

Für folgende Seiten:

© Alexis Agrafiotis 2009
Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

For the following pages:

© Alexis Agrafiotis 2009
All rights reserved. Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Για τις επόμενες σελίδες:

© Αλέξης Αγραφιώτης 2009
Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδειάς του δημιουργού η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση, αναπαραγωγή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

alexis agrafiotis

salve regina

**para coro infantil
a cuatro voces**

**for four-part
childrens' choir**

**für vierstimmigen
kinderchor**

2009

INTRODUCCIÓN

La presente obra toma como referencia, en términos de técnica de composición, el Renacimiento español con sus máximos representantes :

Cristóbal de Morales, Francisco de Guerrero y Tomás Luís de Victoria. Dicha referencia se refleja en la técnica de imitación polifónica y la cita de la melodía propia del "Salve Regina" del S.XIII .

La obra se divide en cinco partes mayores. Todas ellas constan de un comienzo en estilo gregoriano y homófono, seguido de una sección polifónica. En el transcurso de la pieza se va incrementando la complejidad de las partes iniciales, desde una homofonía propiamente dicha ("salve" – compás 1, "vita" - c.13 y "ad te clamamus"- c. 20) pasando por el uso de cuartas paralelas ("Eia ergo" – c. 56), cuartas y quintas ("Et Jesum" -c. 109) hasta las cuartas y los efectos contrapuntísticos de imitación de la última parte ("O clemens" c. 147).

La composición está dispuesta mayormente a cuatro voces. Los unísonos y octavas paralelas se han usado ex profeso para crear efectos polifónicos de dos y tres voces.

La melodía original del "Salve Regina" puede encontrarse en los pasajes siguientes: c. 13 "vita", c. 33 "gementes", c. 131 "nobis". También se puede comprobar la referencia a ciertas "tradiciones" o elementos típicos, como la melodía descendente del "Lacrimarum" (c. 40 y siguientes). Un detalle en particular tiene su origen en el "Salve Regina a6" de Tomás Luís de Victoria: una de las voces repite varias veces un verso o parte de la letra, mientras las demás voces prosiguen con la recitación (cc. 2 a 12 con la palabra "Salve" en el soprano II, así como cc. 179 a 194 de nuevo con "Salve" en la voz del alto I).

PREFACE

The piece concerns in his composition technique to the Spanish Renaissance with their outstanding representatives Cristobal de Morales, Francisco de Guerrero and Tomas Luis de Victoria; on the one hand in relation to their polyphonic imitation-technique and on the other hand in their quotation of the original Salve-Regina-Melody of the 13th century.

The piece is divided in five parts. Each of them contains a homophonic-plainchant-like beginning part and a polyphonic part. These beginning parts increase in their complexity. At the beginnings of the first parts ("salve" bar (b.) 1, "vita" b. 13 and "ad te clamamus" b. 20) there is a total monophony, then follow parallel fourths ("Eia ergo" b. 56), then parallel fourths and fifths ("Et Jesum" b. 109) until the last part with parallel fourths and in counterpointal way ("O clemens" b. 147).

Mostly it is composed four-part. Unisono and octave parallels, which produce three-part or two-part are made consciously.

The original melody of the "Salve Regina" is used e. g. at the following places: b. 13 "vita", b. 33 "gementes", b.131 "nobis". "Traditions" in music setting is used e.g. at the descending melody of "lacrimarum" (b. 40 et seq.). A particularity is found at the Salve Regina a6 of Tomas Luis de Victoria: frequently repeating of the same text, while the other voices continue with their text. This technique was used at the beginning (b. 2-12) with "Salve" in soprano II, as well as at the end again with "Salve" in contralto I (b. 179-194).

VORWORT

Das Werk bezieht sich in seiner Kompositionstechnik auf die spanische Renaissance, mit ihren wichtigsten Vertretern Cristobal de Morales, Francisco de Guerrero und Tomas Luis de Victoria; einerseits in Bezug auf die polyphone imitatorische Technik und andererseits in deren Zitieren der Salve-Regina-Melodie des 13. Jahrhunderts.

Das Stück gliedert sich in fünf Teile. Jeder dieser Teile besteht aus einem homophongregorianischen Anfangsteil und einem polyphonen Teil. Diese Anfangsteile werden zunehmend komplexer. Bei den Anfängen der ersten Teile ("salve" Takt (T.) 1, "vita" T. 13 und "ad te clamamus" T. 20) gibt es eine strenge Einstimmigkeit, dann folgen parallele Quartetten ("Eia ergo" T. 56), dann parallele Quartetten und Quintetten ("Et Jesum" T. 109) bis zum letzten Teil mit parallelen Quartetten und auf kontrapunktische Weise ("O clemens" T. 147).

