco *Orquesta Sinfónica de Heredia*, Flora Tristán sobre la Orquesta Sinfónica Nacional.

La música de Alejandro Monestel no ha sido estudiada a profundidad y sus obras sacras y Misas han sido mucho menos investigadas. El presente trabajo pretende establecer un análisis biográfico, histórico, estilístico e interpretativo, centralizado en la Misa No. II de don Alejandro Monestel, escrita para Coro, Orquesta y Solistas, haciendo una propuesta en escena de la obra en un evento especializado como estreno, con sus partituras editadas y sacando a la luz ésta obra que hasta el momento estuvo en un manuscrito original en el Archivo Histórico Musical de Universidad de Costa Rica y no ha sido interpretada hasta la fecha.

Marco conceptual

El término Misa se originó en el Siglo IV para despedir a los fieles al final de la ceremonia eucarística - *Ite, missa est*, y, luego, a toda la celebración o bien a la segunda parte de la misma (la actual celebración eucarística), según datos de [San Isidoro de Sevilla](#) (Etimologías 6,9). Explicaciones posteriores prefieren su derivación de la palabra latina *missio* (“libero”, “perdono”). De ese modo, la Misa no sería otra cosa que vivir en la vida práctica lo que se ha aprendido y vivido en la liturgia eucarística (Parra Sánchez, 2008, p.16).

Con respecto a la música dentro este ritual, al principio ésta se utilizaba en los servicios de la mañana y de la noche, más tarde, se usó también al mediodía. La versión final del ritual se estableció en el pontificado del Papa Gregorio (590-604), quien fue el fundador del ritual de la Iglesia Católica y el propulsor del uso de la música dentro de este. De acuerdo con la utilización y función del culto, los movimientos de la Misa se dividieron en dos ciclos:

Ordinario y Propio. La que se conforma por movimientos obligatorios se le llamó Ordinario. Dependiendo del calendario religioso y sus festividades, en la Misa se podían incluir o eliminar movimientos.

En las columnas siguientes se detallan las partes de la Misa ordinaria y de la Misa propia (Chatskaia, 2009, p.51)

Misa Ordinaria

Kyrie eleison (parte cantada)

Gloria (parte cantada)

Credo (parte cantada)

Praefatio

Sanctus (parte cantada)

Pater Noster

Agnus Dei (parte cantada)

Ite missa est (parte cantada)

Benedicamus (parte cantada)

Misa Propia

Introitus (parte cantada)

Oratio

Epistel

Graduale (parte cantada)

Alleluia (parte cantada)

Tractus (parte cantada)

Evangelium

Offertorium

Secreta

Communio

Postcommunio (Simakova, 1958, p.16)

El canto en la Misa de la Era Medieval era de dos tipos: el salmódico (en el carácter de la pronunciación recitativa de los textos) y el himnario que se distinguía por el carácter melódico-cantado. La base musical general de la misa medieval fue el canto gregoriano; *Ave Maria Stella, Rex seculorum, Ave Regina caelorum*. Éstas misas, usualmente, se titularon con el mismo nombre de la fuente. Poco a poco y más cerca del siglo XIV la Misa de una voz se convierte en la Misa de 3, 4 y más voces. En las Misas polifónicas tempranas la melodía

servía como *cantus firmus* y que más a menudo se colocaba en la voz del tenor. La primera Misa escrita en la historia es la Misa a cuatro voces *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, compositor francés más destacado del siglo XIV, un representante de la Ars Nova.

En el Renacimiento la Misa como género musical fue el modelo en el que los compositores pudieron experimentar la forma en la organización del material temático y de la técnica compositiva (la técnica polifónica imitativa del estilo estricto), como el *cantus firmus* de las Misas. Además de cantos gregorianos, aparecen canciones populares, como *L'homme armé*, motetes, madrigales y las *chansons* originales de los mismos compositores.

Entre las diferentes variantes del género Misa del siglo XVI es necesario mencionar la *Misa Brevis* en una fase inicial y los compositores más destacados de la época fueron representantes de diferentes escuelas nacionales: Inglés (Dunstable), Francés (G. Dufay, I. Ockeghem, J. Obrecht, J. Desprez, O. Lasso), Italiano (Palestrina), Español (T. L. de Victoria).

En el Siglo XVII con el desarrollo de la música secular la Misa cedió la posición principal a la Ópera (Claudio Monteverdi) y continuó existiendo junto con ella. Además, los estilos de Ópera y concierto comenzaron a influir en la Misa en relación con el desarrollo de distintos géneros instrumentales de la música (sonata, concierto, suite). A través del tiempo la Misa incorpora cantantes solistas y acompañamiento instrumental, fusionando y combinando la polifonía, el contrapunto y la homofonía, enriqueciendo el panorama musical que ha sido desarrollado por grandes compositores y escuelas de composición en los diferentes estilos y épocas desde la Edad Media y hasta el Siglo XX.

Al finalizar el siglo XVIII hubo un enfrentamiento entre la tendencia ilustrada racionalista y basada socialmente en la tolerancia con el progreso y el impulso romántico sentimental e idealista que enarbolaba la democracia como eje social. La producción de música sagrada decayó sensiblemente en el período. El carácter propio de la misma, que exige que el

compositor ponga su genio al servicio de los textos litúrgicos o religiosos, estaba enfrentada con la noción estética. La música sagrada ha de reflejar más el *sensus ecclesiae* (sentir de la Iglesia) que el sentir individual del músico. Pocos compositores estaban al servicio de la Iglesia, y más aún, muy pocos eran los que actuaban por encargo. La mayoría componían obras religiosas por inspiración propia queriendo aplicar sus propios conceptos musicales. (Parra Sánchez, 2008,)

Aun así, la forma de música sacra más cultivada fue la Misa y aunque existieron compositores muy fieles al mencionado *sensus ecclesiae*, el pensamiento estético dejó sentir su influencia en ella y en el resto de la producción religiosa del Romanticismo. Tanto los avances y evolución de la Música Orquestal como de la descollante Ópera, especialmente del *Bel Canto*, influirán poderosamente en la factura de la misma. La mayoría de los compositores incursionaron en la creación de Misas y Motetes, Misa de la coronación, Misa Réquiem, muchas veces lo hacían con una visión más moderna, conforme al desarrollo de la época.

Los siglos XIX y XX vieron nacer otros modelos de diferente carácter y enfoque del género Misa que dejan al descubierto el carácter individual de cada compositor. En la primera mitad del siglo XX, la producción de composiciones en este género no es abundante en comparación con la creación en los siglos precedentes. En Europa, se puede mencionar *Mass of Life* (1904-1908), de Frederic Delius; *Messa*, de Franck Martin (1922-1926); *Misa Glagólica* (1926), de Leos Janacek; *Misa para 8 sopranos y 4 violines* (1930), de Olivier Messian; *Misa* (1937), de Francis Poulenc; *Missa solemnes "Pro pace"* (1944), de Alfredo Casella; *Misa* (1944-1948), de Igor Stravinsky; *Missa brevis* (1948), de Zoltan Kodaly. Latinoamérica también contribuye al desarrollo de este género. Al respecto, se pueden citar algunos compositores, tales como, los venezolanos Federico Villena, quien escribió *Misa en Mi bemol Mayor*, y

Vicente Sojo (1887- 1974), quien legó dos misas, una de estas es la Misa Cromática, el brasileño Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuya creación incluye una Misa 33; el colombiano Antonio María Valencia (1902-1952) con su Misa de Réquiem (1943), y el salvadoreño Julián Vilaseca (s.f.) quien escribió la Misa del Corazón de María. En Costa Rica, en la primera mitad del Siglo XX, varios compositores produjeron obras en este género. (Chatskaia, 2009, p.56)

Alejandro Monestel escribió 9 Misas y 4 Requiem. Éstas composiciones están ligadas a sus obligaciones profesionales debido a que el compositor trabajó como organista de las iglesias en Costa Rica, Bruselas, Estados Unidos. Las Misas están escritas en la secuencia cíclica tradicional, conformada en cinco movimientos: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei, pertenecen al ciclo ordinario.

