

Jan Dismas Zelenka

Litanie Lauretanæ “Consolatrix Afflictorum”

ZWV 151

Análisis musical, aspectos técnicos del montaje y montaje sinfónico-coral

Proyecto de grado

Maestría en Música con énfasis en Dirección Coral

Darling Fernández

Universidad EAFIT

2010

Contenido

Lista de Figuras	iii
Lista de Tablas	v
Resumen	vii
Introducción	1
Capítulo 1. El período Barroco	3
El arte Barroco	3
El barroco musical.....	4
Capítulo 2. Jan Dismas Zelenka	9
Influencias	11
Capítulo 3. Música y Letanías	13
Capítulo 4. Análisis de la obra <i>Litaniae Lauretanæ</i> “<i>Consolatrix Afflictorum</i>”	17
Capítulo 5. Instrumentación, ejecutantes - intérpretes e interpretación	31
Generalidades de la interpretación de la música barroca	31
Ejecución interpretativa historicista	34
Interpretación historicista del Barroco	35
Intervención propia de la obra.....	36
Conclusiones	43
Anexo: Catálogo de la obra de Jan Dismas Zelenka	45
Bibliografía	57

Lista de Figuras

Figura 1. Zelenka, a la izquierda, en el bajo	10
Figura 2. Stretto, compases 39 - 42	19
Figura 3. Círculo de quintas, compases 6 - 8	20
Figura 4. Círculo de quintas, compases 10 - 12	20
Figura 5. Cifrado del bajo continuo, compás 9	21
Figura 6. Nota diacrítica do sostenido, compás 20	21
Figura 7. Intervalo de 4ª justa, compás 34	21
Figura 8. Arpegiación de la voz de la contralto, compás 50	21
Figura 9. Sujeto número 1 de la fuga	22
Figura 10. Sujeto número 2 de la fuga	22
Figura 11. Cambio de textura, compases 45 - 47	22
Figura 12. Liber Usualis página 836	25
Figura 13. Cantus firmus del movimiento III, “Sancta Maria”	26
Figura 14. Esquema de las áreas tonales del movimiento III	27
Figura 15. Escala de sol menor, compás 42	27
Figura 16. <i>Tutti, Rippieno</i> , compás 1	37
Figura 17. Cadencia plagal, compás 56	39
Figura 18. Indicaciones dinámicas, compás 1	39
Figura 19. Cadenza, compás 154	40
Figura 20. Tremolo, compás 44	41
Figura 21. Adorno, compás 1	41
Figura 22. Modulación a sol menor, compás 42	41
Figura 23. Cromatismo, compás 24	42

Lista de Tablas

Tabla 1. Letanías de Zelenka ZWV 147 - 155	18
Tabla 2. Estructura musical del primer movimiento	19
Tabla 3. Estructura musical del segundo movimiento	24
Tabla 4. Estructura musical del tercer movimiento	26
Tabla 5. Estructura musical del cuarto movimiento	28

Resumen

La música del período Barroco (1600 – 1750) ha llegado hasta nuestros días con un gran número de seguidores que la consideran, junto con sus compositores, como una época caracterizada por la riqueza de las melodías, los ornamentos, las variaciones, los contrastes y el virtuosismo, además de los cambios en la estilística y la técnica vocal e instrumental.

J. S. Bach, G. F. Haendel, G. P. Telemann, H. Purcell y A. Vivaldi, entre muchos otros, fueron algunos de los compositores que lograron tener fama, aunque desigualmente, mientras estaban vivos; infortunadamente, la Historia no siempre ha sido justa con todos; Jan Dismas Zelenka es un triste ejemplo de un gran compositor de quien el mundo ha tenido muy pocas referencias; sólo a partir de mediados del siglo XX algunos musicólogos se han dado a la tarea de investigar sobre “el compositor más importante de Bohemia”. Ésta es una de las razones principales que me llevaron a escoger a este compositor y su obra *Litanie Lauretanæ* “*Consolatrix Afflictorum*”, ZWV 151, para ser interpretada como proyecto de grado y optar por el título de Maestría en Música con énfasis en Dirección Coral de la Universidad EAFIT. Considero fundamental ayudar a difundir la personalidad musical y la obra de Jan Dismas Zelenka en Colombia, por medio del análisis musical, el estudio de los aspectos técnicos y el montaje sinfónico-coral de su obra *Litanie Lauretanæ* “*Consolatrix Afflictorum*”, ZWV 151.

Introducción

Este proyecto de grado de la Maestría en Música con énfasis en Dirección Coral de la Universidad EAFIT presenta el análisis musical, estudia la técnica de dirección y diseña el montaje y la ejecución interpretativa de la obra sinfónico-coral, *Litaniæ Lauretanæ* “Consolatrix Afflictorum”, ZWV 151, del compositor bohemio Jan Dismas Zelenka.

En el Capítulo 1 se presenta el contexto histórico musical del período Barroco. En el Capítulo 2 se hace una semblanza del compositor y su entorno. El Capítulo 3 presenta el concepto de letanía, su desarrollo histórico y su relación con la música. En el Capítulo 4 se analiza la obra *Litaniæ Lauretanæ* “Consolatrix Afflictorum”, ZWV 151, de J. D. Zelenka. Y en el Capítulo 5 se detallan los aspectos técnicos del diseño del montaje para la ejecución interpretativa de la obra.

El anexo incluye el catálogo de las obras de Zelenka.

El formato del montaje está compuesto por estudiantes instrumentistas del pregrado y la maestría en música de la Universidad EAFIT para la conformación de la orquesta de cámara, y por integrantes de distintos coros de la ciudad de Medellín para la conformación del coro y los solistas.

Capítulo 1. El período Barroco

El arte Barroco

El período Barroco fue una época en la historia cultural de Occidente que produjo frutos en la cultura y las artes —arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza y música—, comprendido entre los años 1600 y 1750 aproximadamente. El Barroco se ubica entre los períodos del Renacimiento y el Clasicismo, y tuvo, entre sus hechos sociales relevantes, la toma de medidas coercitivas por parte de la iglesia católica en contra de los movimientos revolucionarios de la ciencia¹ y la disidencia religiosa de la Reforma protestante.²

El Barroco es la continuación del manierismo italiano³ del período renacentista del siglo XV, período que utilizó los cánones clásicos de manera artificiosa; en cambio, el Barroco abandonó esta tendencia para adoptar un mundo lleno de movimiento y agitación; una época fecunda, revolucionaria, influyente e importante en toda Europa.

En el siglo XVII, Europa entera estaba en estado de guerras constantes y de violencia; la gente vivía en medio del dolor, la angustia y la muerte; en este contexto, el hombre del Barroco veía más que necesaria la exaltación de una nueva vida, agitada e intensa.

El término “barroco” fue creado por críticos posteriores al período más que por los practicantes coetáneos del estilo y se utilizaba de manera peyorativa, con el significado de “recargado”, “irracional”, “desmesurado”, “ostentoso” o “virtuoso”, entre otros términos. Viene del portugués *barroco*, que significa “perla de forma irregular”. Según J. J. Rousseau en su *Diccionario de Música* de 1767, “Una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, el canto duro y poco natural y el movimiento forzado”.⁴

¹ Entre otras, la teoría heliocéntrica y el pensamiento cartesiano de Galileo (Camino, 2002:27)

² M. Beltrando – Parier, M, *Historia de la Música*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 241.

³ *Enciclopedia Salvat Diccionario*, Barcelona, Salvat, 1971, p. 2142.

⁴ J. M. Valverde, *El Barroco una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1981, pp. 7-8.

El barroco musical

El barroco musical se encuentra delimitado entre los períodos del Renacimiento y del Clasicismo. Uno de los factores más importantes que determinan el cambio del período Renacentista al período Barroco es que el término “renacentismo”, como estilo musical, resulta difícilmente aplicable a las innovaciones estilísticas y técnicas de finales del siglo XVI. Sin embargo, el factor más preponderante e influyente para determinar el comienzo del nuevo período musical fue la aparición de un nuevo género, que se mantiene vigente hasta nuestros días: la ópera.

Algunos musicólogos ubican el comienzo del barroco musical con los madrigales de Carlo Gesualdo (1597); otros, con la ópera *Euridice* (1600), de Jacopo Peri, y, finalmente, otros más, con el oratorio *La representación del alma y el cuerpo* (1600), de Emilio de Cavalieri. De igual manera, Claudio Monteverdi (1567 - 1643), conocido como el “padre de la ópera”, fue la personalidad más influyente de la etapa temprana del Barroco.⁵ Nació en Cremona, y en su obra se puede observar con claridad el paso de transición del Renacimiento al estilo Barroco temprano. Monteverdi exploró profundamente la unión de drama y música, en el campo vocal e instrumental; esto lo demuestran sus óperas, verdaderas obras de arte. Entre su legado musical está la ópera *L'Orfeo*, también considerada una de las primeras de la Historia, los ocho libros de madrigales y óperas que se conservan hoy en día y su música religiosa. Lo que sí es claro es que, en estas fechas, comienzan a observarse grandes transformaciones musicales y toman fuerza muchas ideas revolucionarias que dieron paso a un nuevo lenguaje dentro de formas nuevas, cambios en la métrica, implementación de las barras de compás, afinación temperada, ritmos con puntillos y dobles puntillos —que se escribían de una manera y se interpretaban de otra, vistos desde hoy—; texturas polifónicas y homofónicas, dinámica por “terrazas” y aspectos expresivos, entre otros. Estas novedades, que se suelen etiquetar con el nombre de “reformas melodramáticas”, vislumbran un nuevo ideal de expresión musical. Las reformas melodramáticas transformaron ese ideal y la música viró bruscamente y se creó un estilo que se inscribe en el término “barroco”, en donde en cada instante la música es teatral.

Los compositores de principios del siglo XVII buscaban, por medio de sus obras, exaltar las emociones del ser humano, atraer al oyente y conmover al ejecutante/intérprete. Las

⁵ M. Lord, *Historia de la Música desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, h. f. ullman, 2008, p. 26.

pasiones violentas típicas de las guerras y conflictos sociales de la época encontraron su medio de expresión en la ópera. El desarrollo armónico fue crucial y los compositores exploraron toda posibilidad de expresión; en menos de un siglo, se pasó de la técnica modal al establecimiento de unas reglas muy elaboradas, nominando claramente las tonalidades mayores y menores y brindando a la música un horizonte completamente nuevo. El desarrollo del lenguaje tonal permitió el crecimiento de nuevas formas musicales y un contrapunto totalmente renovado (*seconda prattica*); una de las formas instrumentales más representativas de este período fue la sonata trío, que comenzó en esta época y murió con ella misma.

Las obras escritas en los primeros años del Barroco (1600 – 1650) son cortas y sencillas, por razón del poco dominio técnico que se tenía del nuevo lenguaje tonal; esto, sin embargo, no fue un impedimento para que los compositores se dieran a la tarea de experimentar con elementos poco utilizados hasta la fecha, tales como nuevas maneras de utilización de las disonancias, cromatismos, monodias, recitativos, bajos continuos y combinaciones vocales e instrumentales. Los compositores se alejaron de las formas polifónicas modales que en el Renacimiento alcanzaron su más alto nivel y prefirieron la monodia con un bajo acompañante en ciertos pasajes en los que así convenía.

La música sacra, que había sido centro del desarrollo musical hasta finales del siglo XV, no brindaba a los compositores los campos de expresión y la posibilidad de nuevas búsquedas, debido a su naturaleza conservadora e impermeable; sin embargo, terminando el Renacimiento, el madrigal profano tomó mucho auge y todo compositor con ganas de experimentar en esta nueva rama podía lograr crear y recrear sus ideas, al punto de que el período Barroco logró que la música secular ocupara en poco tiempo la misma altura de la música eclesiástica. Para efectuar este cambio, las cortes reales y la nobleza francesa, alemana e italiana jugaron un papel muy importante, pues los nobles poderosos desafiaron el poder de la Iglesia. Se empezaron a contratar músicos para las cortes y se crearon rivalidades entre los nobles, como una forma de mostrar su poderío. Ahora el compositor se movía entre dos campos, la música para Dios y la música para el rey o el gran señor; este cambio trajo bienestar y beneficio para la música y los músicos.

Una de las creaciones más relevantes del período Barroco fue el desarrollo del *bel canto*,⁶ inicialmente utilizado para el servicio de la Iglesia y luego extendido al campo secular, con

⁶ Canto hermoso

la creación de formas para resaltar el virtuosismo de los cantantes, como el aria *da capo*, con sus ornamentaciones en la repetición del primer tema o sección inicial.⁷

Italia fue el centro musical más importante del Barroco. Tras su florecimiento temprano, empezó a difundirse por toda Europa, por lo que los compositores italianos empezaron a viajar para impartir sus conocimientos y estilo. Éste es el caso de Giovanni-Battista Lulli, que se convirtió en el músico más importante de la corte del rey Luis XIV, con un nuevo nombre; Jean-Baptiste Lully; creó una orquesta de gran renombre y alto nivel técnico para acompañar sus óperas y ballets. Los instrumentos de cuerda fueron protagónicos hasta mediados del siglo XVII y eran los que preferían los compositores para su música pero, a medida que avanzaba el Barroco, otros instrumentos como el oboe, la trompeta y los timbales empezaron a tener un importante desarrollo técnico, al punto de que muy pronto ocuparon su lugar en las orquestas. Muchos compositores empezaron a escribir, para estos instrumentos, partes solistas que brindaron nuevas posibilidades tímbricas al oyente.

La estilística del período Barroco tiene unos rasgos y elementos propios, que permiten reconocer de manera más clara esta época: la expresión de las emociones, la homofonía, los recitativos *secco* y *acompañato*, el bajo continuo, los contrastes, el dinamismo armónico, la utilización de disonancias y consonancias, la secularización de la música, el virtuosismo, el ágil desarrollo de las formas, técnicas y géneros.

Hemos mencionado dos aspectos generales que determinan los rasgos característicos de la música barroca: el recitativo y el bajo continuo. Estos dos elementos fueron imprescindibles para el desarrollo de un nuevo lenguaje musical que buscaba mayor expresividad de los compositores.

El recitativo es, según la definición de Lecerf de La Vieville, “Un justo medio entre la declamación propia de la tragedia y el dibujo musical”.⁸ El recitativo aparece en la música a comienzos del siglo XVII y su fin es musicalizar una acción.