Es ist zum großen Teil vierstimmig komponiert. Unisono- und Oktavparallelen die eine Dreistimmigkeit oder Zweistimmigkeit erzeugen sind bewusst eingesetzt worden.

Die Originale Melodie des "Salve Regina" wurde z.B. an folgenden Stellen verwendet: T. 13 "vita", T. 33 "gementes", T. 131 "nobis". "Traditionen" in der Vertonung wurden z.B. in der absteigenden Melodie des "lacrimarum" (T. 40f) verwendet. Eine Besonderheit wurde aus dem Salve Regina a6 von Tomas Luis de Victoria entnommen: die oftmalige Wiederholung eines Textteiles in einer Stimme, während die anderen Stimmen mit dem Text fortfahren. Diese Technik wurde am Anfang (T. 2-12) mit dem "Salve" im Sopran II verwendet, wie auch am Schluss wieder mit "Salve" im Alt I (T. 179-194).

Representación:

Interpretación-A:
(voces impresas por separado): De acuerdo con la práctica de interpretación del S. XVI, que prescinde de un director según el concepto actual, esta modalidad emplea como único material las voces por partes individuales. Siguiendo las antiguas técnicas de notación, el material prescinde de ligaduras y barras de compás. Los intérpretes sólo disponen de su propia voz sobre el papel y deberán escuchar muy atentamente las voces restantes. El director efectúa, al estilo antiguo, simples movimientos verticales hacia arriba y abajo.

Interpretación-B:
(Partitura): Prevé uso de partitura, que incluye barras de compás siguiendo la práctica de algunas ediciones de música antigua. También esta variante prescinde de ligaduras, ya que algunos valores rebasan las líneas divisorias. Se deja a elección del director que los coristas empleen la partitura o bien las voces impresas por separado para cantar.

Las relaciones de tiempo deben seguirse con rigor, si bien el tiempo fundamental (negras=104 y, en otros casos, blancas=69) puede variarse ligeramente.

Las pausas entre las secciones polifónicas (cc. 2 a 12, 14-19 etc.) y las siguientes partes en estilo gregoriano (c. 1, 13, 20, etc.) deberán acomodarse a las condiciones acústicas del lugar de la representación con una duración aproximada de una blanca o una redonda. A su vez, las secciones polifónicas se ejecutarán "attacca" inmediatamente a continuación de la parte homófona precedente. Los accidentales preceden en todos los casos directamente la nota a la que se aplican. El paréntesis en la QUINTA PARS sobre el pentagrama (c. 150-151) marca una hemiola, que se interpretará con tres énfasis idénticos modo de tres compases 2/2.

Performance notice:

Interpretation-A:
(Parts): According to the performing practice of the 16th century, where there was no conductor in the modern way, here are found only the parts. As in the old manner of notation there are no bar lines and no tides. The performers have only their own part and have to listen carefully to the other voices. The conductor beats with the way of tactus with up and down movements.

Interpretation-B:
(Score): Here is used the score, but with the bar lines between the staves, according to some Complete Editions of Old Music. Also here no tides exist, because of the note value, which can be valid over the bar line. The conductor is free to choose whether he lets the chorus members sing from the parts or the score.

The tempo relations should be carefully considered. The basic tempo is about quarter = 104, rather half = 69 but can be slightly faster or slower.

The breaks between the "polyphonic" parts (b. 2-12, b. 14-19 et seq.) and the "homophonic-plain-chant-like parts" (b.1, 13, 20 etc.) should be adjusted to the acoustic circumstances of the place of performance (ca. a half or a whole brake). On the contrary the "polyphonic" parts should follow always attacca the "homophonic-plain-chant-like" parts.

Accidentals are valid only in front of each note.

The square brackets over the notes in the QUINTA PARS e.g. in b.150-151 indicate a hemiola. It should be sung with three equal accents, like three 2/2-bars.

Zur Aufführung:

Interpretation-A:
(Stimmen): Gemäß der Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts, wo es keinen Dirigenten im modernen Sinne gab, sind hier nur die einzelnen Stimmen abgedruckt. Entsprechend der alten Notationsweise gibt es im Notentext keine Taktstriche und auch keine Überbindungen. Hier haben die Ausführenden nur ihre eigene Stimme vor sich und müssen den anderen Stimmen sehr genau zuhören. Der Dirigent macht in alter tactus-manier nur Auf- und Abbewegungen.