Metodología

La palabra “análisis” (griego. ἀνάλυσις –descomposición, desmembramiento) implica un acercamiento al objeto de estudio en el que se somete a una consideración a profundidad. (Bonfel'd, 2001, #115). Esto también es válido en relación con el análisis de una obra musical: en el proceso de estudiar su contenido emocional y semántico y su naturaleza de género, su melodía y armonía, sus propiedades texturales y tímbricas, su dramaturgia y composición se consideran por separado. Sin embargo, cuando hablamos de análisis musical, también nos referimos a la siguiente fase de conocimiento de una obra que es una combinación de observaciones particulares y una evaluación de la interacción de varios elementos y aspectos del todo, es decir, la síntesis, en donde sólomente se pueden sacar conclusiones generales sobre la base de un enfoque de análisis versátil. (Rojtershtejn, 2013, #4)

Una de las tendencias teóricas se sustenta en los principios de una de las escuelas de teoría musical pertenecientes al Conservatorio Chaikovsky de Moscú. Su principal característica está dirigida a la problemática de la cuestión: la unidad de la forma y el contenido de la obra musical, las posibilidades expresivas de los recursos musicales, la música como el medio de comunicación y la teoría del contenido musical. Una de las representantes más importantes en la actualidad es Valentina Kholopova, quien dirige la cátedra de especialización interdisciplinaria en el área de musicología del Conservatorio Chaikovsky de Moscú. Los principales teóricos de esta escuela son Lev Mazel (1907-2000), Victor Zuckermann (1903-1988). (Chatskaia, 2009, #9)

Un análisis “en el que se cubren con gran plenitud todos los aspectos de la forma musical de una obra y sobre esta base se caracteriza la naturaleza figurativa-emocional del todo y las partes” (Mazel, 1978, #10) se denomina holístico (término de V. A. Zuckerman, quien también poseía el “iniciativa y papel preponderante en el desarrollo y difusión de este tipo y método de análisis” (Mazel, 1978, #10))

El objetivo del análisis es revelar la esencia de una obra musical, sus propiedades internas y conexiones externas. Más específicamente, esto significa que es necesario identificar:

- Orígenes del género de la obra
- Su contenido figurativo
- Medios de implementación típicos (por género, estilo) y característicos
- Rasgos característicos de su época y lugar en la cultura actual

Para lograr este objetivo, el análisis musical utiliza una serie de métodos específicos: en primer lugar, se basa en la percepción directa personal y pública, la confianza incondicional en las impresiones que la música deja en sus oyentes tradicionales; en segundo

lugar, se trata de una valoración de la obra en relación con las condiciones históricas específicas de su origen (situación social, circunstancias de la vida personal del compositor); en tercer lugar, esta es la definición tanto de las características típicas del género y estilo de música como de sus características únicas e individuales; en cuarto lugar, se trata de la divulgación del contenido de la obra a través de las propiedades específicas de su forma artística; finalmente, en quinto lugar, se trata del uso generalizado de comparaciones de obras de expresividad similar y que representan diferentes géneros y tipos de música (no programática - con programa, instrumental y vocal) como medio para concretar el contenido, identificando el significado de ciertos elementos del conjunto musical. (Rojtershtejn, 2013, #6)

Capítulo 1. Contexto histórico, vida y obra de Alejandro Monestel

0. Introduction

La música, al igual que otras formas de arte, no existe en un vacío, sino que está intrínsecamente conectada con el contexto, cultural, político, económico y social en el que se produce. Los eventos históricos, las experiencias personales y las preocupaciones sociales pueden inspirar al compositor a abordar ciertos temas en su música. Los compositores a menudo incorporan elementos culturales de su entorno en su música. Esto puede incluir el uso de melodías folclóricas, ritmos étnicos, instrumentos tradicionales o incluso dialectos locales en letras o títulos de canciones. En su obra musical el compositor puede transmitir la reacción emocional y psicológica. La realidad histórica y social del compositor puede ser una fuerza poderosa que moldea su creatividad y su expresión artística, influyendo en los temas que aborda, los estilos que emplea y el mensaje que transmite a través de su música.

Así pues, en éste capítulo, el objeto de estudio es la biografía de Alejandro Monestel. Es importante investigar su formación musical, dónde recibió sus estudios académicos y

artísticos y sus diferentes profesores, determinando también dónde vivió el compositor durante su vida, su posición sociocultural y cuáles funciones laborales tuvo que realizar.

1.1 El periodo de juventud “Te Deum”

Alejandro Monestel realizó sus estudios primarios en distintas escuelas de San José. Entre sus maestros se puede citar a don Dolores Romero, don Diego Morales y el cura Luis Hidalgo. Asimismo, recibe lecciones en Escazú, en la escuela de don Salomón Escalante, tiempo durante el cual vivió en casa de otro tío paterno, el presbítero José Zamora. En 1978 frecuenta una escuela, propiedad de su padrino (De la Paz, 1944). En el campo de la música tuvo a distinguidos maestros, siendo el primero que lo instruyó en el piano Don Pilar Jiménez Solís, hombre de buen carácter y mejor tino para educar, lo que cautivó al niño Alejandro y sembró en él no sólo su afecto hacia la música, sino también, el ejemplo de un buen docente. En 1877 recibe lecciones con el maestro español José Campabadal y Calvet (España, 1849 – Cartago, Costa Rica, 22 de junio de 1905), en el Colegio San Luis Gonzaga, Cartago, el cual era rentado en ese entonces por los padres jesuitas. Posteriormente, de 1879 a 1880, es matriculado en el Colegio Seminario, donde fue el encargado del órgano de la capilla. En éste Colegio recibe clases con el profesor don Eladio Osma, quien también le impartía clases particulares tres veces por semana, especialmente, con el motivo de la visita al Seminario del entonces presidente de la República, don Tomás Guardia. Alejandro Monestel es el encargado de amenizar la festividad. Asimismo es el organista de la consagración de Monseñor Thiel como Obispo, en la cual estrena un “Te Deum”, como su primera composición. En el momento de elegir su formación profesional, su padre le pregunta qué desea estudiar, a lo que responde, sin titubear, Música, por lo que su familia se encarga desde ese momento de los preparativos para enviarlo a algún conservatorio en Europa

1.2 Bruselas

En mayo de 1881, acompañado por su padre, don Cleto Monestel, y su maestro, don Eladio Osma, parte hacia Limón, con la intención de abordar un vapor en el que iniciaron el trayecto en busca de su sueño. El itinerario de viaje inició zarpando de Limón, prosiguió hacia Colón (que en ese entonces pertenecía a Colombia), luego Kingston, Barbados y Londres, en donde por negocios, desembarcó su padre mientras que Monestel y Osma lo harían en París. Retomando el viaje, en búsqueda del conservatorio musical más apto, se dirigieron hacia Madrid, Barcelona, Milán y finalmente se decidieron por el Conservatorio Real de Bruselas, Bélgica; el cual había sido fundado en 1817.

Cuando Monestel inicia sus estudios, conoce gran cantidad de piezas y estilos musicales que nunca había tenido oportunidad de apreciar en Costa Rica, así como a artistas de renombre en Europa. Fue además discípulo favorito del gran organista Alphonse Mailly (Bruselas, 27 noviembre 1833 – Bruselas, 10 enero de 1918), a quién Alejandro le profesaba un entrañable cariño por el resto de su vida. Monestel concluye su preparación musical en 1884 y se dispone a volver a Costa Rica, pues, por encontrarse comprometido en matrimonio, su familia ha resuelto que necesariamente debe buscar ocupación en el país y atender así sus futuras responsabilidades.

Al volver al país, y a pesar de su corta edad 19 años, se presenta en concierto en el Salón Principal de la Universidad de Santo Tomás y se le nombra director de la Filarmónica de San José.

1.3 “Organo”

En 1888, ya casado y nacido su único hijo, Alberto, viaja de nuevo hacia Bruselas, bajo el encargo de Monseñor Bernardo Augusto Thiel, en búsqueda de un nuevo órgano para

la Catedral de San José, pues el anterior había sido destruido por el terremoto del 30 de diciembre del año anterior.

Junto con su antiguo maestro Mailly a quien previamente le había comunicado de la compra, inicia la búsqueda en distintas casas dedicadas a la confección de estos instrumentos, eligiendo finalmente un Órgano de la casa Pierre Schyven y Compañía, el cual sería estrenado en Costa Rica para la festividad de San Pedro, un 29 de junio de 1891. Este Órgano, con sus cerca de 3000 tubos, es aún el instrumento musical más grande del país. El itinerario total de este viaje abarcó las ciudades de Lucerna, en Suiza, y las ciudades italianas de Chiasso, Milán, Venecia, Florencia y Roma.