Por otra parte, el bajo continuo llegó a tener tanta importancia que muy bien habría podido ser éste el nombre del período Barroco. Su creación se atribuye a Bonaventura Cavalieri que, entre 1590 y 1599, desarrolló un sistema de acompañamiento que perduró durante

⁷ El aria *da capo* está dividida en tres partes: *ABA'*, donde *A'* es la repetición de *A* pero con el agregado de que el intérprete puede improvisar y mostrar sus capacidades de virtuoso; la sección *B* cambia de tonalidad y de tempo para crear contraste entre las secciones (Camino, 2002:44).

⁸ M. Beltrando, Parier, M, *Historia de la Música*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 296.

siglo y medio; luego de su aparición, otros compositores consolidaron y terminaron de depurar en su técnica.

El bajo continuo es el sustento instrumental grave que sostiene las partes superiores; esta forma de acompañamiento consiste en una melodía de bajo con unos números escritos debajo de las notas de esa línea, que indican la progresión armónica, que cada intérprete podía desarrollar según sus capacidades individuales para dar riqueza a la obra.

El bajo continuo se podía utilizar con una gran variedad de instrumentos capaces de producir un sustento armónico, como el clave, el órgano, el laúd, el chitarrone, la viola, la tiorba o el violonchelo.

Hacia finales del período Barroco (1700 – 1750), la tonalidad se estableció como una norma muy clara y precisa; la polifonía y la armonía se unieron para instaurar una técnica compositiva; de esta manera, las formas podían adoptar unas dimensiones mayores.

La cantata y el oratorio fueron dos géneros que lograron convertirse en dos formas únicas en el período Barroco, las dos se relacionan con la ópera y utilizan recursos de ésta (recitativos, arias).

En 1685 nacieron tres compositores que se consolidaron como grandes genios de la música: Juan Sebastián Bach, Domenico Scarlatti y Jorge Federico Haendel; entre los tres escribieron para todos los géneros de la música barroca, dejando un legado de obras maravillosas. Aunque eran muy distintos y trabajaron para distintos campos, cada uno logró éxito en su ámbito específico; Entre los tres culminaron este período, brindando un legado musical insuperable.

La edad de oro del Barroco concluye en 1750, donde empiezan a nacer otras estéticas que aceleraron el proceso de disolución del período. El estilo galante buscó que la música lograra una dimensión más íntima y un perfeccionamiento del detalle, en vez del engrandecimiento. Se abandonan los grandes escenarios (Versalles) para buscar refugio en los pequeños salones. Las técnicas que sustentaron el Barroco declinan, el *recitativo* pierde su popularidad y espontaneidad. El bajo continuo se va abandonando progresivamente, sustituyéndose por el acompañamiento escrito y el clavecín desaparece de la orquesta, permitiendo que el director se poseione detrás del atril del primer violín y luego, más tarde, en una mesa con un rollo de partituras en la mano.

Capítulo 2. Jan Dismas Zelenka

Jan Dismas Zelenka nació en una localidad de Bohemia y fue bautizado el 16 de octubre de 1679 en la iglesia católica de Lounovice, un pequeño pueblo al sureste de Praga, con el nombre de Jan Lukás Zelenka, que luego cambió por Dismas.⁹

Su padre, Jirik Zelenka, organista y músico de iglesia, de quien se presume que recibió su primera formación musical,¹⁰ tuvo ocho hijos con su esposa, María Magdalena, de los cuales Jan Dismas fue el mayor.

Posteriormente, se cree que estudió con los jesuitas en el Collegium Clementinum de Praga, y que fue para esta institución para la que compuso su primer drama escolar, *Via laureata* ZWV 245, en 1704 (perdida actualmente).¹¹

Mientras vivía en la casa de un miembro de la familia Harting, por 1709, Zelenka desarrolló unos lazos muy fuertes con dicha familia noble, lazos que se mantuvieron a lo largo de su vida. Compuso muchas obras instrumentales para esta corte, todas perdidas. La calidad de estas obras no era de un nivel técnico muy alto, debido a las capacidades de los instrumentistas. Gracias a esta amistad, Zelenka fue recomendado para trabajar en la corte de Dresde, para la que trabajó hasta su muerte, el 22 de diciembre de 1745.¹²

La corte de Dresde era liderada por Augusto el Fuerte, un hombre enérgico y con muchas ambiciones. Entre sus planes, estaba convertir su corte en un centro artístico y arquitectónico que se codeara con Versalles. Su poder se incrementó con la muerte, en 1697, de Juan III Sobieski, rey de Polonia, cuyo puesto asumió adoptando el nombre de Federico Augusto II. Obligado por el tratado de Westfalia, se convirtió al catolicismo;¹³

⁹ En 1704 el segundo nombre de Zelenka, Lukás, se modificó a Dismas, nombre de uno de los ladrones que fueron crucificados con Jesús en la cruz. Este nombre no era muy común en Bohemia (Stockigt, 2000:4).

¹⁰ J. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Nueva York, Oxford University, p 1.

¹¹ J. Bužga, “The vocal Works of Jan Dismas Zelenka”, *Early Music*, vol. 9, núm. 2, Oxford University, 1981, pp. 177-83.

¹² J. A. Sadie, *Companion to Baroque Music*, Nueva York, Schirmer, 1990, p. 203.

¹³ “La religión de un territorio será la de su soberano”. B. Robins, “La ciudad de Dresde en la época de Zelenka y Hasse”, *Goldberg*, 2006, p. 70.

para los protestantes esto no fue un problema, ya que la esposa de Federico II era protestante.

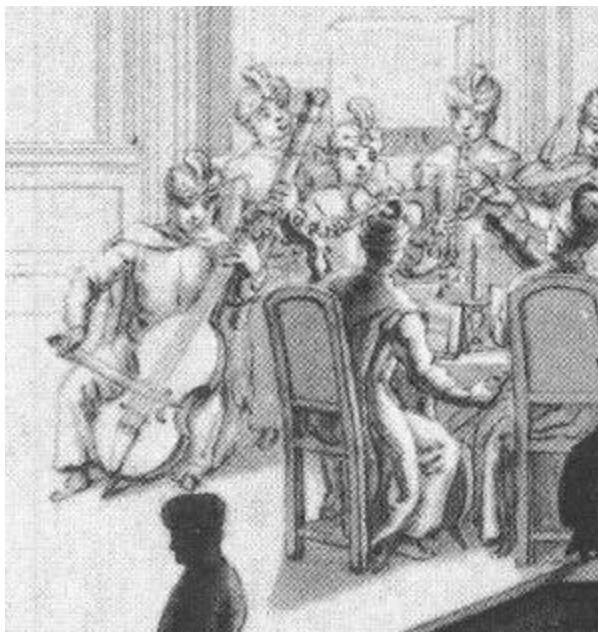


Figura 1. Zelenka, a la izquierda, en el bajo (imagen tomada de <http://www.classical-composers.org/comp/zelenka>).

Al poco tiempo de ser nombrado rey de Polonia, empezó a desarrollar su plan con respecto a la música de la corte y Dresde empezó a atraer visitantes y músicos deseosos de trabajar para él. Contrató a músicos extranjeros y los envió a estudiar a centros musicales destacados para dar renombre a su corte. En 1709 fue contratado el flamenco J. B. Volumier para dirigir la orquesta, que fue conformada con una sección de cuerdas de 16 instrumentistas en cinco partes, además de flautas y oboes, una novedad para aquel entonces en un ensamble orquestal. Bajo la dirección de Volumier la orquesta alcanzó un alto nivel técnico y una gran precisión, a la que aportó la llegada como contrabajista alrededor de 1710 de J. D. Zelenka, que muy pronto llamó la atención por sus aptitudes como compositor, y de Johann Georg Pisendel, un violinista que sustituyó a Volumier como concertino de la orquesta en 1728. El Príncipe Elector autorizó a sus instrumentistas, entre ellos Zelenka, a realizar dos viajes para completar su formación musical: uno a Italia y otro a Viena, donde tomaron clases con Johann Joseph Fux, Antonio Vivaldi y Antonio Lotti.

Desde 1721 hasta mediados de 1729, la música de la iglesia real y de la corte de Dresde fue dirigida por Johann David Heinichen (*Kapellmeister*), tras la muerte, en 1728, de Christoph Schmidt, con dos asistentes para la música de la iglesia: J. D. Zelenka y Giovanni Alberto Ristori, un compositor italiano que llegó a Dresde en 1715 y era el encargado de instaurar el estilo italiano en la corte, con la interpretación de sus comedias italianas, trabajo que combinaba con la dirección del ensamble *Cappella Polaca*, un grupo de 12 instrumentistas establecido para el servicio de Federico Augusto I.

El trabajo de estos tres compositores fue componer, arreglar y dirigir la música litúrgica de la iglesia; Johann David Heinichen era el encargado de componer música para los eventos más importantes y para las celebraciones reales –la música para el Viernes Santo, la Semana Santa en general y la fiesta del Corpus Christi, entre otros–, mientras Zelenka componía para las misas de difuntos y los misereres para el Viernes Santo; por su parte, Ristori compuso muchas obras pequeñas para la iglesia.

Heinichen enfermó de tuberculosis y, durante su enfermedad, Zelenka se responsabilizó de componer y cumplir con las demandas de la corte y la iglesia; tras la muerte de Heinichen en 1729, Zelenka asumió su cargo durante un año y esperó ser nombrado el *Kapellmeister*, pero, para su desgracia, no fue ascendido de puesto. En 1731 y 1732, Zelenka figuraba en la nómina de los músicos de la corte como contrabajista y compositor y con el título de *Kapellmeister* aparecía Adolph Hasse, que había llegado a Dresde en 1731 con su esposa Faustina Bordoni; su nombramiento se concretó tras unas negociaciones secretas que hicieron añicos los deseos de Zelenka por asumir el cargo de músico de la corte. Zelenka se tuvo que contentar con el puesto de “*Kirchen-Compositeur*” que ocupó hasta su muerte en 1745.

Influencias

Zelenka estudió composición con Joseph Fux en Viena entre los años 1716-19 y, según Wolfgang Horn,¹⁴ el incremento en la técnica contrapuntística y el aumento anímico en las

¹⁴ J. E. Floreen, *Missa ultimarum secunda: Missa Dei Filii*, ZWV 20; *Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum"*, ZWV 151 by Jan Dismas Zelenka; Paul Horn; Thomas Kohlhase, *Missa ultimarum sexta: Missa Omnium Sanctorum A-moll*, ZWV 21 by Jan Dismas Zelenka; Wolfgang Horn; *Litaniae Lauretanae "Salus infirmorum," F-dur*, ZWV 152 by Jan Dismas Zelenka; Thomas Kohlhase, *New Jersey, Jstor*, vol. 47, núm. 3, The State University of New Jersey, 1991, pp. 944-946.

líneas melódicas de la música de Zelenka son clara evidencia de la influencia que Fux ejerció sobre él; además, agrega que el refinamiento en el estilo de las composiciones de Zelenka en los años 1730 (líneas más generales en los campos melódicos, armónicos y la expansión de las formas) es el resultante de la influencia de su colega Adolph Hasse.

La música de Zelenka se caracteriza por la profunda religiosidad, majestuosidad, originalidad, manejo audaz en el desarrollo de armonías, llenas de disonancias y efectos contrastantes, por su magistral escritura contrapuntística y por sus fantásticas orquestaciones; Zelenka despertaba en sus detractores, críticas por su asilamiento al escribir, por los giros arbitrarios en la armonía y en las modulaciones.

La mayor cantidad de música que hizo Zelenka fue para la iglesia católica de la corte de Dresde. Las técnicas de composición de Zelenka estaban fuera de moda; combinaba un contrapunto estricto con elementos modernos de la época, creando sonoridades llenas de expresividad y riqueza. Zelenka compuso más de 150 obras, la mayor cantidad en el campo de la música sacra, que incluye más de veinte misas, fragmentos de misa, responsorios, dos *Magníficats*, treinta salmos, y una gran cantidad de pequeñas piezas religiosas. Uno de sus *Magníficats*, el de Re mayor (ZWV 108), fue copiado por J. G. Harrer y enviado por Willhelm Friedmann Bach a su padre para que lo interpretara con el coro de la iglesia Santo Tomás de Leipzig. Juan Sebastian Bach admiraba la obra de Zelenka.

La música de Zelenka fue registrada y organizada en el catálogo Zelenka-Werke-Verzeichnis (ZWV) de Wolfgang Reiche.

Capítulo 3. Música y Letanías

La palabra letanía del griego *litaneia*, significa “oración de súplica, pedir con encarecimiento, implorar, suplicar”.¹⁵

La tradición católica da el nombre de *letanía* a las alabanzas y plegarias responsoriales, empleadas en los servicios litúrgicos para ser usadas en tiempos de calamidades y en fechas importantes: bautismos, ordenación sacerdotal y consagración de un templo. Las letanías eran súplicas que se dialogaban entre los sacerdotes y los fieles y eran rezadas en las procesiones; consiste en una serie de peticiones o invocaciones en honor a un personaje o tema sagrado y siempre tienen una respuesta que no varía, tales como *miserere nobis, ora pro nobis*, dirigidas a Dios, a María y a los santos.

Las letanías se entonaban desde el siglo III y eran cantadas en los monasterios; este oficio podía variar según la orden de religiosos que la cantara, pero esas variaciones fueron abolidas y sólo quedó el *Oficio Parvo de la Virgen* impuesto por Pío V, estructura precursora de la letanía lauretana. Las primeras letanías se fueron creadas únicamente para adorar a Dios, pero con el paso de los años se fueron introduciendo invocaciones a los santos y a la virgen María. Las letanías marianas se compusieron en 1550 en Loreto y fueron aprobadas por la Iglesia en 1587.

La estructura de las letanías empieza con el *Kyrie eleison*, invocación que utilizan los enfermos y menesterosos para implorar por la misericordia del Señor; luego se invoca a las tres personas de la trinidad, pidiendo misericordia, y se continúa con el cuerpo central, donde se ruega al personaje al que van dirigidas las oraciones, describiéndolo y elogiándolo por sus virtudes. Después de cada invocación se responde con el mismo texto, brindando esto el carácter de responsorio a esta plegaria; si se dirige a Dios, se responde *miserere nobis*, y si es a la Virgen o los santos, *ora pro nobis*. Para terminar, se agregan tres invocaciones al *Agnus Dei* y se finaliza con una oración colectiva que recoge los principales sentimientos que se desarrollaron en la letanía.