Interpretation-B:
(Partitur): Hier wird die Partitur benutzt, aber mit Taktstrichen zwischen den Notensystemen, gemäß einiger Gesamtausgaben Alter Musik. Hier gibt es wieder keine Überbindungen, da die Notenwerte auch über den Taktstrich hinweg gelten. Der Dirigent kann frei wählen ob er die Choristen aus den Stimmen oder der Partitur singen lässt.

Die Temporelationen sollen genau beachtet werden. Das Grundtempo von Viertel = 104, bzw. Halbe = 69 kann aber leicht schneller oder langsamer sein.

Die Pausen zwischen den "polyphonen" Teilen (T. 2-12, T. 14-19 usw.) und den "homophon-gregorianischen" Teilen (T. 1, 13, 20 usw.) sollen den akustischen Gegebenheiten des Aufführungsortes angepasst werden (ca. Halbe oder Ganze Pause). Hingegen sollen die "polyphonen Teile" immer attacca den "homophon-gregorianischen" Teilen folgen.

Vorzeichen stehen jeweils vor jeder Note.

Die eckigen Klammern in der QUINTA PARS über den Noten, z.B. in T. 150-151 zeigen eine Hemiola an. Sie soll mit drei gleichen Betonungen, wie drei 2/2-Takte gesungen werden.

soprano I: re \flat 1 – sol2
soprano II: si – fa \sharp 2
contralto I: la – fa2
contralto II: la – do \sharp 2

soprano I: d \flat 1 – g2
soprano II: b – f \sharp 2
contralto I: a – f2
contralto II: a – c \sharp 2

sopran I: des1 – g2
sopran II: h – fis2
alt I: a – f2
alt II: a – cis2

duración: aprox. 7 min.

duration: aprox. 7 min.

dauer: ca. 7 min.

PRIMA PARS

mf Sal-ve Sal-ve ma-ter mi-

-se-ri-cor-di-ae, vi-ta dul-ce-do, et spes nostra,

SECUNDA PARS

f Sal-ve. Ad te cla-ma-mus, ex-su-les,

p mf fi-li-i He-vae. Ad te su-spi-ra-mus, ge-men-

-tes et fle-n-tes in hac la-cri-ma-rum val-le in hac

f la-cri-ma-rum la-cri-ma-rum val-le val-le. E-ia

TERTIA PARS

submf er-go, E-ia er-go E-ia et-go,

ad-vo-ca-ta no-stra no-stra no-stra

no-stra no-stra, il-los tu-os il-los tu-os

mi-se-ri-cor-des mi-se-ri-cor-des mi-se-ri-cor-des

o-cu-los ad nos con-ver-te. Et Te sum,

QUARTA PARS

be-ne-di-ctum be-ne-di-ctum be-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris

tu-i be-ne-di-ctum be-ne-di-ctum be-ne-di-ctum ven-tris

tu-i, no-bis post hoc ex-si-li-um hoc ex-si-li-um

ost-en-de. O cle-mens

QUINTA PARS

O cle-mens cle-mens O cle-mens O cle-mens O

cle-mens O cle-mens, O pi-a O pi-a

O pi-a o dul-cis Vir-go Ma-ri-a

dul-cis Vir-go Ma-ri-a Ma-ri-a Ma-ri-a

13 *mf* *♩ = ♩*

vi — ta,

vi — ta,

vi — ta,

vi — ta,

14 *mf* *f* *♩ = ♩*

dul — ce — do, et spes — no — stra, sal — ve.

Sal — ve.

dul — ce — do, et spes — no — stra, sal — ve.

dul — ce — do, et spes — no — stra, sal — ve.