1.4. Década fructífera en Costa Rica. José Joaquín Vargas Calvo.

El 3 de noviembre de 1892, don Alejandro es nombrado director de la Escuela Nacional de Música, donde el cuerpo de profesores lo integraban Manuel Martí, Rafael Chaves, José Barrenechea, Pilar Jiménez y José Joaquín Vargas Calvo. En 1894, el Congreso decide clausurar la Escuela Nacional de Música y, como respuesta a este acto, el 1 de octubre del mismo año, se crea la Escuela de Música Santa Cecilia de la cual Monestel sería fundador y primer director. Los profesores que lo acompañaron en esta nueva escuela eran ya conocidos: Pilar Jiménez, Jesús Núñez, José Barrenechea y José Joaquín Vargas Calvo. Posteriormente se integrarían otros docentes como doña Elsa de Echandi, cuyo nombre de pila era Elisa Katarina Maukisch, pianista alemana que vino al país al contraer matrimonio con el pintor Enrique Echandi (1886-1959). Ambos serían importantes personajes en el desarrollo cultural josefino de esos años; las veladas musicales y culturales que se ofrecían en la casa de Monestel fueron conocidas y apreciadas. Enrique Echandi fue el primer pintor costarricense en formarse profesionalmente en el extranjero (Alemania, de 1885 a 1891); además, recibió lecciones formales de música en el Conservatorio de Leipzig. Ejecutaba la

guitarra y dirigía el grupo Ateneo. Por estas épocas, Monestel entabla relación con José Joaquín Vargas Calvo (San José, 19 de agosto de 1871 – San José, 13 de noviembre de 1956), también músico, quien se convertiría en su mejor amigo a lo largo de la vida. Vargas Calvo había estudiado en el Metropolitan Conservatory of Music de Nueva York y sería director de la Escuela de Música Santa Cecilia por cuatro años, organista de la Catedral de San José, maestro de Metodología de la Música en la Escuela Normal y, por veinticinco años, profesor de Música del Colegio Superior de Señoritas. Fue autor de múltiples piezas musicales, muchas creadas para escolares y colegiales pues era un maestro de vocación, entre ellas el Saludo a la bandera de Costa Rica, cuya letra fue escrita por Porfirio Brenes Castro —otro insigne educador de la época— y su música, por J. J. Vargas Calvo. Como presente de bodas, Monestel compone su célebre Ave María, dedicada de puño y letra a Vargas Calvo. La partitura fue impresa en el extranjero e ilustrada con bellos ornamentos gráficos. El 11 de enero de 1906, Vargas Calvo, viajero incansable, y su amigo Monestel se encuentran en EE.UU. Vargas se refiere a este encuentro de la siguiente manera, en su Diario de Viaje (Fonseca, 2006), "En la noche fui con Monestel al Metropolitan Opera House a la Ópera La africana, con Caruso. La orquesta me impresionó mucho con 60 músicos: 6 contrabajos, 20 violines primeros y segundos. Caruso muy aplaudido, con una voz muy bien timbrada, dulce, natural, y muy pareja”

El 18 de enero de 1898, Monestel dirige un concierto en el Teatro Nacional, con lo cual se convierte en el primer costarricense que dirige en dicho teatro, además, acompaña en el Órgano las primeras obras que se presentaron. Ese mismo año, solicita permiso al Cabildo Eclesiástico para ausentarse de su puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de San José, pues emprendería un viaje hacia Bruselas, acompañado de su esposa Mariquita y su hijo Alberto, con el propósito de inscribir a este en un colegio belga. Ya en Bruselas, toma el puesto de organista en la Iglesia de las Carmelitas, puesto que recientemente había dejado

vacante el maestro Mailly, el cual ocupó hasta la víspera de su regreso al país en 1900. Con motivo de la muerte de su padrino, el presbítero Zamora, por quien Monestel sentía desde su niñez gran admiración y cariño, compone una Misa de Requiem en su memoria; dejando en Bruselas a su esposa e hijo y regresa a Costa Rica. Al pasar por Estados Unidos, de camino al país, escucha en la Catedral de San Patricio la ejecución del Benedictus perteneciente a su Primera Misa, acompañando personalmente en el Órgano.

1.5 Estados Unidos de 1901-1937.

Entre 1900 y 1902 vuelve a su puesto de maestro de capilla de la Catedral de San José. Además de encargarse, más por obediencia que por gusto, de la agricultura y la administración de las tierras de su padre, las cuales se ubicaban entre el Cementerio de Obreros y la Sabana, en San José. Transcurridos esos dos años le comunica a don Cleto que no desea continuar en esas labores, pues no le agradan ni llaman la atención —lo que es comprensible, pues don Alejandro no solamente se había convertido en un maestro y músico profesional, sino también en un artista de mundo, con variedad de experiencias y de intereses, para los que la San José de inicios de siglo se hacía pequeña—. Decidió emprender viaje a Nueva York el 1 de abril de 1902, donde en repetidas ocasiones le habían ofrecido puestos como músico. Tomó el puesto como organista de la Iglesia de Santa María en Roslyn (Long Island), además impartió clases particulares de Piano y organizó incluso conciertos con sus discípulos. Posteriormente, viaja de nuevo a Bruselas en 1903 para visitar a su familia, recorre algunas ciudades europeas y vuelve a Nueva York. En 1904, la familia vuelve a encontrarse y se instalan definitivamente en Hopoken (Nueva Jersey), donde Monestel se dedica a varias actividades relacionadas con la interpretación y la enseñanza musical en distintos lugares como la Iglesia de la Merced en Brooklyn, la Iglesia de San Juan Bautista y en el Colegio del Sagrado Corazón. Durante esta época de su vida, en Estados Unidos,

entabla una fuerte amistad con Manuel González Zeledón (San José Costa Rica, 24 de diciembre de 1864 – San José, Costa Rica, 29 de mayo de 1936) —Embajador de Costa Rica en Estados Unidos de 1932 a 1936—. De esta relación de amistad nacen obras musicales, escritas e impulsadas por uno y creadas e interpretadas por el otro, como la pieza, La cosecha. También se puede señalar el apoyo de González Zeledón a la creación de la importante Rapsodia Costarricense, estrenada el 9 de julio de 1935 por la Banda Naval de los Estados Unidos, y en Costa Rica el 28 de agosto de ese mismo año. Ya para ese entonces, Monestel era un músico reconocido en E.E.U.U. y su repertorio secular y religioso era transmitido y programado por la NBC o la RCA.

Luego de veinticinco años de servicio como intérprete, se retira, y en su lugar queda su hijo Alberto como organista en la Iglesia de Santa María, quien continuaría en el puesto por más de treinta años. De aquí en adelante Monestel se dedicaría casi exclusivamente a crear composiciones y arreglos musicales debido especialmente a un fuerte quebranto de salud que le impedía físicamente la ejecución del Órgano.

El 4 de mayo de 1938, en Nueva Jersey, y luego de cincuenta y tres años de matrimonio, fallece su esposa Mariquita, por lo que inmediatamente resuelve dejar Ridgewood y volver definitivamente a Costa Rica, viaje que finalmente efectúa el 4 de octubre de ese año.

1.6 Último periodo Costa Rica

Al volver al país, es recibido con mucha deferencia y es ampliamente homenajeado por el Estado, artistas, amigos y discípulos, así como por distintas instituciones educativas. Finalmente Alejandro Monestel Zamora moriría un 30 de noviembre de 1950 en la ciudad de San José, en una pequeña casita construida por sus medios y voluntad —pues deseó hasta el final gozar de independencia— en el Hogar Carlos María Ulloa (del que su padre fue

benefactor), donde brindaba gratuitamente lecciones de música a las religiosas que regentaban el lugar. (Sánchez Zumbado & Aguilar Aguilar, n.d.,)

El compositor costarricense Alejandro Monestel dejó como legado una gran cantidad de obras musicales, tanto sacras como seculares, obras de menor escala como canciones populares, escolares hasta las Misas y Cantatas. La fructífera creatividad del compositor dió como resultado alrededor de 170 obras y el recuerdo de una persona amable, simpática y sincera, de un maestro preocupado, honesto y exigente y de un artista comprometido con su obra, su conciencia y sus valores.

1.7 Conclusion

Como se desprende de lo anterior, Alejandro Monestel vivió y viajó entre los países de Costa Rica, Bélgica y Estados Unidos. Tuvo la oportunidad de adquirir conocimientos y experiencia en el campo musical no sólo en su propio país, sino también, de profesores y compañeros músicos extranjeros. También fue de gran importancia en la obra de Alejandro Monestel, su crianza en una familia bastante religiosa, lo cual lo llevó a que se dedicara en la mayor parte de su vida a trabajar como organista en iglesias, no sólo en su país natal, sino también, en Bélgica y los Estados Unidos. La pertenencia y relación con la iglesia por aspectos laborales, así como quizás por interés personal, motivó la creación de 85 obras sacras.

Capítulo 2. El contexto musical de Costa Rica en la época de Alejandro Monestel.

0. Introducción

5. Durante los años de vida de Alejandro Monestel (1865-1950) existieron una serie de transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales muy importantes. Con el capitalismo agrario (producción de café) cambiaron la distribución de la tierra, las relaciones

sociales y las comerciales. A finales del Siglo, el Estado asumió un papel fundamental en la modernización y en la consolidación de una identidad nacional.

En el presente capítulo se desarrolla la vida musical y su papel cultural en Costa Rica en la época de Alejandro Monestel. Debido esencialmente a que el principal objeto de estudio de este trabajo es una obra de orientación religiosa, es necesario profundizar en el corpus religioso de Costa Rica, su condición y desarrollo en esta época.

2.1 El Corpus Musical de finales del siglo XIX e inicio del siglo XX

Es necesario hacer una breve referencia a la producción musical de los siglos XIX-XX. En primer lugar, se puede nombrar a los músicos de capilla quienes tienen “numerosas obligaciones”; así como, la enseñanza musical. (Vargas Cullel, 2004, #30)

En segundo lugar, están los músicos de la milicia quienes acompañaban celebraciones cívicas y cumplían funciones de entretenimiento. Poco a poco, estas agrupaciones dejaron de ser sólo apoyo para las milicias y asumieron un papel fundamental en el entretenimiento de los ciudadanos (Vargas Cullel, 2004, #81).