Las letanías lauretanas tienen su origen cuando los feligreses peregrinaban a la Casa de Loreto (donde se cree que vivió Jesús) en el siglo XVI y cantaban; actualmente está en Italia. Es por esto que se conocen como “letanías de Loreto”, y su estructura textual

¹⁵ A. Bergier, *Diccionario de Teología*, Tomo III, Madrid, 1846, p.108.

después de muchos años de cambios, adiciones y sustracciones, se estableció de esta manera: empieza con el *Kyrie eleison*, luego las invocaciones a la Santísima Trinidad y las invocaciones a la Santidad de María: tres invocaciones a María como persona, como madre de Dios y como virgen de vírgenes; a la Maternidad de María: doce invocaciones dedicadas a María como madre; a la virginidad de María: seis invocaciones refiriéndose a su entrega virginal y a su eficacia salvadora; a los Símbolos de María: trece invocaciones para resaltar sus virtudes y su importante papel en la historia de la salvación; a la Intercesión de María: cuatro invocaciones que predicán la misión de María como abogada de la humanidad; a la realeza de María: trece invocaciones que muestran a María como reina, las primeras ocho la ubican en un lugar importante en la creación del universo y las cinco restantes la ejemplifican y las súplicas finales: los tres *Agnus Dei*, el “*Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix*” (Ruega por nosotros, Santa Madre de Dios) y la oración final, una oración mariana.

Letanías lauretanas

Texto en latín	Texto en español
<i>Kyrie eleison</i>	Señor, ten piedad de nosotros
<i>Christe eleison</i>	Cristo, ten piedad de nosotros
<i>Christe audi nos</i>	Cristo, óyenos
<i>Christe exaudi nos</i>	Cristo, escúchanos
<i>Pater de coelis, miserere nobis</i>	Dios, Padre Celestial, ten piedad de nosotros
<i>Filii, Redemptor Mundi, miserere nobis</i>	Dios Hijo, Redentor del Mundo, ten piedad de nosotros
<i>Spiritus Sancte Deus, miserere nobis</i>	Dios, Espíritu Santo, ten piedad de nosotros
<i>Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis</i>	Santísima Trinidad, un solo Dios, ten piedad de nosotros
<i>Sancta Maria, ora pro nobis</i>	Santa María, ruega por nosotros
<i>Sancta Mater Dei, ora pro nobis</i>	Santa Madre de Dios, ruega por nosotros
<i>Sancta Virgo virginum, ora pro nobis</i>	Santa Virgen de las vírgenes, ruega por nosotros
<i>Mater Christi, ora pro nobis</i>	Madre de Cristo, ruega por nosotros
<i>Mater Ecclesiae, ora pro nobis</i>	Madre de la Iglesia, ruega por nosotros
<i>Mater Divinae Gratiae, ora pro nobis</i>	Madre de la Divina Gracia, ruega por nosotros
<i>Mater purissima, ora pro nobis</i>	Madre purísima, ruega por nosotros
<i>Mater castissima, ora pro nobis</i>	Madre castísima, ruega por nosotros
<i>Mater inviolata, ora pro nobis</i>	Madre virginal, ruega por nosotros
<i>Mater intemerata, ora pro nobis</i>	Madre sin mancha, ruega por nosotros
<i>Mater immaculata, ora pro nobis</i>	Madre inmaculada, ruega por nosotros
<i>Mater amabilis, ora pro nobis</i>	Madre amable, ruega por nosotros
<i>Mater admirabilis, ora pro nobis</i>	Madre admirable, ruega por nosotros
<i>Mater boni consilii, ora pro nobis</i>	Madre del buen consejo, ruega por nosotros
<i>Mater Creatoris, ora pro nobis</i>	Madre del Creador, ruega por nosotros
<i>Mater Salvatoris, ora pro nobis</i>	Madre del Salvador, ruega por nosotros

<i>Virgo prudentissima, ora pro nobis</i>	Virgen prudentísima, ruega por nosotros
<i>Virgo veneranda, ora pro nobis</i>	Virgen digna de veneración, ruega por nosotros
<i>Virgo predicanda, ora pro nobis</i>	Virgen digna de alabanza, ruega por nosotros
<i>Virgo potens, ora pro nobis</i>	Virgen poderosa, ruega por nosotros
<i>Virgo clemens, ora pro nobis</i>	Virgen clemente, ruega por nosotros
<i>Virgo fidelis, ora pro nobis</i>	Virgen fiel, ruega por nosotros
<i>Speculum Iustitiae, ora pro nobis</i>	Espejo de justicia, ruega por nosotros
<i>Sede sapientiae, ora pro nobis</i>	Trono de sabiduría, ruega por nosotros
<i>Causa nostrae letitiae, ora pro nobis</i>	Causa de nuestra alegría, ruega por nosotros
<i>Vas spirituale, ora pro nobis</i>	Vaso espiritual, ruega por nosotros
<i>Vas honorabile, ora pro nobis</i>	Vaso de honor, ruega por nosotros
<i>Vas insigne devotionis, ora pro nobis</i>	Vaso insigne de devoción, ruega por nosotros
<i>Rosa Mystica, ora pro nobis</i>	Rosa Mística, ruega por nosotros
<i>Turris davidica, ora pro nobis</i>	Torre de David, ruega por nosotros
<i>Turris eburnea, ora pro nobis</i>	Torre de marfil, ruega por nosotros
<i>Domus aurea, ora pro nobis</i>	Casa de oro, ruega por nosotros
<i>Foederis arca, ora pro nobis</i>	Arca de la Alianza, ruega por nosotros
<i>Ianua Coeli, ora pro nobis</i>	Puerta del Cielo, ruega por nosotros
<i>Stella matutina, ora pro nobis</i>	Estrella de la mañana, ruega por nosotros
<i>Salux infirmorum, ora pro nobis</i>	Salud de los enfermos, ruega por nosotros
<i>Refugium peccatorum, ora pro nobis</i>	Refugio de los pecadores, ruega por nosotros
<i>Consolatrix afflictorum, ora pro nobis</i>	Consuelo de los afligidos, ruega por nosotros
<i>Auxilium christianorum, ora pro nobis</i>	Auxilio de los cristianos, ruega por nosotros
<i>Regina angelorum, ora pro nobis</i>	Reina de los ángeles, ruega por nosotros
<i>Regina patriarcharum, ora pro nobis</i>	Reina de los patriarcas, ruega por nosotros
<i>Regina profetarum, ora pro nobis</i>	Reina de los profetas, ruega por nosotros
<i>Regina apostolorum, ora pro nobis</i>	Reina de los apóstoles, ruega por nosotros
<i>Regina martirum, ora pro nobis</i>	Reina de los mártires, ruega por nosotros
<i>Regina confessorum, ora pro nobis</i>	Reina de los confesores, ruega por nosotros
<i>Regina virginum, ora pro nobis</i>	Reina de las vírgenes, ruega por nosotros
<i>Regina sanctorum omnium, ora pro nobis</i>	Reina de todos los santos, ruega por nosotros
<i>Regina sine labe originale concepta, ora pro nobis</i>	Reina concebida sin pecado original, ruega por nosotros
<i>Regina in coelum assumpta, ora pro nobis</i>	Reina asunta al cielo, ruega por nosotros
<i>Regina Sacratissimi Rosarii, ora pro nobis</i>	Reina del Santísimo Rosario, ruega por nosotros
<i>Regina familiarum, ora pro nobis</i>	Reina de las familias, ruega por nosotros
<i>Regina pacis, ora pro nobis</i>	Reina de la paz, ruega por nosotros
<i>Regina Mundi, ora pro nobis</i>	Reina del mundo, ruega por nosotros
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine</i>	Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, perdónanos Señor
<i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine</i>	Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, escúchanos Señor
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i>	Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten misericordia de nosotros

Capítulo 4. Análisis de la obra *Litaniæ Lauretanæ* “*Consolatrix Afflictorum*”

El análisis musical que se va a abordar a continuación tiene el interés de complementar la ejecución interpretativa de la obra, para lograr una alta calidad musical. El enfoque del análisis será netamente práctico. Como dice Nicholaus Harnoncourt (2006):

Es evidente que los conocimientos musicológicos no han de ser un fin en sí mismos, sino que únicamente han de poner a nuestro alcance los medios para una interpretación mejor, pues, al fin y al cabo, una interpretación sólo será fiel a la obra cuando la reproduzca con belleza y claridad, y eso sólo es posible cuando se suman conocimiento y sentido de la responsabilidad con un profunda sensibilidad musical.¹⁶

Para que la interpretación de la música del pasado pueda brindarnos un sentido claro, profundo y completo en nuestros días, deberá ser analizada desde sus propias normas, terminologías y leyes, para poder entender su significado y, por ende, ser capaces de reproducir la idea. Los conceptos teóricos utilizados en este análisis van a ser explicados bajo la mirada de la época del Barroco tardío (1700-1750). Ejemplo: El concepto de la fuga de J. D. Zelenka, no es como la conocemos después de J. S. Bach, sino que era una composición imitativa.

Contexto histórico: Unos años antes de morir, Jan Dismas Zelenka escribió dos letanías Lauretanas de Loreto catalogadas ZWV 150 y 151 con fecha de 1744. Estas dos letanías fueron dedicadas a la hija del emperador José I, María Josefa, electora de Sajonia. La letanía “*Consolatrix Afflictorum*”, ZWV 151, (consoladora de los afligidos) se compuso debido a la enfermedad de María Josefa¹⁷ y en la partitura aparece la dedicatoria: † Laus:

Jesu: Christo: Letanía Lauretana compuesta con el título de consoladora de los afligidos y dedicada con profunda devoción a su alteza serena, la reina de los polacos, Electora de Sajonia, por su más humilde y devoto servidor, Jan Dismas Zelenka.¹⁸

¹⁶ N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, 2006, p. 16.

¹⁷ P. Horn, y T. Kohlhase, *Misa ultimarum secunda: Missa Dei Filii (ZWV 20), Litaniae Lauretanæ “Consolatrix afflictorum” (ZWV 151)*, Breitkopf & Hartel Wiesbaden, 1989, p. 474.

¹⁸ J. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Nueva York, Oxford University, p. 1.

Zelenka dejó un legado musical religioso muy amplio; escribió más de 21 misas y varios movimientos para la misa, réquiems, obras para la Semana Santa, salmos, magnífats, himnos, antífonas a la Virgen María, tedeums, letanías, obras cortas para la liturgia. La mayoría de las misas ordinarias compuestas por Zelenka tienen cinco movimientos: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus) y Agnus Dei; la estructura de las misas sigue el manejo de la práctica desarrollada en Nápoles conocida como misa por movimientos, la cual articulaba el texto a través de los movimientos de tres maneras: coros compuestos al *stilo antico* (usualmente los instrumentos doblaban las voces), coros en donde los instrumentos tienen sus partes independientes, y ensambles de arias o solos. En muchas composiciones, Zelenka especificó que los cantantes y los instrumentistas se organizaran en *Tutti* (ripieno) y grupo solista. Las letanías, al igual que las misas ordinarias, están escritas para coro, solista y orquesta. Zelenka escribió varias letanías con número de catalogación del ZWV 147 – 153.

Tabla 1. Letanías de Zelenka ZWV 147 - 155

ZWV	Título	Tonalidad	Fecha
147	Litaniae de Venerabili Sacramento	Do mayor	1727
148	Litaniae de Venerabili Sacramento	Re mayor	1729
149	Litaniae Lauretanae	Do mayor	1718
150	Litaniae Lauretanae	Sol mayor	1725
151	Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum"	Sol mayor	1744
152	Litaniae Lauretanae "Salus infirmorum"	Fa mayor	1744
153	Litaniae Omnium Sanctorum	La menor	1735
154	Litaniae Xaverianae	Re mayor	1723
155	Litaniae de Sancto Xaverio	Fa mayor	1729

Primer movimiento: *Kyrie eleison.*

Compás: Binario

Macro forma: Introducción, sección *A* y coda.

Ritmo: La introducción tiene un ostinato rítmico en tresillo de semicorcheas con figuración de arpegios, con el fin de crear un ritmo motórico que psicológicamente se puede asemejar a la súplica. Las demás voces se presentan con figuras más prolongadas con el fin de dar claridad al texto. La sección *A* tiene elementos rítmicos de la introducción sumados a síncopas que sugieren un movimiento constante, además agrega la figura de semicorcheas, no sólo para terminar los sujetos, sino para los puntos cadenciales. Por medio de los stretti

hace que las frases se yuxtapongan y, de esa forma, permite que la música se libere de la atadura de la barra de compás. El uso de los stretti se puede observar al final de las frases en los puntos cadenciales con el fin de crear más tensión rítmica antes de la llegada.

Tabla 2. Estructura musical del primer movimiento

Sección	Número de Compases	Descripción	Área Tonal
Introducción	1 – 15	Según el modelo francés (lento-rápido-lento-rápido)	Sol mayor
<i>A</i>	16 – 47	En los compases 45-47 hay un cambio de textura y dinámica cuando entran los cuatro solistas.	Sol mayor, Re mayor, Mi menor, Si menor.
Coda	48 – 56	El último Stretto para culminar la obra	Sol mayor

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The lyrics are: 'son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son. son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.'

Figura 2. Stretto, compases 39 - 42

Armonía: En general, se puede ver un uso tonal, ya que está basado en procesos característicos, como círculos de quintas empleados en secuencias, entre compases 6, 7 y 8 (Figura 3), y luego en los compases 10, 11 y 12 (Figura 4).

6
 - - - - - son, e - lei - - - - -
 son, e - lei - - - - - son, e - lei - - - - - son, e -
 - - - - - son, e - lei - - - - - son, e -
 son, e - lei - - - - - son e - lei - - - - - son, e -
 6
 6
 6

Figura 3. Círculo de quintas, compases 6 - 8

10
 - - - - - son, e - lei - - - - -
 - - - - - son, e - lei - - - - - son, e - lei - - - - - son e -
 8
 lei - - - - - son. e -
 lei - - - - - son. e - lei - - - - - son e - lei - - - - - son, e -
 10
 10
 10

Figura 4. Círculo de quintas, compases 10 - 12

Hay un amplio uso de acordes de séptima con inversiones y el bajo cifrado es muy detallado con respecto a suspensiones y líneas melódicas (compás 9).