20 *mf* *♩*

Ad te — cla — ma — mus,

Ad te — cla — ma — mus,

Ad te — cla — ma — mus,

Ad te — cla — ma — mus,

SECUNDA PARS

21

ex-su-les, fi-li-i He

27

He-vae. Ad te su-spi-ra-mus,
-vae. Ad te su-spi-ra-mus,
He-vae. Ad te su-spi-ra-mus,
-vae. su-spi-ra-mus,

33

ge-men-tes et flen-tes
ge-men-tes et flen-tes in
-mus, ge-men-tes et flen-tes in
ge-men-tes et flen-tes

39 [ⓐ] *mf* *f* *f* *p*

in hac la — cri — ma — rum val — le

hac la — cri — ma — rum val — le

hac la — cri — ma — rum

— tes in hac la — cri — ma — rum

f *f* *p*

f *dim.* *mf* *dim.*

f *dim.*

45 [ⓑ] *mf* *f* *f* *f* *mf* [ⓒ]

in hac la — cri — ma — rum la — cri — ma — rum val — le

la — cri — ma — rum la — cri — ma — rum val — le

val — le la — cri — ma — rum la — cri — ma — rum

val — le la — cri — ma — rum val

f *f* *f* *mf*

f *dim.* *mf* *p*

p *f* *dim.* *mf* *p*

p *f* *dim.* *p*

51 *p* *p* *o = d.*

val — le. *ba* le.

val — le. *mp* *p*

val — le. *mf* *p*

val — le. *p* *mp* *p*

val — le. *mf* *p*

val — le. *p* *mp* *p*

56 *P* *sub mf* *d. = d*

E — ia er-go,
E — ia er-go
E — ia er-go
E — ia er-go

TERTIA PARS

57 *P* *f* *f* *(b)*

E — ia er-go
E — ia er-go
E — ia er-go
E — ia er-go

63 *(i)* *(j)* *P* *P*

E — ia er-go, ad-vo
E — ia er-go, ad-vo
E — ia er-go, ad-vo
E — ia er-go,

87 n

-os mi se ri cor des
 mi se ri cor des mi
 mi se ri cor des
 mi se ri cor des

93 o

-se ri cor des mi se ri cor des mi se
 mi se ri cor des mi se
 mi se ri cor des
 mi se ri cor des

99 p f

des o cu los ad nos con
 ri cor des o cu los ad nos con
 o cu los ad nos
 cor des o cu los ad nos

133

(V)

p *mf* *mp*

no — bis post hoc ex — si — li — um

no — bis post hoc ex — si — li — um

— bis no — bis post hoc ex — si — li — um hoc ex —

no — bis hoc ex —

139

p *mp* *pp* *pp* *pp* *pp*

hoc ex — si — li — um ost — en — de,

hoc ex — si — li — um ost — en — de,

— si — li — um hoc ex — si — li — um ost — en — de,

— si — li — um ost — en — de,

o = d.

146

mf *mf* *mf* *mf*

O cle — mens

O cle — mens

O cle — mens

O cle — mens

o = o.

147 QUINTA PARS

(W)

Musical score for measures 147-152. It consists of four staves. The top two staves have lyrics "cle mens cle mens" and "cle mens cle mens" respectively. The bottom two staves have lyrics "cle mens cle mens" and "cle mens cle mens" respectively. Dynamics include "f" and "p".

153

Musical score for measures 153-158. It consists of four staves. The top two staves have lyrics "cle mens" and "cle mens" respectively. The bottom two staves have lyrics "cle mens" and "cle mens" respectively. Dynamics include "mp".

159

(X)

Musical score for measures 159-164. It consists of four staves. The top two staves have lyrics "- mens" and "cle mens," respectively. The bottom two staves have lyrics "cle mens," and "cle mens," respectively. Dynamics include "mf" and "p".

165

Musical score for measures 165-168. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are "O pi-a O pi-a O pi-a". Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*.

171

Musical score for measures 171-174. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are "O pi-a, O pi-a, O pi-a, dul". Dynamics include *mf* and *p*. There are circled annotations (Y) and (Z).

177

Musical score for measures 177-180. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are "dul cis Vir-go Na-ri-a, dul cis Vir-go Na-ri-a, Sel-ve". Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. There is a circled annotation (aa).

183

(bb)

Musical score for measures 183-186. The score is written for four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (bb). The lyrics are: "dul - cis Vir-go Ma - ri - a". The second staff has a treble clef and the lyrics: "- cis Vir-go Ma - ri - a". The third staff has a treble clef and the lyrics: "Sal - ve, Sal". The bottom staff has a treble clef and the lyrics: "ri - a". Dynamics include *mf* and *f*.

187

Musical score for measures 187-190. The score is written for four staves. The top staff has a treble clef and the lyrics: "Ma - ri - a". The second staff has a treble clef and the lyrics: "Ma - ri - a". The third staff has a treble clef and the lyrics: "re, Ma - ri - a". The bottom staff has a treble clef and the lyrics: "go Ma - ri - a". Dynamics include *f*.