LISTA DE TIPOS DE LAS COMPOSICIONES DECIMONÓNICAS COSTARRICENSES

- Marchas militares, marchas fúnebres, pasodobles, cuadrillas, himnos,
- Danzas: valeses, mazurcas, polkas y pasillos
- Avemarías, letanías
- Fantasías y popurrí
- Zarzuela

Citado por (Chatskaia, 2009, p 32) Fuente: Archivo Histórico Musical de EAM de UCR; Pompilio Segura, Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX, 2001; María Clara Vargas, De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940, 2004.

El inicio del Siglo XX estuvo marcado por pocos cambios en la vida sociolaboral del compositor, respecto del Siglo XIX. La remuneración económica del compositor emanaba de cuatro fuentes principales, a saber:

- 1) Las bandas militares,
- 2) Las clases privadas y en instituciones educativas,
- 3) El servicio religioso,
- 4) Las agrupaciones comerciales. (Chatskaia, 2009, #32)

Al margen de lo anterior, en este período por primera vez en Costa Rica, al repertorio nacional se le suma la música de cámara y orquestal, escrita para nuevos ensambles que se componen por jóvenes músicos profesionales. En relación con lo anterior, hubo dos factores fundamentales que incidieron en la adquisición de un compromiso serio hacia el quehacer musical: a) La llegada de pedagogos foráneos, b) La formación académica adquirida en otros países. Asimismo, aparecen las escuelas musicales, así como las asociaciones musicales encargadas de cultivar el gusto: "Fomentar el gusto por la música, obteniendo mediante el estudio y constante dedicación, un verdadero progreso que sirva de estímulo a la sociedad costarricense" (Vargas Cullel, 2004, #189)

En esta época surgen también escuelas de música más formales, entre ellas se pueden citar Escuela de Musica Santa Cecilia (1894-1956) cuyo director y fundador fue Alejandro Monestel.

2.2 El repertorio religioso musical del Siglo XX

En éste ámbito musical costarricense la mayoría de los compositores son a la vez, maestros de capilla y es por ésto que una parte importante de su producción se destina a la creación de obras sacras.

Importante mencionar que Ekaterina Chatskaia en su trabajo titulado “Estudio del contenido musical en las Misas de Julio Fonseca” ofrece en las páginas 34-35 una “Lista de compositores activos entre 1920-1950 con repertorio religioso” de 29 compositores costarricenses como J.R. Alfaro, J.B. Alvarado, R. Campabadal, J. Fonseca, E. García, M. H. Solís, E.L. Rojas, J.Mata Oreamuno, A. Monestel, que escribieron canciones e himnos religiosos, Misas y Requiem, cantatas, música de cámara para diferentes Iglesias y Catedrales de País. La mayoría de estos compositores se desempeñaron como maestros de capilla.

Las obras religiosas fueron clasificadas por Ekaterina Chatski en la página 40 y 41 del trabajo escrito mencionado anteriormente de acuerdo con la instrumentación, forma, el texto en tres categorías: 1. canciones religiosas 62%, 2. obras escritas para solistas y coro con el acompañamiento de órgano y/o orquesta 26%, 3. otras composiciones que se denominan “obras restantes”, entre las que se encuentran himnos, composiciones para piano, órgano, banda, música de cámara 12%. La Misa II, el objeto de esta tesis forma parte del segundo grupo de 26%.

Entre todas las obras religiosas costarricenses destacan las de dos compositores, Alejandro Monestel y Julio Fonseca. En su mayoría las obras de éstos dos autores presentan las siguientes características generales: Lenguaje armónico funcional, el dominio de la tonalidad principal experimenta leves contactos con tonalidades vecinas, la forma musical depende exclusivamente de la extensión del texto literario y por eso se observa la predominancia de las formas musicales cortas (forma de canción, binaria o ternaria).

2.3 Obras religiosas de Alejandro Monestel

Alejandro Monestel escribió varios Opus de música de temática religiosa: Nueve Misas, cuatro Requiem, cinco Cantatas, Canciones Religiosas, Música de Cámara. La

siguiente tabla de 85 obras religiosas hechas por el Maestro Alejandro Monestel está formada por los datos de Archivo Musical del Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica, 1976

Tabla 1 de las obras religiosas de Alejandro Monestel

Nombre de la obra	Año de creación	Género	Instrumentación	Edición	Lengua
A Jesús en la cruz	1930	canción religiosa	coro SATB	manuscrito	Espanol
Jesús Sacramento	1895	canción religiosa	dos voces y órgano	manuscrito	Espanol
Alma redentoris	1928		coro T I-II, B I-II	obra incompleta, manuscrito	Latín
Angels Roll the Rock Away. Easter Anthem.	1904	Himno de pascua	coro SATB y órgano	Edición: (1904). Chicago, Boston: Oliver Ditson company. (octava edición)	Inglés
At the Lamb's High Feast.	1911	canción religiosa	coro SATB, piano u órgano	manuscrito	Inglés
Ave María (N. 1)	1894	música de cámara	soprano, violín, violonchelo, órgano	manuscrito	Latín
Ave María (N. 2)	1940		coro SATB y órgano	manuscrito	Inglés
Ave María (N. 3)	1943		mezzosoprano y órgano	manuscrito	Latín
Ave María (N. 4)	1943		voz y órgano	manuscrito	Latín
Ave María (N. 4)	1943		orquesta de flauta, oboe, clarinet, fagot, violín I-II, viola, violoncello	manuscrito	Latín
Ave María (N. 5)			voz y órgano	manuscrito	Latín
Ave María (N. 5)	1900	música de cámara	para Violín I-II, viola, violoncello	manuscrito	Latín
Ave María (N. 5)			banda de clarinete alto I, clarinete bajo, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón barítono, trombón, barítono, alto, bajo, campana	manuscrito	
Ave Maris Stella	1940		coro SATB	manuscrito	Latín
Ave Regina	1918		coro T. I-II; B. I-II	manuscrito	Latín
Benedictus	1928		solo Barítono, coro (SATB) y órgano	manuscrito	Inglés
Blessed art thou, O Lord	1928		coro SATB y órgano	(1928). New York: Choir Music. Carl Fischer	Inglés
Come my soul, they suit prepare		musica de camara	órgano y piano	manuscrito	Inglés
Communion			coro y organo	obra incompleta	Inglés

service in F					
Communion service. Nine fold Kyrie	1928		coro SATB y órgano	manuscrito	Inglés
Credo quod Redemptor			orquesta de cuerdas y coro SATB	manuscrito	Latín
El sueño de Lázaro		musica de camara	violín y piano	manuscrito	Español
El sueño de un ángel.		musica de camara	violín y piano	manuscrito	Español
Filiae regum	1939		tres voces y órgano	manuscrito	Latín
First mass in F	1903		coro SATB y órgano	New York: Oliver Ditson Company	Latín
Guide me, o thou Great Jehovah	1928		coro SATB y órgano	(1928). Lorenz Publishing. Co. Ing The Choir Leader	Inglés
In a path of peace. Organo. The Organist				(1927)Lorenz Publishing Co. Págs. 141-142	
Mass N. 2			SATB, flauta, oboe, clarinete I-II, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo	manuscrito Partitura impresa para voz y piano. (1903). New York: G. Schimer	Latín
Mass N. 3	1915		male voices, órgano	manuscrito	Latín
Mass N. 4	1903		SB, flauta, clarinete en la I-II, trompeta, trombón I-II, pistón I-II, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo	manuscrito	Latín
Mass N. 7	1923		dos voces y órgano	manuscrito	Latín
Mass N. 8			una voz	(1923). New York: Hamilton S. Gordon	Latín
Mass N. 9 in G			coro SATB	(1920). New York: Hamilton S. Gordon	Latín
Messe de Noël	1899		coro Tenor I-II, bajo I-II y órgano	manuscrito	Latín
Messe N.1			coro SATB y órgano, arreglo para piano y órgano	manuscrito	Latín
O God be Merciful		canción religiosa	voz y órgano	(1928). New York: Carl Fischer INC. Págs. 2-4	Inglés
O Salutaris (N. 1)	1918	canción religiosa	coro Tenor I-II, bajo I-II y órgano	manuscrito	Inglés
O Salutaris (N. 3)	1939	canción religiosa	voz y órgano	manuscrito	Latín