Figura 5. Cifrado del bajo continuo, compás 9

En las secuencias de quintas utiliza suspensiones y retardos con fines expresivos (disonancias controladas). Hay un claro concepto en el uso de la tónica, la subdominante y la dominante. Las cadencias que son claramente de la era tonal. Teniendo en cuenta que en esta época los planos verticales y horizontales iban de la mano, el movimiento contrapuntístico de las voces respeta la dirección armónica tonal. Por medio de las imitaciones y debido a las notas diacríticas o sensibles de otra tonalidad (compás 20), se crean tonizaciones y modulaciones de una forma sutil.



Figura 6. Nota diacrítica do sostenido, compás 20

Con el fin de dar claridad al área tonal a la que se dirige, las voces en sus entradas usan el intervalo de 4ª justa (compás 34), muy característico de la música tonal (V-I).



Figura 7. Intervalo de 4ª justa, compás 34

Las arpegiaciones melódicas también ayudan a delinear la armonía (compás 50 en la voz de la contralto).



Figura 8. Arpegiación de la voz de la contralto, compás 50

Al final se puede observar la típica candencia plagal IV-I.

Contrapunto: La sección *A* es una doble fuga con dos sujetos que se van pasando por cada voz.

16 **Allegro**

Ky - ri - e e - lei - son, - e - lei - - - - son,

Figura 9. Sujeto número 1 de la fuga

Christe e - lei - son, e - lei - - - - son,

Figura 10. Sujeto número 2 de la fuga

El sujeto número 1 que expone la soprano lo imita el tenor, y el sujeto número 2 que expone la contralto lo imita el bajo. Después se intercambian e imitan el sujeto que no habían expuesto. Hace un desarrollo con estos dos sujetos de manera imitativa. En la sección *A* se incorpora el texto *Christe eleison* y lo expone por primera vez el sujeto número 2 en la voz de la contralto en el compás 16.

Textura: Existe un perfecto balance entre el plano vertical y horizontal. En los compases 45, 46 y 47 la textura cambia y se torna más íntima; utiliza un cuarteto solista para crear un ambiente contrastante.

45 **Solo**

son. Chri ste e - lei - son, e - lei - son. e - lei - son.

- - son. Chri ste e lei - son, e-lei - - - son

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

son. Chri ste e - lei - son, e - lei - - - son.

Figura 11. Cambio de textura, compases 45 - 47

Segundo movimiento: *Pater de Coelis* (Solo de soprano)

Compás: Ternario

Macro forma y micro forma: son las que aparecen en la Tabla 3.

Ritmo: Rítmicamente se pueden observar patrones rítmicos repetitivos como reflejo de la secuencia armónica. En general el ritmo es muy ornamentado y constante: hay trinos, apoyaturas, síncopas y figuras con puntillos que todo el tiempo dan movilidad al movimiento.

Armonía: A diferencia del primer movimiento y con el fin de enfatizar el efecto de eco, vemos que en la introducción la armonía tiene frases repetitivas; además de esto, la línea melódica del bajo se presenta por grados conjuntos, es decir, emplea más acordes con inversión, con el fin de no romper con la línea melódica de la solista. A partir del compás 38 cuya área tonal sigue siendo Mi menor, emplea el mismo elemento temático de la introducción, conservando la misma armonía; todo esto, sumado a la voz de la solista a partir del compás 51; podemos ver que se va al área del relativo mayor, manteniendo la idea del eco por medio de repetición de figuras melódicas en los otros instrumentos que, a su vez, sirven de base para la voz solista. Más adelante (compás 70), hay un interludio instrumental pero, esta vez, en el área de Do menor, lo cual había sido expuesto anteriormente en el compás 26-31 pero en Mi menor. Desde el compás 76 al 100 vemos que es un área tonalmente inestable (movimiento por quintas); casualmente encontramos que es la parte central del movimiento. Luego desde el compás 101 – 117, hay elementos melódico-rítmicos diferentes, además de estar en el área de La menor. Seguidamente, desde el compás 118 – 140, además de proceder con elementos contrapuntístico nuevos en la parte instrumental, hay un devolución a la tonalidad axial de Mi menor y, del compás 141 hasta el final, se siente una estabilidad absoluta en Mi menor.

Melodía: La melodía es adornada para mostrar el virtuosismo de la voz solista; utiliza melismas y combina los melismas con trinos y semifusas. Interválicamente la voz no realiza saltos más allá de una octava.

Tabla 3. Estructura musical del segundo movimiento

Sección		Número de Compases	Descripción	Área Tonal
A	Frase a	Introducción instrumental (compases 1 – 38)	1 – 6	Mi menor
	Frase a'		7 – 15 ecos a la octava	
	Frase b		16- 25	
	Frase b'		26 – 38 Ecos de la frase anterior a la octava y una coda. 30 – 31 cadencia rota. 35 – 36 cadencia rota, 36 – 37 cadencia perfecta en el compás 38.	
B	Frase c (frase a con variaciones de notas en la viola y del ritmo en los violines y violas en el compás 45).	Sección vocal 1 (compases 38 – 68)	38 – 46 entrada de la soprano con el texto <i>pater, pater de coelis, Deus</i> . El acompañamiento instrumental es la (Frase a) con variaciones de notas en la viola y ritmo en los violines y violas en el compás 45.	En el compás 54 hace una tonización al paralelo mayor (Sol). En el compás 68 con el Sol como dominante se va a la tonalidad de Do menor
	Frase c'		Del compás 47 -50 hay un interludio instrumental que luego se vuelve acompañamiento con elementos de la frase a' y b. En el compás 51 – 55 entra nuevamente entra la soprano con el texto <i>Fili, Fili Redemptor mundi, Deus</i> . Del compás 56 -68 con el texto <i>miserere</i> hace un melisma que termina con <i>nobis</i> para concluir esta frase.	
A1	(Frase b')	Interludio instrumental (compases 68 - 76)	Desde los compases 68 – 76 es igual a los compases 26 -34 con una variación al final de la frase.	Do menor y Do mayor ambigüedad. Mixtura modal, tonalidad extendida.
C	Frase d	Sección vocal 2 (compases 76 – 101)	El acompañamiento instrumental cambia y emplea elementos nuevos, sincopas (compás 89). Vuelve a entrar la soprano con el texto <i>Spiritus Sanct, Deus</i> , y el acompañamiento se hace con elementos de la cola de la frase instrumental anterior (compases 74 – 76)	Del compás 75 al 78 está en Do mayor
	Frase d'		Del compás 84 – 101 con el texto <i>Sancta trinitis, unus Deus</i> , es parecido al compás 51 frase que cambia los primeros tres compases, pero que continúa con el mismo melisma con la palabra <i>Miserere</i> . Del compás 89 – 92 es una parte nueva para alargar el <i>miserere</i> , con un eco imitativo de los compases 91 y 92. Del compás 93 – 97 son iguales a los compases 56 – 61 y del compás 98 – 102 toma los mismos materiales de los compases 65 – 68.	Del compás 78 – 80 está en Sol menor Del 80 – 85 en la La menor Del 86 – 88 en Re menor
A2	Elementos de la (frase a)	Interludio instrumental (Compases 101 - 117)		Del compás 89 – 104 llega a La menor Del compás 105 – 117 se mueve ala tonalidad de Si menor
D	Frase e	Sección vocal 3 (compases 118 – 140)	Esta sección vocal es parecida a la número 2 de los compases 84 en adelante, pero cambia el <i>miserere</i> con elementos del melisma y el último es el mismo que el primer melisa pero en la tonalidad de Em y con variación al final de la frase.	Mi menor desde el compás 117 – 155.
A3	(Frase a)	Interludio instrumental (Compases 140 - 145)	Empieza igual a la frase a.	
E	Frase f	Coda sección Vocal 4 (compases 146 – 155)	Con la palabra <i>miserere</i> , hace una coda que termina en una <i>cadenza</i> de la soprano para retornar al compás doce y de ahí al fin en el compás 38.	


Tercer movimiento: *Sancta María*

Compás: Binario

Macro forma: Para estructurar formalmente el tercer movimiento, el compositor Jan Dismas Zelenka tomó prestada una melodía gregoriana que puede datar del siglo IV o V y está estructurada en un tono litánico, una cantilación que puede tener su origen en los tonos con los que se cantaban los textos sagrados en griego; las letanías tienen un origen primitivo y se interpretaban en los tres modos arcaicos que surgieron antes de los ocho modos gregorianos de origen carolingio. La melodía gregoriana que empleó Zelenka como *Cantus firmus*, se expone cinco veces sin ninguna variante rítmica o melódica y se le superpone material musical nuevo con el texto de las súplicas, que se presenta de forma variada cada una de las cinco veces que lo acompaña. El esquema general del tercer movimiento se puede observar en la Tabla 4.


El tercer movimiento es influenciado por la obra del compositor Claudio Monteverdi *Sonata sopra Sancta María*, donde Zelenka toma de manera textual la fórmula melódica en el estilo de *Cantus firmus*, que se puede encontrar en el *Liber Usualis*,¹⁹ armonizándola y acompañándola de manera diferente cada vez que aparece.²⁰

In Litanis Majoribus et Minoribus



Sáncta Marí-a, óra pro nóbis.

Surgunt omnes et ordinatim procedunt, Litanias prosequentes.



Sáncta Dé-i Gé-nitrix, óra pro nóbis.
Sáncta Vírgo vírginum, óra pro nóbis.
Sáncte Micha-el, óra pro nóbis.
Sáncte Gábri-el, óra pro nóbis.
Sáncte Rápha-el, óra pro nóbis.

Figura 12. *Liber Usualis* página 836

¹⁹ El *Liber Usualis* no existían en la época de Monteverdi; este libro fue creado en el siglo XIX y XX por el abad del monasterio de San Pedro de Solesmes, Prosper Guéranger, con el fin de dar a conocer el canto gregoriano en todos los lugares donde iban como misioneros, haciendo que el gregoriano se volviera de fácil acceso.

²⁰ P. Horn, y T. Kohlhase, *Missa ultimarum secunda: Missa Dei Filii (ZWV 20), Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum" (ZWV 151)*, Breitkopf & Hartel Wiesbaden, 1989, pp. 474-475.

Figura 13. Cantus firmus del movimiento III, “Sancta Maria”

Tabla 4. Estructura musical del tercer movimiento

Sección		Número de Compases	Área Tonal
A1	*C.F. 1	1 – 7	Sol mayor
B	**C.P Libre	8 – 12	
A2	C.F. 2	13 – 18	
C	C.P Libre	19 – 23	Re mayor (Escala de Si menor melódica)
D	Interludio Instrumental	24 – 30	
A3	C.F. 3	31 – 37	Sol mayor
E	Interludio	38 – 42	Escala de Sol menor
F	C.P libre Lento	42 – 49	Sol menor
A4	C.F 4	50 – 55	Sol mayor
G	C.P libre Ora pro nobis	55 – 63	Mi menor desde compás 60 – 71 Escala de Sol mayor
H	Interludio Instrumental	64 – 72	
A5	C.F. 5	73 – 78	Sol mayor
I	Coda	79- 84	Sol mayor
	Ora pro nobis		

*C.F.: *Cantus Firmus*

**C.P.: Contrapunto

Ritmo: Con el fin de dar proyección al discurso musical, en el período Barroco se emplea con frecuencia la técnica del ostinato rítmico. En este movimiento, vemos aplicada dicha técnica, haciendo uso de valores rítmicos de corcheas y semicorcheas para dar movilidad al cantus firmus, cuyo ritmo es de blancas.

Armonía: Al igual que el primer movimiento, podemos deducir que el flujo armónico está basado en el sistema tonal y se aplican los mismos conceptos descritos en el primer

movimiento. A grandes rasgos, el ordenamiento tonal de este tercer movimiento, gira en torno a Sol Mayor y las diferentes modulaciones que se presentan no van más allá del relativo menor, el paralelo menor y el relativo menor del quinto mayor.

Melodía: Teniendo en cuenta que la melodía original de la letanía gira en torno a Do como eje tonal, podemos observar que el uso interválico expuesto por Monteverdi y Zelenka gira en torno al quinto grado de Sol como “eje tonal”.

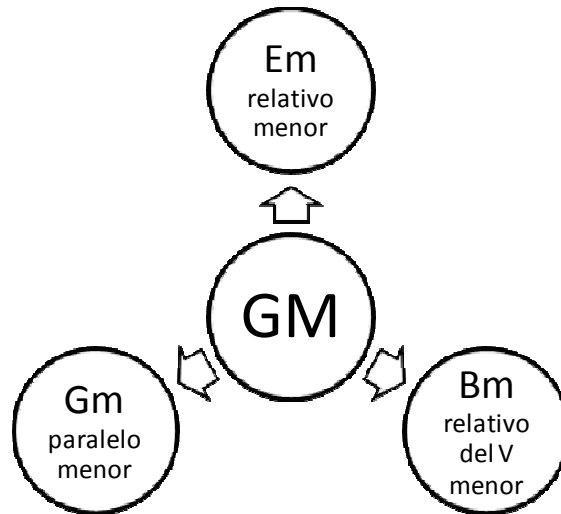


Figura 14. Esquema de las áreas tonales del movimiento III

Cabe resaltar la reiteración del uso escalístico abrupto con el fin de modular a una nueva tonalidad (compás 42).



Figura 15. Escala de sol menor, compás 42

Cuarto movimiento: *Agnus Dei I y II*

Compás: Ternario

Macro forma y micro forma: son las que aparecen en la Tabla 5.