O Salutaris (N. 4)	1918	canción religiosa	coro Tenor I-II, bajo I-II y órgano	manuscrito	Inglés
O Salutaris (N. 5)		canción religiosa	voz y órgano	manuscrito	Latín
O Salutaris (N. 6)	1918	cancion religiosa	coro SATB y órgano	manuscrito	Latín
O Salutaris (Tantum Ergo)	1940	cancion religiosa	voz y órgano	manuscrito	Latín
O Virgen Sacrosancta		cancion religiosa	voz y órgano	manuscrito	Latín
Oda fúnebre			piano		
Offertorio			coro de tres voces, flauta, clarinete, cornetín, trombón, timbales, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo	manuscrito	Latín
Pater Noster	1910		coro SATB y órgano	manuscrito	Latín
Perdón, oh Dios mío		cancion religiosa	voz, flauta, violín I-II, órgano	manuscrito	Espanol
Perdón, oh Dios mío!		cancion religiosa	mezzosoprano y órgano	manuscrito	Espanol
Prelude to the Passion			dos pianos	manuscrito	
Preludio de la pasión	1927		banda de flautín, flauta, oboe I-II, clarinete bajo, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón barítono, corno I-II-III, cornetín I-II, trompeta, trombón I-II-III, barítono, alto, petit bugle, tuba, C. bajo mib, bugle sib, timbales	manuscrito	
Preludio de la Resurrección y Ascensión del Señor		música de cámara	violín y piano	manuscrito	
Regina Coeli	1918		coro tenor I-II, bajo I-II	obra incompleta, manuscrito	Latín
Requiem	1946		banda de flautín, flauta, oboe I-II, requinto, clarinete I-II-III, clarinete alto, clarinete bajo, fagot, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón barítono, corno, cornetín I-II, trompeta, trombón I-II-III, fliscorno, alto, barítono, tuba, platillo, redoblante, bombo	manuscrito	Latín
Requiem mass (N. 4)	1918		coro de tres voces masculinas y órgano	manuscrito	Latín
Requiem mass en E menor	1900		coro SATB, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo, (manuscrito).	(1904) Versión impresa SATB y órgano. Boston: Oliver Ditson Comp.	Latín
Requiem mass in F minor			dos voces y órgano	manuscrito	Latín
Requiem N. 3	1918		voz y órgano	manuscrito	Latín

Respuestas para vigiliias de difuntos	1939		tres voces masculinas	manuscrito	Latín
Salmo 23	1936		violín y piano	manuscrito	
Salmo 92			violín y piano	manuscrito	
Salve Regina	1918		coro tenor I-II, bajo I-II	obra incompleta, manuscrito	Latín
Salve Regina (N. 1)		canción religiosa	soprano, tenor y órgano	Duet for soprano and tenor. (1904). Boston, Estados Unidos: Oliver Ditson Company	Latín
Salve Regina (N. 2)	1899		Tenor, bajo (baritono) y órgano	Merciful Savior hear our Prayer. (1902). New York. Estado Unidos. Oliver Ditson Company.	Latín, Inglés
Salve Regina (N. 4)	1940	Canción religiosa		manuscrito	Latín
Sanctus (Messe N. 1)			órgano y piano	manuscrito	Latín
Sing Alleluia	1938		coro SATB y órgano	Daytona Ohio: Lorenz Publishing Co.	Inglés
Stabat Mater	1942		coro SATB, Violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo, órgano	manuscrito	Latín
Sub tum praesidium	1940	canción religiosa	voz y órgano	manuscrito	Inglés
Tantum Ergo (N. 1)	1905	canción religiosa	voz y órgano	manuscrito	Latín
Tantum Ergo (N. 4).			coro SATB y órgano	(1904). Oliver Ditson Com. Octava edición.	Latín
Tantum Ergo en C (N. 2)			coro SATB	manuscrito	Latín
Te Deum	1925		coro SATB	manuscrito	Inglés
The Birth of Our Lord 1933.			Coro SATB, flauta, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo, (manuscrito)	Edición impresa para SATB y órgano: (1928). New York: Carl Fischer NC.	Inglés
The Birth of Our Lord (Selecciones de la cantata La natividad de Nuestro Señor)	1936		banda de flautín, flauta, oboe, fagot, requinto, clarinete I-II-III-IV, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón barítono, cornetín, bugle, trombón, alto, barítono, tuba, bajo	manuscrito	Inglés

The life of Our Lord (La presentación de Jesús en el templo).			Para orquesta, coro SATB y solistas, flauta, oboe, clarinet, fagot, trompeta, violín I-II, viola, violonchelo, contrabajo.	manuscrito	Espanol
The life of Our Lord (La presentación de Jesús en el Templo)	1934		coro SATB y órgano	manuscrito	Inglés
The Lord is King. Ps. XCII	1930	canción religiosa	para voz y piano	manuscrito	Inglés
The Passion	1935		coro SATB y órgano	New York: Carl Fischel, INC. Cooper Square	Inglés
The Resurrection and Ascension of Our Lord		cantata	coro SATB y órgano	(1934). New York: Carl Fischel.	Inglés
The Resurrection and Ascension of Our Lord (Meditación)		música de cámara	violín y piano	manuscrito	Inglés
The Resurrection and Ascension of Our Lord (Selecciones sobre la cantata)	1936		Música para banda flautín, flauta, oboe, fagot, requinto, clarinete I-II-III-IV, clarinete bajo, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón bajo, cornetín, bugle, trombón, alto, barítono, tuba, bajo, bombo, triángulo, campana, timbales	manuscrito	Inglés
The seven last words of Christ	1915	cantata	coro SATB y organo.	Boston: Oliver Ditson Company	Inglés y Latín
The seven last words of Christ (Quinta palabra). para.		música de cámara	violín y piano	manuscrito /fotocopiado.	Inglés y Latín
The seven last words of Christ (Sexta palabra-Consumatum Est!).		música de cámara	violín y piano	manuscrito /fotocopiado	Inglés y Latín
Tibi Sacrificado		canción religiosa	vos y organo	manuscrito	Latín

Las obras que distinguen especialmente a don Alejandro con un estatus especial son las composiciones de gran formato como Misas, Requiem y Cantatas. Éstas formas en particular, el compositor las domina con mucha propiedad y conocimiento.

2.4 Conclusion

Como se ha mencionado más arriba, el compositor Alejandro Monestel provenía de una familia muy religiosa. A lo largo de su vida trabajó como organista y maestro de capilla en las iglesias de Costa Rica, Bélgica y Estados Unidos.

En base a lo anterior, una gran parte de su producción musical se destina a la creación de repertorio sacro.

Alejandro Monestel permaneció dedicado a su oficio hasta el final de su vida y resultó ser el compositor costarricense más prolífico en la escritura de obras religiosas del Siglo XX. Escribió también más de ochenta obras religiosas para coro, solistas, bandas, música de cámara y orquesta. Su invaluable contribución al tesoro de la música sacra incluye canciones religiosas de gran escala como las Misas, Requiem y Cantatas

Capítulo 3. Analizar las características formales, recursos armónicos, uso de ritmos, contrapunto y homofonía, uso de las tesituras vocales tanto en los solistas como en el coro, uso de la orquestación, uso de agógica, la textura.

0. Introduccion

Este capítulo analizará los rasgos estilísticos de la Misa II de Alejandro Monestel.

El análisis estilístico de la Misa ordinaria del Siglo XX abarca una variedad de enfoques y tendencias musicales que reflejan los cambios culturales y estéticos de la época. A lo largo del Siglo XX, los compositores de Misas ordinarias han adoptado una amplia gama de estilos musicales, desde el Barroco, Neoclasicismo hasta el Serialismo, el Minimalismo y la música Aleatoria. Esto refleja la diversidad y la experimentación en la música de la época.

El presente capítulo muestra el estilo propio de composición en el ejemplo de la Misa II del compositor costarricense Alejandro Monestel. Los objetos de estudio están centralizados en los recursos musicales técnicos utilizados, como la armonía, el ritmo y los cambios específicos de la métrica, el texto y la agógica. Además, se implementa la

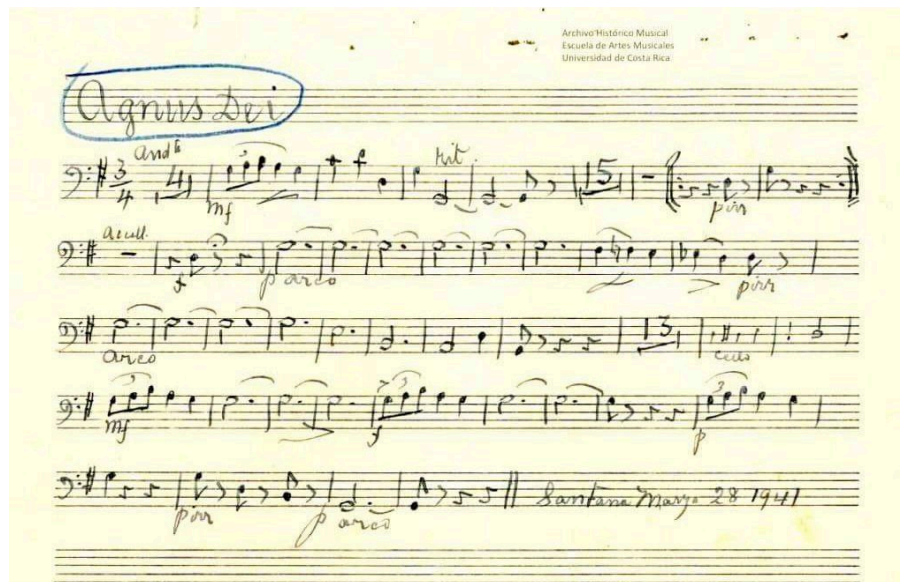
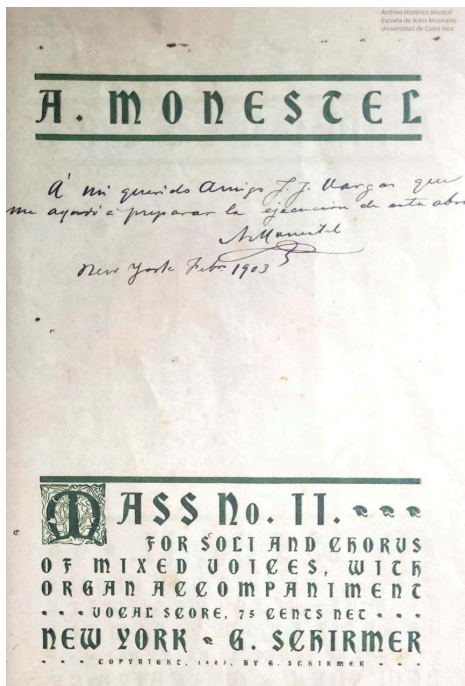
investigación a la instrumentación, las formas musicales de la obra y el texto literario empleado. Se analizan las figuras retóricas utilizadas por el compositor, símbolos musicales y estructuras formales para transmitir significados más profundos.

3.1 Sobre la creación de la Misa II

Antes de entrar en el proceso de análisis de las características musicales de la Misa en sí, conviene prestar atención a datos interesantes sobre la creación de la obra. Ésta Misa en particular, tiene, por así decirlo, “dos vidas” o dos formas. Una de ellas es la Misa II para solistas, coro y órgano, editada en 1903 en Nueva York. Ésta publicación, firmada por el autor, también menciona a su amigo J. J. Vargas Calvo como agradecimiento de parte de Alejandro Monestel por su ayuda en la preparación de la presentación de esta obra.

Lamentablemente se desconoce si la Misa realmente fue realizada y ejecutada en vida de Alejandro Monestel. Es

probable que la Misa se haya presentado en alguna de las iglesias como la Santa María en Roslyn en Long Island, Nuestra Señora de las Mercedes en Brooklyn de Nueva York, San Juan Bautista y Santa Isabel en Ridgewood de Nueva Jersey, Colegio del Sagrado Corazón donde Monestel se dedicó a varias actividades relacionadas con la



interpretación y la enseñanza musical.

La segunda versión se completó el 28 de marzo de 1941, como indica la firma del autor al final de la particella manuscrita. En ese momento el maestro Alejandro ya había regresado a Costa Rica y vivía en el Hogar Carlos María Ulloa, donde brindaba gratuitamente lecciones de música a las religiosas que rentaban el lugar.

Ésta versión de partitura completa y particellas en el manuscrito están escritos para solistas, coro y orquesta de cuerdas, flauta, oboe, dos clarinetes en la, dos clarinetes en sib, dos cornetas en la, dos cornetas en sib y trombón. El contenido musical es totalmente coherente con la primera versión, excepto, un fragmento de parte del Gloria, es decir, en la segunda versión el Gloria tiene 16 compases menos. La Misa en esta versión nunca ha sido publicada y editada ni reproducida. Obviamente la interpretación de la obra manuscrita es bastante complicada de realizar para los músicos y cantantes debido a la dificultad de su lectura.

Al ser la Misa II de Alejandro Monestel Zamora, un objeto directo de estudio para examen final de graduación de Maestría en Música con Énfasis en Dirección Coral, ha sido indispensable y necesario también transcribir la obra en forma digital para facilitar la lectura de la partitura para los cantantes corales, orquesta, solistas y también con el propósito de facilitar posibilidades de reproducción de la obra y para el uso de las generaciones futuras en el Canto Coral sobre el tema.

3.2 Características del género misa en la obra Misa n. 2 de Alejandro Monestel

Es altamente probable que la composición de la Misa II, sobre todo en su versión para solistas, coro y órgano, esté estrechamente relacionada a las obligaciones eclesiásticas de don Alejandro Monestel debido a que trabajó como organista y maestro de capilla.

Las siguientes características representan el formato tradicional del género Misa en la figura de don Alejandro Monestel.

Las cinco obras están en la secuencia cíclica tradicional, conformada en cinco movimientos; *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei*. Por la escogencia del texto utilizado pertenecen al ciclo Ordinario.

Además, quizás como un eco de la Misa Renacentista, Alejandro Monestel en cada parte de la Misa, excluyendo el Agnus Dei, diseñó la parte solista con mayor o menor énfasis en la parte de tenor.

3.2 Kyrie

3.2.1 Texto

Latin	Español
Kyrie eleison.	Señor, ten piedad.
Christe eleison.	Cristo, ten piedad.
Kyrie eleison.	Señor, ten piedad.

3.2.1. Forma

El Kyrie es un motete en tres partes (**ABA**). Dentro del género musical tradicional la primera y la tercera parte, al tener el mismo texto (*Kyrie eleison*), también tienen el mismo tema musical, pero Alejandro Monestel trabajó más desarrollado en la repetición de la tercera parte. Cada frase en el ciclo Ordinario se repite tres veces. En el caso de Kyrie de esta Misa *Kyrie eleison* de parte **A** se repite dos veces, pero la palabra *eleison* se canta tres veces en cada repetición. *Christe eleison* se repite seis veces por el solista tenor. *Kyrie eleison* de la recapitulación es totalmente coherente con la primera al principio, pero se expande luego aún más a ocho veces de pronunciaciones de la frase *Kyrie eleison*.

3.2.2 Facturas y tonalidades.

En cuanto a la melodía y la textura de la parte central, *Christe eleison* servía de contraste con las secciones primera y tercera, principio que es respetado por el compositor costarricense, haciéndola cantar por el tenor solista. Pero según la tradición, esta parte debería ser en tono dominante y aquí el compositor no cambió la tonalidad previa de Sol mayor, pero hizo un interesante cambio de modo mayor a modo menor.

Sol mayor



Sol menor



El solista desarrolla otra idea musical diferente a la que se le añade el coro. El coro en la parte A representa un **coral** en estilo barroco con la primera frase en Sol mayor y la segunda en La menor

Sol mayor

A musical score for the 'Kyrie eleison' section, marked 'Tempo I'. The score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating Sol mayor. The lyrics are 'Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,'. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and features a triplet of eighth notes in the vocal lines. The piano part consists of chords and arpeggiated figures. The score is numbered '4' at the beginning. In the top right corner, it reads 'Escuela de Artes Musicales Universidad de Costa Rica'.

La menor

De particular interés es la tercera parte del Kyrie, donde después de una repetición exacta de la primera parte de la sección de coro se desarrolla con la técnica contrapuntística y aparece un canon.

Musical score for the third part of the Kyrie, featuring four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "son, Ky - rie, Ky - rie" and "Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and a triplet of eighth notes.

3.2.3 Motivos melódicos y rítmicos

La simbología del tres (la Trinidad), se refleja en el *Kyrie* no sólo por estar tradicionalmente de tres partes, métrica de tres cuartos, sino también, sobre el uso del tresillo durante de todo el movimiento. Al parecer, el tresillo constituye una especie de imagen simbólica, un elemento melódico y rítmico importante dado que se encuentra no sólo en las voces solistas, el coro y la orquesta del *Kyrie*, sino también, en toda la obra.

comp. 30 soprano

Musical score for the soprano part, measure 30, showing the lyrics "e - le - i - son, e - le - i - son." with a triplet of eighth notes.

Musical score for the clarinet and oboe parts, measures 34 and 36, showing the lyrics "compas 34 clarinete" and "36 oboe" with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*.

comp.47 tenor



La introducción temática instrumental también merece atención y análisis. Este es el tema dirigido por los instrumentos de viento, que luego serán

repetidos por el coro.

tenor solo y coro

comp.91-93



3.3 Gloria

3.3.1 Texto

Latin	Espanol
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.
Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te, glorificamus Te.	Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamus.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Te damos gracias por tu inmensa gloria.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.	Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Señor Hijo unigénito, Jesucristo.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros.
Qui tollis peccata mundi, suscipe	Tú que quitas los pecados del mundo,

deprecationem nostram.	escucha nuestra súplica.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.	Porque solo tú eres Santo, sólo tú eres Señor, solo tú eres Altísimo, Jesucristo.
Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen.	Con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén.

El *Gloria* contiene gran cantidad de texto, el cual juega desde el punto de vista dogmático un importante rol en las celebraciones eclesíásticas. En muchas Misas de varios compositores, los cambios del texto eclesíástico dictaron la renovación del material musical temático, la distribución entre las partes corales y las de los solistas, así como los interludios musicales, partiendo del siguiente principio: Nuevo texto - nueva frase musical.(Protopopov, 1985, p.35). Alejandro Monestel aplica el mismo principio en sus misas.