Tabla 5. Estructura musical del cuarto movimiento

Sección	Número de Compases	Descripción	Área Tonal
A	Frase a	1 – 7	Sol menor
	Frase a'	Introducción instrumental (compases 1 – 28)	
	Frase b	8 – 17	
	Frase c	18 – 23 24 – 28	
B	Frase d	Sección vocal 1 (compases 28 – 45)	Re menor Modulación al v grado menor
	Frase d'	Desde el compás 28 al compás 32 en el tenor y al 34 en la contralto hacen un duo, la contralto imitando a la quinta. En los mismos compases (32 tenor y 34 contralto) empieza un melisma con la palabra <i>parce</i> hasta el compás 45.	
A1	(Frase a)	45 – 48 como la introducción instrumental frase a.	Mi bemol mayor. Sexto grado de Sol menor. Empieza a proyectarse hacia Mi bemol mayor con el uso del acorde de fa menor en el compás 66.
	(Frase b)	49 – 54 como la frase b.	
	(Frase c)	55 – 59 como la frase c.	
C	Frase e	59 – 65 Duo de contralto imitado por el tenor al unisono. La respuesta no es igual, sino que empieza con la nota que pertenece a la dominante (debería empezar con sol) pero luego sigue igual.	Mi bemol mayor. Sexto grado de Sol menor. Empieza a proyectarse hacia Mi bemol mayor con el uso del acorde de fa menor en el compás 66.
	Frase e'	64 Entrada de la soprano con una nueva melodía que imita el bajo en el compás 65 y luego se crea un primer stretto con la entrada del tenor en el compás 66 y la de la contralto en el compás 67 hasta el compás 70. El Stretto tiene entradas a la quinta inferior y a la cuarta superior.	
	Frase e''	Desde el compás 70 entra el coro masculino en tutti y luego en el compás 71 entra el duo de soprano y contralto, con terceras que terminan en una cadencia en el compás 76.	
A2	(frase b)	Interludio instrumental (compases 76 – 82)	
D	Frase f	En el compás 82 como entró el tenor en el compás 61. Luego entra el bajo en el compás 84 imitando la soprano a la quinta y vuelven a entrar la soprano y el bajo imitándose, como un elemento contrastante, para darle variedad a la frase.	Sol menor
	Frase f'	En el compás 93 entra el bajo con la misma melodía de la soprano en el compás 64 y todas las demás voces entran haciendo un segundo Stretto con el climax en el compás 96, donde la soprano empieza a relajar el Stretto.	Si bemol mayor
	Frase f''	En el compás 99 se re-expone la entrada del coro masculino y el duo de soprano y contralto del compás 70 hasta el compás 104, al que se le agrega una cola con contrapunto libre del compás 104 – 108 con el texto de <i>parce nobis, Domine</i> .	
A3	(Frase c)	Interludio instrumental (compases 108 – 112)	
E	Frase g	Sección vocal 4 (compases 112 – 126)	Sol menor
	Frase g'	112 – 115 Duo de soprano y contralto con la melodía del compás 64 de la soprano. 115 – vuelve a entrar el coro masculino con el duo de soprano del compás 70 y termina con la re-exposición del melisma del compás 33 con duo de soprano y contralto, más la entrada del bajo y el tenor.	
A4		Interludio instrumental (compases 126 – 133)	
F	Frase h	Sección vocal 5 (compases 112 – 126)	Sol menor
A5	Frase a'	8 – 17	
	Frase b	18 – 23	
	Frase c	24 – 28	

Ritmo: Rítmicamente, debido a la cantidad de secuencias, podemos ver patrones rítmicos repetitivos como reflejo de la secuencia armónica; en términos generales, podemos ver que las figuras rítmicas no van más allá de ser negras, corcheas y en algunos casos semicorcheas; la única excepción es en los compases 18 y 19 luego 49 y 50, 76 y 77, 152 y 153, donde hay una mezcla con tresillos de semicorcheas que crean una hemiola de dos cuartos en un compás de tres cuartos, además de los tresillos que emplea cromáticamente en los compases 24, 25, 55, 56, 108, 109, 158 y 159.

Armonía: En la primera sección compases 6 y 7, se puede notar algo inusual en el uso del acorde napolitano; en el tercer tiempo del compás 6 hay un acorde napolitano de La bemol, que utiliza la misma nota del bajo para crear una dominante 4/2 y en el tercer tiempo del compás 7, se presenta un acorde con sonoridad de sexta aumentada que resuelve a Sol mayor. Más adelante de los compases 8 al 15 hay una secuencia por círculo de quintas. En los compases 24 y 25, después 55 y 56, en los 108 y 109 y luego 158 y 159, se observa un motivo cromático que está construido sobre una base armónica por quintas y se utiliza cada vez que va a introducir una sección vocal. En los compases 66, 67 y 68, cabe notar que, en medio de una secuencia por quintas, el compositor hace inflexiones de tercera menor a tercera mayor que se pueden ver como apoyaturas. Este movimiento está muy programado para irse a otras áreas tonales muy cercanas por medio del uso de dominantes secundarias y, para lograr esto, utiliza muchas secuencias.

Melodía: En la primera sección, la melodía es muy arpegiada y hay repetición melódica con el fin de crear tensión (20 – 22). Hay una hemiola rítmico-melódica (20, 21 y 22; 51, 52 y 53; 78, 79 y 80; 154, 155 y 156); interválicamente, las voces no realizan saltos más allá de un intervalo de cuarta, con la excepción de algunos saltos de sexta y octava. Algunos motivos melódicos son la alternancia de arpegios más grados conjuntos y, debido a la presencia secuencial, se presentan cromatismos en las líneas melódicas. Para concluir, podemos decir que el rango melódico de las diferentes voces no se extiende más allá de una octava.

Quinto movimiento: Agnus Dei III

Compás: Binario

El quinto movimiento es igual armónica y formalmente al primer movimiento; hay variaciones rítmicas y melódicas para poder ajustar los textos de *Agnus Dei* qui tollis

peccata mundi y *miserere nobis*. Este procedimiento de composición, de utilizar el primer movimiento igual al último, fue utilizado en la época de Monteverdi y Zelenka lo utilizó en muchos de sus salmos. La cohesión del movimiento de apertura con el de cierre era algo que Zelenka utilizaba con frecuencia; el *Dixit Dominus*, c. 1725. (ZWV 66) tiene la misma estructura de la letanía ZWV 151.²¹

²¹ J. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, New York, Oxford University, p. 164.

Capítulo 5. Instrumentación, ejecutantes - intérpretes e interpretación

Generalidades de la interpretación de la música barroca

Intérpretes: En el período Barroco, era frecuente la conformación de grupos o conjuntos con un número de integrantes reducido. Por ejemplo, las cantatas de J. S. Bach fueron interpretadas por un número aproximado de entre veinte cantantes y diez instrumentistas. Los solistas hacían parte del coro y los instrumentos más usados eran la flauta, la viola da gamba, el oboe d' amore, el fagot, la trompeta barroca –en do o re– y los timbales.

También era usual que algunos instrumentos fueran sustituidos por otros, dependiendo de la disponibilidad de los intérpretes del momento. Sus partes doblaban las vocales y, en ocasiones, servían de acompañamiento.

El teclado, como instrumento de acompañamiento, siempre era ejecutado en todas las obras, a menos que el compositor especificara la palabra *tacet*. El clavecín se usaba para la música secular; el órgano, para la sacra. La armonía producida por éstos, usualmente, era reforzada por un instrumento de tesitura grave, como el violonchelo, el contrabajo o el fagot.

Requerimientos estilísticos:

Color tonal: Se logra a través de la agilidad vocal de las voces, cualidad muy necesaria para la ejecución interpretativa de la música barroca por el frecuente uso de pasajes rápidos y floridos. Para los pasajes lentos, el uso del vibrato era abolido.²²

La calidad vocal debe ser limpia y fina. Por ningún motivo la música coral barroca puede ser interpretada con la fuerza operática moderna.


Fraseo: Caracterizado por el uso de movimiento ininterrumpido; las frases casi siempre son extensas y yuxtapuestas, y dejan poco tiempo entre ellas para la respiración. Los coristas



²² Garretson, Robert, *Choral music History, Stile and Performance Practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1993, p. 66.

deben aprender a hacer buen uso de la respiración y utilizar la técnica de respiración en cadena.

Textura: La textura musical en el período Barroco, algunas veces, era ligera y otras, más densa. Cuando la textura era ligera, el tiempo se tendía a mover hacía adelante y cuando era densa (cargada de cromatismos) sugería que el tiempo se retuviera un poco. En los pasajes imitativos, las respuestas debían ser semejantes a las súplicas, como ecos. En el período Barroco, hubo dos estilos característicos: el *stilo antico*, donde la música dominaba el texto y el *stilo moderno*, donde el texto dominaba la música. Algunos compositores combinaron los dos estilos como recurso compositivo.

Métrica: La métrica y las líneas de compás comenzaron a utilizarse en este período. La música se escribía de una manera y se interpretaba de otra, vista desde el presente. La práctica de alargar las notas con puntos y acortar la nota complementaria es un factor importante para la interpretación de la música barroca. Por ejemplo: Las figuras con

puntillo  eran interpretadas generalmente como figuras con doble

puntillo, , exceptuando aquéllas que estuvieran alineadas con tresillos .

La razón por la que los compositores no escribían lo que ellos deseaban escuchar era porque para ellos era más fácil decir a los ejecutantes cómo debía sonar la música en vez de escribirla. La utilización del alargamiento de las figuras con puntos, es apropiada cuando la música es brillante y majestuosa y no cuando es de recogimiento espiritual.²³

Dinámicas: Los conceptos de *crescendo* y *decrescendo* no se utilizaron en el período Barroco, debido a que los instrumentos de este período no tenían la flexibilidad necesaria para ello. Las dinámicas se hacían agregando o quitando instrumentos. La descripción “dinámica por terrazas” se volvió popular en este período para hacer referencia a los contrastes de volumen propios del Barroco. Frases repetidas, especialmente al final de una sección, eran frecuentemente interpretadas como ecos. Las disonancias eran interpretadas con mayor intensidad que las notas que las resuelven.

²³ Garretson, Robert, *Choral music History, Stile and Performance Practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1993, p. 54.

Aspectos expresivos: En el Barroco los compositores dieron rienda suelta a la expresión de sus emociones. Las tensiones y los reposos eran dos recursos bien entendidos y utilizados por los compositores. No había muchas cadencias, pero cuando se hacían eran muy claras; además, el uso de disonancias sin preparación se incrementó y recibió aceptación entre los compositores y los oyentes. La música instrumental se igualó con la música vocal; rítmicamente, la música debía ser muy precisa y estable. Los cantantes debían imitar la articulación de los instrumentos de cuerda, para cantar las líneas puras y estables sin introducir el vibrato como un recurso interpretativo, buscando evitar la confusión sonora en el desarrollo de la polifonía. Uno de los aspectos fundamentales de la música barroca es la expresión musical del texto; era responsabilidad del compositor hacer que los afectos de la música correspondieran con el texto. Los compositores tenían un grupo de figuras musicales para expresar sus afectos en la música.

Tempo: En general, los *tempi* de la música barroca eran moderados y deliberados y los *tempi* extremos no eran permitidos. El pulso, en la música barroca se caracterizaba por ser estable y constante. Los términos italianos *allegro* o *largo*, entre otros, hacen referencia al carácter del movimiento, antes que a describir velocidades. Por otra parte, las palabras *accelerando* y *ritardando* no eran comunes; sin embargo, era propio el uso del término *rallentando* –tal y como se entiende en el lenguaje musical– para finalizar los movimientos de una manera conclusiva y espaciada.

Improvisación: La música de este período se caracteriza por el uso agregado de adornos a una melodía. Sin embargo, los ensambles corales deben interpretar sus partes con un mínimo de adornos, para no saturar la pieza en su conjunto. El tamaño de los coros era reducido.²⁴

Por otro lado, los solistas tenían un trato distinto pues debían hacer uso de la ornamentación en sus partes, particularmente cuando interpretaban la repetición de las arias da capo (*ABA*). En nuestros días, este uso depende del virtuosismo y de su conocimiento estilístico.

En una interpretación moderna de una obra antigua, el tamaño de los coros puede variar por diversos factores internos y externos; sin embargo, el objetivo principal del director debe ser la búsqueda de la claridad y el acoplamiento de un sonido compacto entre las líneas del

²⁴ R. Garretson, *Choral music history, style and performance practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1993, p. 36-80.

contrapunto, además del cuidado que le debe dar al balance de las voces del coro y a las partes solistas. El *castrato* fue muy común en el Barroco; la voz *castrata* fue utilizada en la iglesia, la ópera y los oratorios y los compositores escribían específicamente para estas voces. Ésta era una particularidad sonora que caracterizaba este período; en la actualidad, el papel de la voz *castrata* es hecho por una mezzosoprano o por un contratenor.

A partir de los primeros años del siglo XVIII, la música religiosa no se queda dentro de las iglesias, pues sale afuera en forma de conciertos religiosos.²⁵

Ejecución interpretativa historicista

En la vida musical de hoy, la música histórica juega un papel importante en el ámbito musical; la sociedad ha empezado a utilizar términos como “interpretación histórica”, “música antigua”, “instrumentos originales” e “interpretación auténtica”, entre otros, para enmarcar una forma de ejecutar la música del Renacimiento y del Barroco; pero esto no es una novedad. En Inglaterra, alrededor de 1776, existió una asociación llamada “Concerts of Ancient Music” que tenía como propósito fundamental recuperar del olvido las obras de compositores fallecidos; desde ese entonces se está hablando de esta nueva tendencia. El inicio de esta redención se debe tal vez a la búsqueda de elementos exóticos en las cosas antiguas y la música no escapó a este empeño. Uno de los actos más significativos para la recuperación se da con el director del Conservatorio de Bruselas, François Joseph Fétis (1784-1871), que decide interpretar música con instrumentos antiguos que había logrado conseguir hasta el momento; es en este punto cuando se inicia el método de interpretación que tenemos hoy en día.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la música histórica tomó un nuevo respiro, en especial a partir de 1950, con la conformación de agrupaciones renacentistas dirigidas por músicos idóneos como Alfred Deller (Deller Consort), René Clemencic (Clemencic Consort) y David Munrow (Early Music Consort of London); después, en 1960, se conforman otras agrupaciones que se dedicaron de lleno a seguir con la tarea de recuperar la música del pasado: Nikolaus Harnoncourt (Concentus Musicus), Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, David Munrow y los hermanos Kuijken.