3.3.2 Cuatro secciones de Gloria

La primera sección de *Gloria* tiene un tempo más movido, rápido, una intensidad mayor y un carácter diferente al Kyrie, en donde la retórica texto-música se conjugan en alabanza. En éste particular, se percibe con las dos cornetas y el trombón un carácter específico del himno majestuoso, sonoro y en ese mismo efecto himnico, la métrica *a la breve*, ritmo punteado de *tutti* de la orquesta y la tonalidad Si bemol mayor.

Gloria

Allegro non troppo $\text{♩} = 70$

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria. It features seven staves for different instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Cornet 1, Cornet 2, and Trombone. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 70 beats per minute. The key signature has two flats (Bb and Eb). The Flute part starts with a rest followed by a melodic line. The Oboe, Clarinet in Bb 1, and Clarinet in Bb 2 parts enter with a strong *ff* dynamic. The Cornet 1 and Cornet 2 parts enter with a *f* dynamic and accents. The Trombone part enters with a *f* dynamic. The score is written in common time (C).

Y luego la majestuosa entrada del coro que continúa y repite el material melódico y rítmico iniciado por la orquesta.

The image shows a page of a musical score for a Kyrie. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano staves. The lyrics are: "Et in ter - ra pax," and "pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun -". The piano part includes markings such as "a tempo" and "Ped.". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

La segunda parte, por su texto (*Gratias agimus tibi..*), vuelve a la idea penitencial que tenía el Kyrie, buscando el contraste sonoro con la primera parte y nuevamente regresamos a la métrica 3/4.

Dentro de la segunda parte con las palabras *Domine Deus Agnus Dei*, en el compás 64 aparece un movimiento muy particular en la sección de coro. La cuerda de soprano canta una hermosa melodía y en el siguiente compás el tenor repite completamente este material melódico, mientras bajo mantiene el pedal de nota *re* y alto canta pedal de *fa#*, luego la melodía que consta 8 compases del movimiento se repite en el compás 72 un tono abajo formando así la secuencia canónica y al final termina en Do mayor.

Finalmente, de forma completamente inesperada, con cambio en la métrica de 4/4, aparece coda de 8 compases de forma imitativa empezada nuevamente por la cuerda de bajos, lo cual no es la primera vez en la obra y quizás se convierte en una característica especial de la composición de don Alejandro..

3.4 Credo

3.4.1 Texto

Latin	Español
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible.
Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.	Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre; por quien todo fue hecho.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.	Por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación
Credo, Credo.	Creo, Creo
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.	Por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	También fue crucificado por nosotros bajo el poder de Poncio Pilato; y fue sepultado.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.	Y al tercer día resucitó, según las Escrituras; subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre.
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.	De nuevo vendrá en su gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.	Creo en el Espíritu Santo, Señor que da la vida, que procede del Padre y del Hijo.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.	Que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.	Creo en la Iglesia, Una, Santa, Católica y Apostólica.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Reconozco un solo bautismo para el perdón de los pecados.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.	Y espero la resurrección de los muertos.
Et in vniuersam venturi saeculi. Amen	Y la gloria del mundo futuro. Amén.

3.4.2 Contenido musical

Al igual que en el movimiento anterior, el *Credo* contiene un texto litúrgico muy extenso. Musicalmente, el *Credo* fue dividido por el compositor en secciones, según la complejidad de este movimiento. En el caso de la Misa II, éste movimiento es muy extenso y dura más de 12 minutos. Ésto no es sorprendente ya que para Alejandro Monestel esta parte tenía un papel especialmente importante y obviamente él puso su mayor intensidad y todas sus posibilidades creativas en la composición del *Credo*. Desde el punto de vista dogmático, es el movimiento central ya que transmite los principales postulados de la Fé Católica.

El texto se divide en seis partes por ser una composición en la que en determinados momentos necesita mucha expresividad.

Al igual que el movimiento anterior de carácter *Maestoso*, se empieza a formar un dúo de cornetas y de trombón, anunciando Fé y grandeza. Al servicio de este mismo efecto himnico y ritmo punteado, aparecen nuevamente los tresillos en el compás 3, que en este movimiento en particular dan totalmente otra sensación en comparación con los tresillos “livianos” del Kyrie, siendo en el *Credo* de naturaleza laudatoria majestuosa y más severa. La tonalidad de la primera sección del *Credo* es Sol mayor igual que la tonalidad del Kyrie.

comp.3

Luego en el compás 4, se escucha la majestuosa entrada del coro tutti *Patrem omnipotentem* que continúa con gran carácter y repite el material melódico y rítmico iniciado por la orquesta.

En el compás 20 se encuentra segunda sección *Et in unum Dominum*, la cual cambia el carácter por una tranquilidad necesaria en el discurso musical de *Andante cantabile* en 6/4. Es necesario atisbar la parte del violonchelo, la cual mantiene arpeggios descendentes y ascendentes durante de toda la sección, formando un movimiento ondulatorio de la melodía.

Andante cantabile.

violoncelo

Andante cantabile.

16448

El Andante del $\frac{3}{4}$ en compás 67 anuncia la tercera sección *Et incarnatus est* en Re mayor, que suena casi como susurro por las indicaciones en *pp* y también por el interesante

recurso de disposición de las sílabas mezcladas con silencios. Se crea un efecto interesante donde el solo de bajo suena en el contexto de casi un susurro de oración pronunciada por el coro.

Archivo Histórico Musical
Escuela de Artes Musicales
Universidad de Costa Rica

30

Et in - car - na - tus est, et
Et in - car - na - tus est, et
Et in - car - na - tus est, et
Solo
molto espr.
Et in-car-na-tus est, et
Ped.
in - car - na - tus est de Spi - ri -
in - car - na - tus est de Spi - ri -
in - car - na - tus est de Spi - ri -
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu

En la cuarta parte *Crucifixus* con la tonalidad inicial de Si bemol mayor, presenta cambios puntuales en cuanto a métrica, pulsación más corta y fraccionada en 9/8, la cual conduce a una tensión y un desarrollo gradual a la siguiente parte.

La sección *Et resurrexit* nos devuelve con su material temático al principio del *Credo*. Aquí, don Alejandro vuelve a hacer uso de su técnica compositiva - recordatorio y exposición de la idea principal, pero, sin olvidar de desarrollar el tema en estilo contrapuntístico nuevamente empezando desde el bajo.

ras,
 ras, Et a - scen - dit in
 ras, Et a - scen - dit in coe - lum, et a -
risoluto
 Et a - scen - dit in coe - lum, et a - scen - dit in
p
f

La última sección *Et in Spiritum Sanctum Dominum* en Si bemol mayor, inesperadamente comienza con solo de soprano y aquí aparecen tresillos tanto en la parte del solista como en la parte de la orquesta.

Maestoso.
 Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num
p

El *Credo* termina con una coda extendida y muy larga del Amen, con la dinámica constantemente mantenida hasta final de *f* hasta *fff*. Este es el único lugar de la obra en donde se concentra tanta fuerza en los intérpretes del coro y la orquesta.

ven-tu-ri sæ - cu - li, A - men, A - men,
ven-tu-ri sæ - cu - li, A - men, A - men,
vi - tam ventu-ri sæ - cu - li, A - men,
tam ventu-ri sæ - cu - li, A - men, A - men. Et vi-tam ventu-ri

ff rall.
ff rall.
ff 3 *rall.*
ff rall. Solo, *recitando*
rall.

A - men, A - men, A - men.
A - men, A - men, A - men.
A - men, A - men, A - men.
sæ - cu - li. A - men, A - men, A - men.

Tutta la forza fff *molto lento*
Tutta la forza fff *molto lento*
Tutta la forza fff *molto lento*
Tutti fff *molto lento*
ff *molto lento* *ff*
Ped.

rall.

El Maestro Monestel demuestra la brillante habilidad y sentimiento en la proporción áurea de ésta obra maestra.

3.5 Sanctus-Benedictus

Antes del Concilio Vaticano II, ambos motetes eran independientes: el Sanctus se cantaba igual que en el momento actual, después del Ofertorio, pero el Benedictus se cantaba después de la Consagración eucarística. Posteriormente a este Concilio, ambos cantos se unieron como uno solo.

3.5.1 Sanctus

3.5.1.1 Texto

Su texto corresponde a las palabras que los Ángeles cantaron a Dios en Isaías 6:3.

Latin	Español
Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	Santo, Santo, es el Señor Dios del universo.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.
Hosanna in excelsis.	Hosanna en el cielo.

3.5.1.2 El contenido musical

The image shows a musical score for the Sanctus. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and Spanish. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *rull.* (rallentando). The piano part includes a pedal point at the end, marked "Ped.".

3.5.2 Benedictus

3.5.2.1 El texto

El texto, a diferencia del Sanctus, corresponde al Evangelio de San Mateo, 21:9

Latin	Español
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Bendito el que viene en el nombre del Señor.
Hosanna in excelsis.	Hosanna en el cielo.