Hay dos corrientes con respecto a la música histórica y la ejecución de la misma: La primera traslada la música pasada al presente y la segunda procura ver la música con las

²⁵ P. Beltrando, *Historia de la Música*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 1248.

reglas y criterios musicales de cuando fue creada (fidelidad a la obra); la segunda corriente es más reciente, sólo desde principios del siglo XX se ha empezado a exigir al ejecutante que la interpretación sea más fiel a la obra.²⁶

Si bien, hoy en día, la música histórica está de moda, carecemos de muchos conocimientos para interpretarla fielmente; para que una interpretación sea fiel a la obra, se debe acercarse a la idea que tuvo el compositor cuando la escribió, pero esto es algo complicado y sólo se puede realizar hasta cierto punto; la idea primera de una obra antigua sólo se puede intuir. Según Harnoncourt (2006),

“Los puntos de referencia que muestran la voluntad del compositor son las indicaciones para la interpretación, la instrumentación y los muchos usos de la práctica interpretativa que constantemente han ido cambiando y cuyo conocimiento el compositor suponía en sus contemporáneos”.²⁷

El estudio meticuloso de las obras con el fin de interpretar la música lo más cercanamente a la idea del compositor, puede traer problemas y hacer incurrir en el error de interpretar la música partiendo de un único criterio: el conocimiento. De este modo, se pueden escuchar como resultado interpretaciones musicalmente impecables, pero pobres espiritualmente; es mejor que la interpretación sea viva musicalmente, aunque se aleje de la interpretación historicista.

Interpretación historicista del Barroco

En la actualidad, la música barroca es ejecutada interpretativamente por muchos conjuntos musicales alrededor del mundo, que se han especializado en la música de este período; entre ellos, se destacan: Ars Antiqua (Austria), Ars Rediviva (República Checa), Collegium Musicum Den Haag (Holanda), Les Cyclopes (Francia), Florilegium early music ensemble (Inglaterra), Fretwork (Inglaterra), Hannoversche Hofkapelle (Alemania), The Harp Consort (varios países), Hilliard Ensemble (Inglaterra), Il Giardino Armonico (Italia), L'Arpeggiata (Europa), Les Muffatti (Bélgica), Musica Antiqua Köln (Alemania), Oni Wytars (varios países), Phantasm (Inglaterra), Red Priest (Inglaterra), Respectable Groove (Inglaterra), Rose Consort of Viols (Inglaterra), Salomon Quartet y Sarband (Alemania), Ensemble Inégal (República Checa), entre otros.

²⁶ N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, 2006, pp. 12-13.

²⁷ N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, 2006, p. 15.

La principal característica de estas agrupaciones es la búsqueda de resaltar estilos de ejecución interpretativa con instrumentos propios de la época barroca.

Alrededor de 1973, se consolidan algunos de los solistas y grupos más importantes de la música historicista, como Reinhard Goebel (Musica Antiqua Köln), Christopher Hogwood (Academy of Ancient Music), Trevor Pinnock (The English Concert), Ton Koopman (Amsterdam Baroque Orchestra), John Elliot Gardiner (Coro Monteverdi y Solistas Barrocos Ingleses), William Christie (Les Arts Florissants), Phillippe Herreweghe (Collegium Vocale) y Jordi Savall (Hesperion XX).

La música de Jan Dismas Zelenka ha sido ejecutada en el siglo XX por: Adam Viktora (Ensemble Inégal), Nikolaus Harnoncourt (Concentus Musicus), Václav Luks (Collegium 1704 & Collegium Vocale 1704), Paul Dombrecht (Il Fondamento), Marek Štrynel (Musica Florea), la Camerata Bern, entre otras agrupaciones.

Intervención propia de la obra

Mi ejecución interpretativa de la obra *Litanie Lauretanæ* “Consolatrix Afflictorum”, ZWV 151, no será histórica porque no se tienen los recursos necesarios (instrumentos, ejecutantes y conocimientos profundos de la estilística de la música barroca); sin embargo, esto no debería ser un impedimento para cualquier director que quiera ejecutar una obra de este período. En nuestro país, el auge de la música histórica viene en progreso desde hace varios años, pero aún no hay una escuela estable y consolidada como en otros países, que nos llevan varios años de ventaja en la investigación de su propia cultura.

El formato de la obra es para coro mixto (SATB), soprano solista y orquesta. La edición usada en este proyecto de grado es la de Paul Horn y Thomas Kohlhase y la editorial, Breitkopf & Härtel de Wiesbaden, publicación de 1989.

La interpretación se hará con instrumentos modernos, respetando los cánones de la estética barroca para llegar a una ejecución interpretativa sin extremos, ni muy purista ni muy idealista.

La conformación de la orquesta de cámara será: 5 violines primeros, 4 violines segundos, 3 violas, 2 cellos, 1 contrabajo, 2 oboes, un fagot y un órgano positivo; el coro tendrá 7 sopranos, 5 contraltos, 6 tenores y 5 bajos.

La letanía lauretana “Consolatrix Afflictorum”, ZWV 151, del compositor bohemio Jan Dismas Zelenka es una obra con cinco movimientos: Kyrie Eleison, Pater de Coelis, Sancta Maria, Agnus Dei I y II, y Agnus Dei III.

Kyrie: El primer movimiento está en compás binario; en su introducción, aparece la palabra *adagissimo*, que se utilizaba para designar el carácter de la obra y no su tempo. Para éste, sugiero un tempo lento y ceremonioso, de modo que la unidad más pequeña de tiempo –los tresillos de semicorcheas– se pueda entender y articular con mayor claridad. La voy a dirigir en subdivisión de ocho pulsos, sin acentuar el segundo golpe de cada uno, con el propósito de darle continuidad.

En el compás 1, aparece la indicación en el continuo de *Tutti Rip (ripieno)*, para aclarar que hay dos grupos en la obra: el *Tutti Rip*, que será conformado por 2 chelos, 1 fagot, 1 contrabajo y el órgano positivo y el grupo *Soli*, el órgano positivo y un chelo.

Basso Continuo
(Viloncelo, Fagotto,
Contrabbasso, Organo)

Adagissimo

Tutti
Rip.

Figura 16. *Tutti, Rippieno*, compás 1

En el compás 14, aparece la palabra *Adagio* con un asterisco que en la partitura indica *ritardando*.²⁸ En este punto, retendré el tiempo, para mostrar que la introducción ha concluido con una cesura que le da la entrada a la sección *A*. Haendel frecuentemente escribía la palabra *Adagio* al final de sus obras sacras. Otros compositores agregaban esta marca al final de la parte coral para indicar que el valor de la nota negra en un *Adagio* corresponde al doble del tiempo del valor de la nota negra en un *Allegro* (por ejemplo, si el *Adagio* tiene un tempo equivalente a sesenta negras por minuto, el *Allegro* tendrá ciento veinte).

²⁸ ...los acelerandos y ritardandos no eran comunes en el período Barroco. Sin embargo, los rallentandos se podían apreciar al finalizar los movimientos (Gordon, 1989:170).

En el compás 16, aparece la palabra *Allegro*; a partir de allí, cambiaré el tempo para dar la entrada a la nueva sección, que dirigiré en cuatro tiempos cuidando de no hacerlo muy rápidamente, de modo que el oyente pueda percibir con claridad el trabajo contrapuntístico del compositor. Siempre es importante recordar que, para poder entender y percibir el contrapunto, se requiere tiempo.²⁹

Las entradas de cada voz, cada una con un sujeto, requieren de un mayor énfasis y, mientras una de ellas entra con alguno de los dos sujetos, las otras deben mantener un volumen más suave.

La articulación del coro será corta y suelta, buscando que las voces se entiendan y no se genere confusión, la orquesta llevará la misma articulación del coro (*Détaché*).

Las dinámicas que aparecen en la edición no fueron escritas por el compositor; casi todas obedecen a las dinámicas por terrazas –la manera usual del período para conseguir cambios de textura–. Sin embargo, las dinámicas sugeridas por los editores tienen en cuenta el estilo y están acordes con la época.

En algunas partes, aparece *Tutti (ripieno)*, mientras que en otras aparece *Soli*, ambas indicaciones escritas por el compositor para dar contrastes dinámicos y de textura a la obra.

A partir del compás 45, por ejemplo, las texturas muestran un contraste notable al juxtaponer la sonoridad de los coros con la entrada de los solistas: un excelente recurso orquestal para indicar que el movimiento está llegando a su final (Figura 11). Luego, en el compás 48, un antecompás marca nuevamente la entrada del *Tutti*.

Dirigiré el último compás de este primer movimiento de manera subdividida, para enfatizar el carácter de finalización del movimiento sugerido por la palabra *Adagio* del compás 56, donde aparece una cadencia plagal.

²⁹ “...pues si una fuga no se toca lentamente, no se puede entresacar clara y nítidamente el sujeto que va entrando, y, por tanto, pierde su efecto” (carta del 20 de abril de 1782) W. A. Mozart.

56 **Adagio**

S
- - - di nos.

Adagio

A
au - - - di nos.

Adagio

T
- - - di nos.

Adagio

B
- - - di nos.

Figura 17. Cadencia plagal, compás 56

Pater de Coeli: El segundo movimiento está escrito para solo de soprano.

En la parte instrumental aparece una aclaración en la partitura que indica cuando debe tocar el *Tutti* (oboes y violines), y cuando los *Violini* –las cuerdas sin los oboes–.

Tempo giusto

Tempo giusto

Tempo giusto

* T. = Tutti (oboi e violini).
 Vl. = Violini (senza Oboi)
 ** Bei Doppelgriffen der Vl. spielen die Ob. jeweils die obere Note.

Figura 18. Indicaciones dinámicas, compás 1

En todo el movimiento, haré uso de las apoyaturas sobre el tiempo, tal como se hacía en el período Barroco.³⁰

Para las dinámicas, seguiré las indicaciones que aparecen en la partitura, puestas por el compositor con las letras *Tutti* y *Violini* (T y VI); los editores le agregaron las dinámicas convencionales como una ayuda para los intérpretes.

El tempo es determinado por la unidad rítmica más pequeña – las fusas– y por la capacidad de respiración de la solista para los pasajes melismáticos. Ni muy rápido ni muy lento: un tiempo justo, como lo indica la partitura. Las figuras con puntos se harán un poco más cortas que como están escritas, práctica común en el período Barroco.

La *Cadenza* de la soprano en el compás 154 será libre y ajustada al estilo barroco.

Figura 19. Cadenza, compás 154

En el compás 44, aparece por primera vez en la obra el adorno de *Tremolo*, con la indicación de una línea curva debajo del grupo de cuatro semicorcheas. Zelenka utilizaba mucho este adorno para semejar afectos de miedo, plegaria y muerte (teoría de los afectos). En la obra *Dominus Angelus descendit* (ZWV 161) Zelenka escribió la palabra “Tremulo” en la parte superior de un pasaje de seis compases con semicorcheas repetitivas.³¹ Este adorno se debe ejecutar con un solo movimiento de arco y posiblemente debe ir acompañado con un *vibrato* en la mano izquierda.³²

³⁰ R. Garretson, *Choral music History, Stile and Performance Practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1993, p. 54.

³¹ Stockigt, *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, New York, Oxford University, pp. 17-18.

³² S. Carter, “The string tremolo in the 17th Century”, *Early Music*, 19 (1991), pp. 43-59.

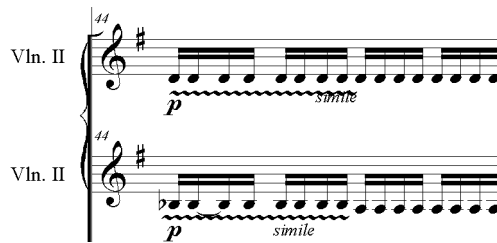


Figura 20. Tremolo, compás 44

Sancta María: El tercer movimiento está en compás binario y combina partes solistas de contralto, tenor y barítono con los *Tutti* del coro y el *cantus firmus* de las sopranos.

En el compás 44 aparece por segunda vez el adorno de *Tremolo* en los violines:



Figura 21. Adorno, compás 1

En la parte técnica, en la mitad del compás 42, cuando aparece la modulación a sol menor, subdividiré la dirección a ocho pulsos, en consideración del cambio evidente de intención y la indicación de *Adagio*; así, conseguiré el contraste que necesito hasta llegar al compás 50, en donde, a partir del tercer tiempo, regresa el tempo original del movimiento.



Figura 22. Modulación a sol menor, compás 42

Agnus Dei I y II

El cuarto movimiento está en compás ternario, escrito para solos de soprano, contralto, tenor, bajo y *Tutti* de coro masculino, en la tonalidad de sol menor.

Este movimiento tiene una textura más íntima y oscura, comparado con los demás y no se utilizan los oboes.

Todo el movimiento utiliza el recurso imitativo por dúos; cuando aparecen las voces solistas, son acompañados por el continuo con el grupo del *Soli*, y cuando terminan su intervención o frase, entra la orquesta de cuerdas logrando una respuesta como efecto sonoro.

La entrada de cada solista será clara y las notas serán separadas y articuladas (una especie de *portato*); además se enfatizará cada una de ellas buscando equilibrio y procurando que el oyente perciba cada entrada. La entrada del bajo con una nota larga en el compás 77, será ejecutada con un pequeño regulador para no dejar que esa voz se pierda cuando entren las otras voces en el compás siguiente, en especial con la soprano que tiene una segunda menor por encima del bajo.

No voy a acelerar el tempo en las secciones cromáticas (compases 24, 25 – 55, 56 – 108, 109 – 158, 159); por el contrario, lo retendré un poco, de manera que se puedan percibir los intervallos de quinta que hay encima del cromatismo.

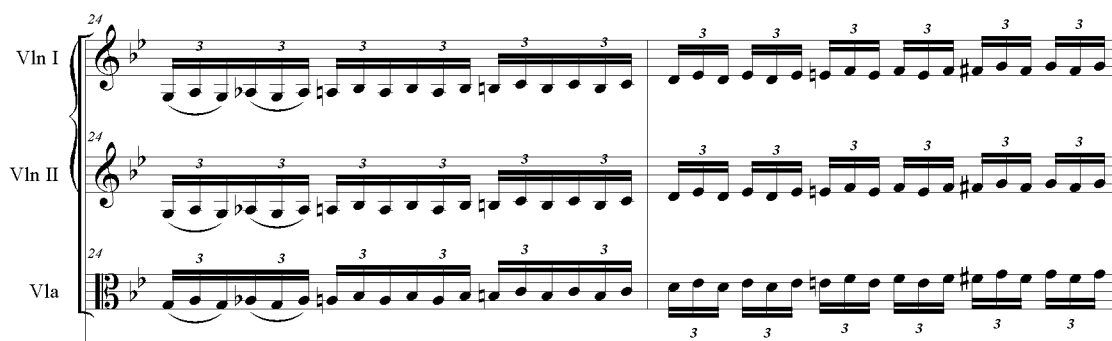
The image shows a musical score for three string instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Viola (Vla). The score covers measures 24 through 30. Each instrument part features a series of triplets of eighth notes. The notes in the triplets are chromatic, moving stepwise through the scale. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 3/8. The triplets are marked with a '3' above the notes. The Viola part has triplets of eighth notes in the right hand and triplets of eighth notes in the left hand.

Figura 23. Cromatismo, compás 24

Agnus Dei III: El quinto y último movimiento es musicalmente igual al anterior; sólo se cambia el texto por *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. Este cambio en el texto obliga a realizar algunos ajustes en las melodías.

Conclusiones

Esta monografía presenta el análisis musical y el proceso técnico del montaje sinfónico-coral de la *Litaniæ Lauretanæ* “Consolatrix Afflictorum” ZWV 151 del compositor bohemio Jan Dismas Zelenka. Zelenka, de profundas creencias católicas, vivió y trabajó durante toda su vida en Dresde, uno de los centros musicales más importantes de la Europa del período Barroco. En aquella ciudad hizo parte de la orquesta de la Corte como contrabajista y compositor de música sacra, género en el cual dejó su mayor legado. Jan Dismas Zelenka no fue suficientemente apreciado en su época, y lo ha sido menos desde entonces; sólo hasta mediados del siglo XX se comenzó a rescatar del olvido a uno de los más extraordinarios compositores; sin lugar a dudas demasiado tarde ya que buena parte de sus manuscritos fueron destruidos por los bombardeos aliados a la ciudad de Dresde durante la segunda guerra mundial. Paradójicamente Zelenka gozó de la admiración del gran Johann Sebastian Bach.

La *Litaniæ Lauretanæ* “Consolatrix Afflictorum” fue la última Letanía y una de las últimas obras compuestas por Zelenka. Escrita en cinco movimientos, la obra mantiene la práctica de Zelenka de ceñirse a las técnicas contrapuntísticas, formales, estructurales muy al estilo de Johann Joseph Fux, quien fuera su profesor y ejerciera gran influencia sobre él.

Las partes corales de Zelenka son muy influenciadas por la escritura instrumental, eso las hace más complicadas de interpretar. La ejecución interpretativa de esta obra plantea retos estilísticos bien conocidos desde la aparición de la corriente de interpretación historicista (HIP, por sus siglas en inglés: *Historically Informed Performance*). El montaje sinfónico-coral de la obra se planteó considerando los siguientes aspectos al respecto:

- a) La orquesta es reducida en instrumentistas porque los instrumentos modernos son más potentes sonoramente que los de la época barroca. La orquesta se conformó así: 4 violines primeros, 3 violines segundos, 2 violas, 2 cellos, 1 contrabajo, 1 fagot, 2 oboes y órgano.
- b) El coro es pequeño, como era usual en la época barroca. En este montaje se hizo una formación con 22 voces distribuidas de la siguiente forma: 6 sopranos, 5 contraltos, 6 tenores y 5 bajos.
- c) Las voces solistas son parte del coro, tal como era habitual en la época.

- d) A pesar de no contar con instrumentos de la época, la ejecución interpretativa se ciñó al máximo a los cánones característicos del período barroco: en las dinámicas, en los tempi, en la ornamentación, en las texturas, etc.

La ejecución interpretativa de la *Litaniæ Lauretanæ* “*Consolatrix Afflictorum*”, estreno en Colombia, además de representar un homenaje sincero al compositor, pretende estimular el rescate de este y otros compositores injustamente olvidados por la historia.

Anexo: Catálogo de la obra de Jan Dismas Zelenka

Este anexo presenta una versión resumida y en español del catálogo de obras de Jan Dismas Zelenka, originalmente organizado temáticamente por Wolfgang Reiche (Jan Dismas Zelenka: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV), Dresden, 1985); la información es tomada de la monografía de Janice Stockigt (Jan Dismas Zelenka: A Bohemian Musician at the Court of Dresden, Oxford, 2000).

ZWV 1 Missa Sancta Caeciliae. Tonalidad: Sol Mayor. Año de composición: c.1711, rev. c.1712, c.1719, c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; Va.da G.; Vc.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 2 Missa Judica me. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1714. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 3 Missa Corporis Domini. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1719. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 4 Missa Sancti Spiritus. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1723, rev. c.1728 -1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 5 Missa Spei. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1724. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Misa.

ZWV 6 Missa Fidei. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 7 Missa Paschalis. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1726, rev. c.1732 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 4Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 8 Missa Nativitatis Domini. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt. (o 2Hn.); 2Fl. (o 2Rec.); 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 9 Missa Corporis Domini. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 4Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 10 Missa Charitatis. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt. (o 2Hn.); 3Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 11 Missa Circumcisionis D.N.J.C. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Tpt.; Timp.; 2Hn.; 3Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 12 Missa Divi Xaverii. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 4Tpt.; Timp.; 2Fl.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 13 Missa 'Gratias agimus tibi'. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1730. Tipo de obra: Vocal. [SSAATB, soli; SATB, ch.; 4Tpt.; Timp.; 2Fl.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 14 Missa Sancti Josephi. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1731-1732. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Hn.; 2Fl.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; Vne.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 15 Missa Eucharistica. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1733. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Tpt.; Timp.; 2Hn.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 16 Missa Purificationis BVM. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1733. Tipo de obra: Vocal. [SSATB, soli; SATB, ch.; 4Tpt.; Timp.; 2Fl.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 17 Missa Sanctissimae Trinitatis. Tonalidad: A menor. Año de composición: 1736. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 18 Missa Votiva. Tonalidad: Mi menor. Año de composición: 1739. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 19 Missa Dei Patris (Missa ultimarum prima). Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1740. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa.

ZWV 20 Missa Dei Filii (Missa ultimarum secunda). Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1740. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa. incompleta (únicamente el Kyrie y el Gloria).

ZWV 21 Missa Omnium Sanctorum. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1741. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa. Última misa de Zelenka.

ZWV 22 Missa Sancti Blasii. Tonalidad: Do. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 23 Missa. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 26 Kyrie, Sanctus, Agnus Dei. Tonalidad: Re menor. Año de composición: 1722-c.1724. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 27 Kyrie. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [S. solo, SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 28 Kyrie. Tonalidad: Re menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [a 4; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 29 Christe eleison. Tonalidad: Mi menor. Año de composición: c.1740. Tipo de obra: Vocal. [A, solo; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 30 Gloria. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1724. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 31 Credo. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 32 Credo a due chori. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1724. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.I; SATB, ch.II; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 33 Credo. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 34 Sanctus, Agnus (Agnus II es una parodia del Kyrie II de la Misa Nigra sum de Palestrina). Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SAATB, ch.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 35 Sanctus. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 36 Sanctus (incluye parodias de la Misa sine nomie de Palestrina). Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SSATTB, ch.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 37 Agnus Dei. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1722-c.1724. Tipo de obra: Vocal. [B, solo; SATB, ch.; Ob.; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

ZWV 38 Agnus Dei. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.

- ZWV 39** Agnus Dei. Tonalidad: Sol menor. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Misa con movimientos.
- ZWV 45** Réquiem. Tonalidad: Do menor. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 46** Réquiem. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1733. Tipo de obra: Vocal. [SATBB, soli; SATB, ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Hn.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 47** Invitatorium, Lecciones (3) et Responsoría (9). Tonalidad: Varias. Año de composición: 1733. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 48** Réquiem. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1730-1732. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Bn.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 49** Réquiem. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: pre-1730. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Vn.; 2Va.; Org.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 50** De Profundis. Tonalidad: Re menor. Año de composición: 1724. Tipo de obra: Vocal. [ATBBB, soli; SATB, ch.; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Réquiem o música para los oficios de difuntos.
- ZWV 53** Lamentationes pro hebdomada sancta (6). Tonalidad: Do menor, Fa mayor, Si mayor, Sol menor, La mayor, Fa mayor. Año de composición: 1722. Tipo de obra: Vocal. [ATB, soli; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; 2Vc.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 54** Lamentationes pro hebdomada sancta (3). Tonalidad: Si mayor, Fa mayor, Fa mayor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Vocal. [ATB, soli; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 55** Responsoría pro hebdomada sancta. Tonalidad: Varias. Año de composición: 1723(?). Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 3Trbn.; 3Va.; Vc., Vne.; Bn.; Org.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 56** Miserere. Tonalidad: Re menor. Año de composición: 1722. Tipo de obra: Vocal. [STB, soli; SATB, ch.; 3Trbn.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 57** Miserere (incluye material de Frescobaldi). Tonalidad: Do menor. Año de composición: 1738. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 58** Immisit Dominus pestilentiam. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1709. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 59** Attendite et videte. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1712. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli; SAATTBB, ch.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 60** Deus Dux fortissime. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1716. Tipo de obra: Vocal. [SAB, soli; SATB, ch.I; SATB, ch.II; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 61** Il Serpente del bronzo (Oratorio). Texto: Stefano Pallavicini. Tonalidad: Varias. Año de composición: 1730. Tipo de obra: Vocal. [SAATB, soli; SATB, ch.I; SATB, ch.II; 2Fl.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 62** Gesù Al Calvario (Oratorio). Texto: Michelangelo Boccardi Tonalidad: Varias. Año de composición: 1735. Tipo de obra: Vocal. [SSAAA, soli; SATB, ch.; 2Fl.; 2Ob.; Chal.; 2Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.
- ZWV 63** I penitenti al Sepolchro del Redentore (Oratorio). Texto: Stefano Pallavicini. Tonalidad: Varias. Año de composición: 1736. Tipo de obra: Vocal. [ATB, soli; SATB, ch.; 2Fl.; 2Ob.; 2Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.

ZWV 66 Dixit Dominus. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 67 Dixit Dominus. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 68 Dixit Dominus. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 69 Dixit Dominus. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 70 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 71 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: Do menor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Vocal. [B, solo; 2Ob.; 2Vn.; Va.; Org.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 72 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: Mi menor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 73 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: Mi menor. Año de composición: c.1728-1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 74 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 75 Beatus vir. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [A, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 76 Beatus vir. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 77 Beatus vir. Tonalidad: Re menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 78 Laudate pueri. Tonalidad: La mayor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 79 Laudate pueri. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 80 Laudate pueri. Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 81 Laudate pueri. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1729. Tipo de obra: Vocal. [T (S), solo; Tpt.; (2Ob.); 2Vn.; Va.; Org.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 82 Laudate pueri. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1725. Tipo de obra: Vocal. [B, solo; SSA, ch.; Tpt.; 2Vn.; Va.; Org.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 83 In exitu Israel. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 84 In exitu Israel. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 85 Credidi. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1727-1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 86 Laudate Dominum. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 87 Laudate Dominum. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; SATTB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 88 Laetatus sum. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 89 Laetatus sum]. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 90 Laetatus sum. Tonalidad: La mayor. Año de composición: c.1730 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; 2Fl. 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 91 In convertendo. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SAT, soli; SATB, ch.; Vi & Va ad libitum]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 92 Nisi Dominus. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 93 Nisi Dominus. Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 94 Beati omnes. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SAT, soli; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 95 De profundis. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1728. Tipo de obra: Vocal. [a 4; Instrumenta ad libitum]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 96 De profundis. Tonalidad: Do menor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [TB, soli; SATB, ch.; 2Vn.; Va.; Org.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 97 De profundis. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1724. Tipo de obra: Vocal. [ATBBB, soli; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 98 Memento Domine David. Tonalidad: Mi bemol. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 99 Ecce nunc benedicite. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1739. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 100 Confitebor tibi Domine. Tonalidad: Si bemol. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Vn.; Va.; Org.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 101 Domine probasti me. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 102 Lauda Jerusalem. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 103 Lauda Jerusalem. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [Autograph score missing]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 104 Lauda Jerusalem. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 106 Magnificat. Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 107 Magnificat. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 108 Magnificat. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; SATB, ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Bn.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 110 Ave maris stella. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1726 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 111 Creator alme siderum. Tonalidad: Re menor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; SATB, ch.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 112 Crudelis Herodes. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: 1732. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 113 Deus tuorum militum. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1729 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 114 Exsultet orbis gaudiis. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1730. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; Vn.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 115 Jam sol recessit. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 116 Jesu corona virginum. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1729 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 117 Iste confessor. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1729 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; Vn.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 118 Ut queant laxis. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1726-1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 119 Veni Creator Spiritus. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1726-1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 120 Veni Creator Spiritus. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1729 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Salmo, Magnificat o Himno.

ZWV 123 Alma Redemptoris Mater. Tonalidad: La mayor. Año de composición: c.1727-1728. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 124 Alma Redemptoris Mater. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1725-1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 125 Alma Redemptoris Mater. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 126 Alma Redemptoris Mater. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1730. Tipo de obra: Vocal. [A, solo; 2Fl.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 127 Alma Redemptoris Mater. Tonalidad: Re menor. Año de composición: c.1728. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; Ob.; Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 128 Ave Regina coelorum (6 movimientos). Tonalidad: La menor, D menor, C, G menor, G, A menor. Año de composición: 1737. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c. (#1,2,3,4): SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c. (#5): STB, soli; SATB, ch.; 2Vn.; Va.; B.c. (#6)]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 129 Regina coeli (3 movimientos). Tonalidad: Do mayor, La menor, Do mayor. Año de composición: después de 1728. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 130 Regina coeli. Tonalidad: La mayor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Vocal. [SS, soli; SSATB, ch.; Vn.; B.c.]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 131 Regina coeli. Tonalidad: La mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Antífonas marianas.

ZWV 132 Regina coeli. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdida]. Categoría: Antífonas marianas.