3.5.2.2 Introduccion

La introducción de Benedictus mantiene la tonalidad y patrón métrico del Sanctus, sin embargo, el inicio es comparativamente diferente del Sanctus y otras partes de la Misa, como si el compositor quisiera hacer un acento en el recurso musical que va a utilizar y hacerlo más evidente. El Oboe y el dúo de clarinetes al comienzo del Benedictus ejecutan un trazo cromático descendente que recuerda mucho el bajo del lamento. El origen de esta secuencia está en la era Barroca temprana, tomando como inspiración el lamento de la tragedia griega.

Benedictus

Transcrip:

Andante ♩ = 82

The musical score shows the beginning of the Benedictus. It is in 3/4 time, D major, and starts with a tempo marking of Andante (♩ = 82). The score is for four parts: Flute, Oboe, Clarinet in Bb 1, and Clarinet in Bb 2. The Flute part is mostly rests. The Oboe and Clarinet parts feature a descending chromatic line starting with a piano (p) dynamic. The Oboe part has a triplet of eighth notes at the end of the first measure. The Clarinet parts have a similar descending line, with the Clarinet in Bb 2 part having a triplet of eighth notes at the end of the first measure.

3.5.2.3. La forma

El Benedictus de la Misa II de Alejandro Monestel en estructuras presenta diversidad. Representa el dominio de la forma y estructuras clásicas como el *satz* o *sentence* y formas binarias. *Satz* representa una idea musical que consta de 8 compases, que se divide por dos semifrases.

The image shows a musical score for Soprano Solo and Piano. The Soprano part is marked 'Soprano Solo' and 'p' (piano). The piano accompaniment features a triplet pattern. The score is divided into sections: 'idea básica', 'repetición de idea básica' (with a 'Ped.' marking), 'continuación', and 'cadencia' (marked 'ten.' and 'cantabile'). The lyrics are: 'Be-ne-di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be-ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni,'. The piano part has a triplet accompaniment pattern.

Por tradición los cantos de Benedictus se reservan a los solistas. En el caso de la presente Misa son la Soprano y el Tenor.

3.6 Agnus Dei

3.6.1 Texto

Latin	Español
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona	Cordero de Dios, que quitas el pecado del

nobis pacem.

mundo, danos la paz.

3.6.2 Contenido musical

De las primeras notas del *Agnus Dei*, se nota y detecta uno de los principios más importantes que caracterizan el estilo compositivo de Alejandro Monestel y es el deseo o método de enmarcar, envolver una pieza musical, estableciendo la idea musical al principio y repetirla al final para su completa dirección. Por esta razón es evidente la relación entre el

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves. The Violin I part starts with a rest and then plays a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mf*³. The Violin II part also starts with a rest and then plays a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mf*³. The Viola part starts with a rest and then plays a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mf*³. The Cello part starts with a rest and then plays a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mf*³. The Double Bass part starts with a rest and then plays a melodic line with a triplet of eighth notes marked *mf*³. The score includes dynamic markings, articulation marks, and slurs.

Kyrie y el *Agnus Dei*.

Desde el inicio del *Agnus Dei* retoma al tema del *Kyrie*. Pero esta vez no está interpretada por el coro como en el caso de *Kyrie*, sino que empieza con la orquesta de instrumentos de cuerda desde el contrabajo. El coral ahora suena sobre el mismo material musical pero con otro texto *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. ejemplo página 10 del *Kyrie* y comienzo del *Agnus Dei*.

Las partes de la orquesta de cuerdas merecen una atención especial por sus melodías cortas pero increíblemente bellas, creadas por un movimiento ondulatorio.

The image shows a musical score for five string parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score begins at measure 38. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have a bass line with a dynamic marking of *p*. The Violoncello part has a *pizz.* marking and the Double Bass part has an *mf arco* marking.

La parte central del Agnus Dei está enmarcada por el solo de mezzo soprano y al final se escucha la solista, el coro y la orquesta en una dinámica tranquila y pacífica.

3.7 Conclusion

Tras un estudio profundo de cada movimiento de la Misa II de Alejandro Monestel se puede considerar que está escrita en un estilo de la Misa tradicional con todas las partes del ordinarium que alterna entre un lenguaje contrapuntístico Barroco, con técnicas compositivas como el canon, imitaciones, secuencias corales y un lenguaje romántico con uso de acordes cromáticos y cromatismos ornamentales. Uno de los recursos notables de don Alejandro Monestel confirmados durante el análisis de la Misa II, es el deseo de definir, renovar y recrear la idea melódica principal durante toda la obra musical.

Referencias Biográficos

«[Biografía Alejandro Monestel Zamora - Sinabi](#)», Bibliografía de Alejandro Monestel Zamora - Sistema Nacional de Bibliotecas Costa Rica

Monestel Zamora, Alejandro (9 de julio de 2005). «[Música Clásica Costarricense](#)». *Diario la Nación* (San José, Costa Rica). p. Opinión. Consultado el 24 de mayo de 2020. Diario la Nación de Costa Rica

Monestel Zamora, Alejandro (9 de julio de 2005). «[Música Clásica Costarricense](#)». *Diario la Nación* (San José, Costa Rica). p. Opinión. Consultado el 24 de mayo de 2020. Diario la Nación de Costa Rica

Acevedo, J. L. (1980). *La musica de Guanacaste*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Acevedo Álvarez, R., & Guevara Duarte, Á. (2007). *La música tradicional de guanacaste. Una aproximación escrita*.

Alvarado, L. (2018). *El lirismo patriótico centroamericano. Himnos, nacionalismo e identidad*. (EDUPUC-SEDUCA ed.).

Análisis musical. (n.d.). Belcanto.ru. Retrieved March 18, 2024, from <https://www.belcanto.ru/analys.html>

Behague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores.

Bernal Flores. (1983). Alejandro Monestel. *Kañina, Artes y Letras Universidad Costa Rica, Vol VII(1)*, 139-146.

Blanco Segura, R. (1983). *1884, La Iglesia, el Estado de las reformas liberales*. San José: Editorial Costa Rica.

Bonfel'd, M. S. (2001). *Introducción a la musicología*. Vlados.

Castillo Calvo, D. (2021). *Canciones para voz y piano de José Francisco Viquez Mata* (E. Rodríguez Montero, Ed.).

Chatskaia, E. C. (2009). *Estudio del contenido musical en las cinco misas de Julio Fonseca*.

Detalle de biografía. (n.d.). Detalle de biografía. Retrieved November 18, 2023, from <https://www.sinabi.go.cr/DiccionarioBiograficoDetail/biografia/301>

Flores, B. (1978). (San José: Editorial Costa Rica ed.). *La música en Costa Rica.*

Fumero Vargas, A. P. (Ed.). (2023). *In crescendo. Música instrumental en el teatro nacional de costa rica 1897-2007.*

Iris Cecilia de la Paz. (1944). *Biografía del maestro don Alejandro Monestel Zamora.* Universidad de Costa Rica. Escuela de Pedagogía.

Le Franc Ureña, R. (2014). *La familia Morales. Músicos por tradición.*

Mazel, L. (1978). *Analisis musical.* Moscu.

Molina Jimenez, I. (2003). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX.* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Pacheco, M. J., & Pira, J. P. (n.d.). *Lección 7: Música Sagrada del Romanticismo.* Catholic.net. Retrieved March 18, 2024, from <https://es.catholic.net/op/articulos/48700/cat/107/leccion-7-musica-sagrada-del-romanticismo.html#modal>

Parra Sánchez, T. (2008). Compendio del Catecismo de la Iglesia Católica [Diccionario de Liturgia]. In *nn. 271-273, 276, 292, 453.,.* (P. 16.). Ed. Paulinas, México.

Protopopov, V. (1985). *Música de Europa occidental del siglo XVII al primer cuarto del siglo XIX.* Moscu: Musica.

Rodríguez Montero, E., & Castillo Calvo, D. (2019). *Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villegas.* Universidad de Costa Rica Escuela de Artes Musicales.

Rojtershtejn, M. I. (2013). *Osnovy Muzykal'nogo Analiza.* Tbilisi State University.

Sánchez Zumbado, J., & Aguilar Aguilar, C. (n.d.). Alejandro Monestel: una vida guiada por la música. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 72(1).

Simakova, N. (1958). *vokal'nyye zhanry epokhi vozrozhdeniya. Moscú: Música*

Soto, G. A. (2004). *La Iglesia Católica en Costa Rica en el siglo XX (Vol. 3er tomo)*. Eugenio Rodrigues Vega. San Jose: EUNED.

T. Brown, C. (1982, Spring - Summer). *A Latin American in New York: Alejandro Monestel*. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 1, 124-127.

Vargas Cullel, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Vargas Cullell, M. C. (2000). *Practica musical en Costa Rica (1840-1940)*.

Vicente León, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica en el valle central de costa rica: De oficio a profesión (1940-1972)*.

Zaldívar, M. (2013). *Costarricenses en la música. Conversaciones con protagonistas de la música popular 1939-1959*.

Anexo Partitura original de la Misa II de Alejandro Monestel Zamora, editada por Ricardo Cambronero, comisionada por Irina Petrova

 Misa no. II - Full Score.pdf