- ZWV 133** Regina coeli. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1731. Tipo de obra: Vocal. [Incompleta]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 134** Regina coeli. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1726-1727. Tipo de obra: Vocal. [SSA, soli; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 135** Salve Regina (adaptación de ZWV 204). Tonalidad: La menor. Año de composición: 1730. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; Fl.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 136** Salve Regina. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; Vns.(unísono); B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 137** Salve Regina (parodia de la 'Canzon quarti toni' de Frescobaldi 2da Misa de órgano 'Messa delli Apostoli de Fiori Musicali, atribuida a Zelenka). Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 138** Salve Regina (2 movimientos). Tonalidad: Do mayor, Re mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdidas algunas partes]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 139** Salve Regina. Tonalidad: Re menor. Año de composición: 1724. Tipo de obra: Vocal. [B, solo; 2Ob.; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 140** Salve Regina. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1725-1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 141** Salve Regina (parodia de la 'Recercar dopo il Credo' de Frescobaldi 3ra Misa de órgano 'Messa della Madonna' de Fiori Musicali, atribuida a Zelenka). Tonalidad: Sol menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Antifonas marianas.
- ZWV 145** Te Deum (incluye varias parodias en movimientos del ZWV 175). Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1724. Tipo de obra: Vocal. [SSATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Te Deum, Letanías, o Procesional.
- ZWV 146** Te Deum. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1731. Tipo de obra: Vocal. [SAATB, soli & ch.I; SATB, ch.II; 4Tpt.; Timp.; 2Fl.; 2Ob.; 2Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 147** Litaniae de Venerabili Sacramento. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 148** Litaniae de Venerabili Sacramento. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 3Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 149** Litaniae Lauretanae (con secciones tomadas de ZWV 37, ZWV 66 y ZWV 241). Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1718. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 150** Litaniae Lauretanae. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 151** Litaniae Lauretanae 'Consolatrix afflictorum'. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1744. Tipo de obra: Vocal. [S, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 152** Litaniae Lauretanae 'Salus infirmorum'. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1741, 1744. Tipo de obra: Vocal. [SAT, soli; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.
- ZWV 153** Litaniae Omnium Sanctorum. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1735. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 154 Litaniae Xaverianae. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Vocal. [SATBBB, soli; SATB, ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Ob.; 2Vn.; 2Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 155 Litaniae Xaverianae. Tonalidad: Do menor. Año de composición: 1727. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 156 Litaniae de Sancto Xaverio. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Hn.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 157 Sub tuum praesidium (10 movimientos). Tonalidad: Sol menor, Do menor, Re menor, Re menor, Mi menor, Fa mayor, Sol menor, Sol mayor, Re menor, Sol menor. Año de composición: no. 2 con fecha de 1734. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 158 Statio quadruplex pro Processione Theophorica (no. 1 solamente). Tonalidad: Si bemol mayor. Año de composición: pre-1710. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 159 Pange lingua 'pro stationibus Theophoriae'. Tonalidad: Do menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Perdidas algunas partes]. Categoría: Tedeum, Letanías o Procesional.

ZWV 161 Ofertorio: Angelus Domini descendit (parody on 'Haec caeli est victoria' del ZWV 175). Tonalidad: La mayor. Año de composición: 1723, rev. 1725. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 162 O sponsa amata; Lauda Sion salvatorum (2 arias). Tonalidad: Re mayor, Sol mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 163 Cuatro movimientos Asperges me. Tonalidad: Fa mayor, Fa mayor, Sol mayor, Sol mayor. Año de composición: c.1724. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 164 Motete: Barbara dira effera. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1733 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [A, solo; 2Ob.; 2Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 165 Motete: Chvalte Boha silného. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1725. Tipo de obra: Vocal. [B, solo; 2Hn.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 166 Ofertorio: Currite ad aras. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1716. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; SATB, ch.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 167 Da pacem Domine. Tonalidad: Si bemol mayor. Año de composición: c.1740. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.I; SATB, ch.II; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 168 Motete: Gaude laetare. Tonalidad: La mayor. Año de composición: 1731. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; 2Vn.(al unísono); Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 169 Himno: Haec dies. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1730. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 170 Himno: Haec dies. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1726. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; 2Ob.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 171 Motete: O magnum mysterium; aria: Dormi nate, dormi Deus. Tonalidad: Mi mayor. Año de composición: 1723, rev. c.1728. Tipo de obra: Vocal. [A, solo; 2Fl. ad lib.; (2 Rec. ad lib.) 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 172 Motete: Proh, quos criminis. Tonalidad: Fa mayor (aria solamente). Año de composición: 1723, rev. c. 1725. Tipo de obra: Vocal. [T, solo; 2Fl.; 2 Rec.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 175 Sub olea pacis: Melodrama de Sancto Wenceslao. Texto: Matous Zill. Tonalidad: Varias. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Vocal. [SATB, soli & ch.; 2Tpt.; Timp.; 2Fl.; 2Rec.; 2Ob.; Chal.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra seculares.

ZWV 176 Ocho Arias Italianas. Tonalidad: La mayor, Re menor, Mi mayor, La mayor, La menor, Mi bemol mayor, Re mayor, Do mayor. Año de composición: 1733. Tipo de obra: Vocal. [S, solo (#1,2,4,5,7), A, solo (#3,6), B, solo (#8); 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra seculares.

ZWV 177 Serenata 'Il Diamante'. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1737. Tipo de obra: Vocal. [SSSSA, soli; SATB, ch.; 2Hn.; 2Fl.; 2Ob.; 2Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra seculares.

ZWV 178 Dos Crab Cánones 'Emit amor'. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1723. Tipo de obra: Vocal. [a 4 (#1), a 2 (#2)]. Categoría: Obra seculares.

ZWV 179 Cantilena circularis 'Vide Domine'. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1722, rev. 1728. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra seculares.

ZWV 181 Seis Sonatas. Tonalidad: Fa mayor, Sol menor, Si bemol mayor, Sol menor, Fa mayor, Do menor. Año de composición: c.1720-1722. Tipo de obra: Instrumental. [2Ob. (#3: Ob., & Vn.); Bn.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 182 Capriccio. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1717. Tipo de obra: Instrumental. [2Hn.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 183 Capriccio. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1718. Tipo de obra: Instrumental. [2Hn.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 184 Capriccio. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: c.1718. Tipo de obra: Instrumental. [2Hn.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 185 Capriccio. Tonalidad: La mayor. Año de composición: 1718. Tipo de obra: Instrumental. [2Hn.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 186 Concierto a 8 Concertante. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Instrumental. [Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; Vc.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 187 Hipocondrie a 7 Concertante. Tonalidad: La mayor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Instrumental. [2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 188 Overtura a 7 Concertante. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Instrumental. [2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: obra Instrumental.

ZWV 189 Sinfonía a 8 Concertante. Tonalidad: La menor. Año de composición: 1723. Tipo de obra: Instrumental. [2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; Vc.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 190 Capriccio. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: 1729. Tipo de obra: Instrumental. [2Hn.; 2Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 191 Nueve cánones en el hexacordio. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1721. Tipo de obra: Instrumental. Categoría: Obra Instrumental.

ZWV 200 Missa. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 201 Credo. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 202 Sanctus, Agnus. Tonalidad: Sol mayor. Año de composición: c.1725. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 203 Lamentationes Ieremiae Prophetae. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 204 Salve Regina. Tonalidad: La menor. Año de composición: c.1719. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 205 Salve Regina. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 206 Benedictus Dominus. Tonalidad: Sol menor. Año de composición: c.1723. Tipo de obra: Vocal. [SATB, ch.; B.c.]. Categoría: Obra para la semana santa.

ZWV 207 Benedictus sit Deus Pater. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1729. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 208 Graduale Propter veritatem. Tonalidad: Fa mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 209 Motete: Sollicitus fossor. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1730. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 210 Veni Sancte Spiritus. Tonalidad: Re mayor. Año de composición: c.1739. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 211 Motete: (secular): Qui nihil sortis felicis videt. Tonalidad: Si bemol mayor. Año de composición: c.1730 o posterior. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; 3Ob.; Bn.; 2Vn.; Va.; B.c.]. Categoría: Obras vocales seculares.

ZWV 212 Seis Fanfarrias para trompeta. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: c.1722. Tipo de obra: Instrumental. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 213 Misa (Kyrie y Gloria basada en los movimientos de la Misa de Domenico Sarri (1679-1744)). Tonalidad: Re mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 214 Misa (basada en una Misa de Carlo Baliani). Tonalidad: Re mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 215 Misa (basada en la 'Missa Mirabilium Dei' de Giovanni o Francesco Conti). Tonalidad: Sol menor. Tipo de obra: Vocal. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 216 Credo. Tonalidad: Re mayor. Tipo de obra: Vocal. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 217 Salve Regina dúplex. Tonalidad: Fa mayor. Tipo de obra: Vocal. [Gallus Zeiler (1705-1755)]. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 218 Salve Regina. Tonalidad: Re menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Anton Reichenauer]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 219 Salve Regina. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Valentin Rathgeber]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 220 Diesiocho canciones sacras (del segundo libro de motetes (Venecia, 1592) de Palestrina (1525-1594)). Tonalidad: desconocida. Tipo de obra: Vocal. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 221 Anthem: O sing unto the Lord. Tonalidad: desconocida. Tipo de obra: Vocal. Año de composición: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 230 Agnus Dei. Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 231 Aria animae poenitentis Tonalidad: Do menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 232 Ave Regina. Tonalidad: La menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 233 Ofertorio: Eja triumphos pangite. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: 1715 o más temprano. Tipo de obra: Vocal. [SA, soli; SATB, ch.; 2Tpt.; 2Vn.; B.c.]. Categoría: Obras litúrgicas cortas y obras espirituales.

ZWV 234 Motete: Gaudia mille. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 236 Himno: Iste Confessore. Tonalidad: Do mayor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 237 Dos movimientos del Kyrie y Credo. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 240 Missa Sanctae Conservationis. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Atribuido a Zelenka]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 241 Missa Theophorica a 2 Coros. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 242 Missa tranquilli animi. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. [Atribuido a Zelenka]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 243 Quid statis. De Beata Virgine Maria. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 244 Tantum ergo. Tonalidad: Do menor. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: Vocal. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 245 Drama escolar 'Via laureata'. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1704. Tipo de obra: Vocal. [La música está perdida]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 246 Cinco conciertos. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1723(?). Tipo de obra: Instrumental. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 247 Réquiem. Tonalidad: desconocida. Año de composición: 1724(?). Tipo de obra: Vocal. [Se cree que fue compuesto para el entierro del padre de Zelenka, en 1724]. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

ZWV 251 Bosquejos y fragmentos. Tonalidad: desconocida. Año de composición: desconocido. Tipo de obra: desconocido. Categoría: Obra perdida, dudosa y/o atribuida falsa.

Bibliografía

- Beltrando-Parier, M., *Historia de la Música*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 1248.
- Bergier, Abate, *Diccionario de Teología*, Madrid, t. III, 1846, p. 108. Diccionario de teología, por el abate Bergier [Nicolas Sylvestre Bergier, 1718-1790]., edición precedida del Elóquio histórico del autor por el Baron de Sainte-Croix y del Plan de la Teología manuscrito autógrafo de Bergier; enriquecida con notas extractadas de los más célebres apologistas de la religión; aumentada con gran número de artículos nuevos intercalados en el texto y una nomenclatura biográfica de los teólogos más célebres y de sus obras teológicas desde el siglo VIII hasta nuestros días por MGR Doney, Obispo de Montauban [Jean Marie Doney 1796-1871]. y por otros muchos sabios de la Francia. Segunda versión en castellano, hecha por una sociedad de eclesiásticos de esta corte, bajo la dirección del presbítero y doctor D. Antolín Monescillo, con permiso del señor vicario eclesiástico de Madrid y su partido, Imprenta de Primitivo Fuentes, Editor, Madrid 1845-1846. Cuatro tomos en 4º may. 180 reales.
- Blazey, David, "A liturgical Role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria", Cardiff, Oxford University, *Early Music*, vol. 7, núm. 2, 1989, pp. 175-182.
- Bužga, J. y Zemanova, M., "The Vocal Works of Jan Dismas Zelenka", Reino Unido, Oxford University, *Early Music*, vol. 9, núm. 2, 1981, pp. 177-183.
- Camino, Francisco, *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, España, Ollero y Ramos, 2002, p. 436.
- Carter, Stewart, "The String Tremolo in the 17th Century", *Early Music*, 19, 1991, pp. 43 – 59.
- Dart, Thurston, *La interpretación de la música*, Buenos Aires, Libros Antonio Machado, 2002, p. 290.
- Enciclopedia Salvat Diccionario*, Salvat, 1971, p. 2142.
- Floreen, John Eric, Missa ultimarum secunda: Missa Dei Filii, ZWV 20; Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum" ZWV 151 by Jan Dismas Zelenka; Paul Horn; Thomas Kohlhase, Missa ultimarum sexta: Missa Omnium Sanctorum A-moll, ZWV 21 by Jan Dismas Zelenka; Wolfgang Horn; Litaniae Lauretanae "Salus infirmorum," F-dur, ZWV 152 by Jan Dismas Zelenka; Thomas Kohlhase, New Jersey, The State University of New Jersey, *Jstor*, vol. 47, núm. 3, marzo de 1991, pp. 944-946.
- Garretson, Robert, *Choral music History, Stile and Performance Practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1993, pp. 36 -80.

- Gordon, Lewis, *Choral director's rehearsal and performance guide*, New York, Parker Publishing Co., 1989, p. 170.
- Harnoncourt, Nikolaus, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, 2006, pp. 80-95.
- Horn, Paul y Kohlhase, Thomas, *Misa ultimarum secunda: Missa Dei Filii (ZWV 20), Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum" (ZWV 151)*, Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1989, pp. 473-477.
- Liber usualis*, París, Tournai: Desclée & Socii, 1954, pp. 835-836.
- Lord, Maria, *Historia de la música desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, h. f. ullman, 2008, pp 25-26.
- Robins, B., La ciudad de Dresde en la época de Zelenka y Hasse, *Goldberg*, 2006, p. 40 y 68-79.
- Sadie, Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, Nueva York, Schirmer, 1990, p. 549.
- Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, España, Alianza, 1982, p. 110.
- Stockigt, Janice B., *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, New York, Oxford University, p. 352.
- Swarowsky, Hans, *Dirección de orquesta, defensa de la obra*, trad. Miguel A. Gómez Martínez, Madrid, Real Musical, 1989, p. 62.
- Valverde, José María, *El Barroco, una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1981, pp 7-8.
- Zelenka, J. D. 1997. Geistliche Werk. Capella Piccola, Cologne Ensemble Metamorphosis Ensemble, Reinhard Dingel-Schulten, Martina, Lins, Jens Lohmann, Daniela Nussbaum, Gotthold Schwarz, Kai Wessel, Thomas Reuber. Thorofon.
- Zelenka, J. D. 2007. Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae ZWV 16, Litaniae Lauretanae "Consolatrix Afflictoum" ZWV 151. Gabriela Eibenová, Hana Blažíková, Petra Noskaiová, Jaroslav Březina, Tomáš Král, Ensemble Inégal, Adam Viktora. Nibiru Publishers.