

PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS EN LA MÚSICA PARA ÓRGANO DE JOAN CABANILLES

**Tesis doctoral realizada dentro del Programa de
Doctorado en Música de la UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE MADRID**

Tutor: Prof. José Peris Lacasa

Directores:

**Dr. José Vicente González Valle
Dr. Luis Antonio González Marín**

Agradecimientos

En primer lugar, a los directores de este trabajo, Dr. José Vicente González Valle y Dr. Luis Antonio González Marín y al tutor del mismo Prof. D. José Peris Lacasa.

Muchas personas han aportado datos, ideas, o cualquier otra ayuda: P. Teodoro Alonso Turienzo O.S.A. (Biblioteca de El Escorial). Prof. Adolfo Gutiérrez Viejo. Prfa. Montserrat Torrent. P. Daniel Codina (Abadía de Montserrat). Josefina Sastre (Biblioteca del Orfeó Català). Dr. Josep Pavia (CSIC) por las informaciones sobre Francisco Valls. Dr. Mariano Lambea por su ayuda en la Biblioteca del CSIC. Prof. Toni Millán por facilitarme las partituras de la Bataglia de Kerll. Dr. Antonio Ezquerro (CSIC) por su ayuda en lo relativo a las normas de catalogación y nomenclatura, así como haber facilitado diversas consultas de RISM. P. Pere Xamena por la información relativa a la Fundación Cosme Bauzà. Ajuntament de Felanitx por la información relativa a la Fundación Cosme Bauzà. José Gosálvez (Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid) por su asesoramiento en cuanto a documentación y marcas de agua. Carmen Hernández (Biblioteca Nacional) por su ayuda y sus valiosos datos sobre los papeles las marcas de agua. P. Jesús Lizalde (Archivo Catedralicio de Jaca). Antonio Meléndez, secretario de “Las Edades del Hombre”, por permitirme consultar el manuscrito de Astorga, que estaba expuesto en ese momento. Prof. José Sierra, por permitir consultar previa a la publicación las obras de Pedro de Tafalla, Cristóbal de San Jerónimo y Torrijos. Miguel Almarche, por facilitarme el programa de “copia de pantalla”, sin el cual insertar los ejemplos hubiera sido una tarea casi imposible.

Contenido

<u>I. INTRODUCCIÓN</u>	9
<u>IA. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO</u>	9
<u>IB. PLANTEAMIENTO, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</u>	12
<u>IC. CONVENCIONES Y ABREVIATURAS</u>	13
<u>II. ESTADO DE LA CUESTIÓN</u>	17
<u>IIA. BIOGRAFÍA DE CABANILLES</u>	17
<u>IIB. FUENTES</u>	22
<u>IIC. ANÁLISIS DE LA OBRA DE CABANILLES</u>	24
<u>III. LA OBRA DE JOAN CABANILLES: CRITERIOS PARA SU CATALOGACIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO DE FUENTES</u>	55
<u>IIIA. INTRODUCCIÓN</u>	55
<u>IIIB. CRITERIOS TAXONÓMICOS PARA LA CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE TECLA DE CABANILLES</u>	56
<u>IIIC. LA MÚSICA VOCAL</u>	71
<u>IIID. FUENTES PARA LA MÚSICA DE CABANILLES</u>	72
<u>IIIE. OBRAS ATRIBUIDAS SIMULTÁNEAMENTE A OTROS AUTORES O CONSIDERADAS COMO ESPÚREAS</u>	118
<u>IV. SISTEMA MUSICAL</u>	125
<u>IVA. EL MATERIAL TONAL Y SU ORGANIZACIÓN</u>	125
<u>IVB. LOS TONOS</u>	130
<u>IVC. AMPLIACIÓN DEL SISTEMA Y TRANSGRESIÓN DE SUS LÍMITES</u>	140
<u>V. PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS MELÓDICOS</u>	153
<u>VA. EL TEMA COMO PRINCIPIO CONSTRUCTIVO</u>	153
<u>VB. ORIGEN DE LOS TEMAS EMPLEADOS POR CABANILLES</u>	157
<u>VC. LOS BAJOS DE DANZA Y OTRAS FÓRMULAS TRADICIONALES COMO PRINCIPIO CONSTRUCTIVO</u>	179
<u>VD. TIPOLOGÍA DE LOS TEMAS DE CABANILLES Y PROCEDIMIENTOS DE TRANSFORMACIÓN DEL TEMA</u>	197
<u>VE. INFLUENCIA DE LOS PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS MELÓDICOS PROPIOS DE LOS INSTRUMENTOS</u>	209
<u>VI. LAS FIGURAE EN LA MÚSICA DE CABANILLES</u>	225
<u>VIA. RETÓRICA Y MÚSICA</u>	225

<u>VIB.</u>	<u>LAS FIGURAE COMO PROCEDIMIENTO CONSTRUCTIVO</u>	230
<u>VIC.</u>	<u>LAS FIGURAE EN LA MÚSICA DE CABANILLES</u>	237
<u>VID.</u>	<u>PASSUS DURIUSCULUS Y CROMATISMO EN CABANILLES</u>	260
<u>VE.</u>	<u>INTERVALOS PROHIBIDOS EN LA MELODÍA: SALTUS DURIUSCULUS</u>	269
<u>VII.</u>	<u>EL TRATAMIENTO DE LA DISONANCIA POR CABANILLES Y EN LA TEORÍA DE SU ÉPOCA</u>	277
<u>VIIA.</u>	<u>EL CONCEPTO DE DISONANCIA EN EL SIGLO XVII</u>	277
<u>VIIb.</u>	<u>REGLAS PARA LA INTRODUCCIÓN DE LA DISONANCIA</u>	281
<u>VIIc.</u>	<u>LA DISONANCIA EN FORMA DE LIGADURA</u>	284
<u>VIIId.</u>	<u>PASAR “MALA POR BUENA”</u>	312
<u>VIIe.</u>	<u>“POSTURAS EXTRAORDINARIAS”</u>	332
<u>VIIIf.</u>	<u>OCTAVA FALSA, O “PUNTO INTENSO CONTRA REMISO”</u>	346
<u>VIII.</u>	<u>EL CONTRAPUNTO EN LAS OBRAS DE CABANILLES</u>	353
<u>VIIIA.</u>	<u>LA CONSTRUCCIÓN DEL TEJIDO CONTRAPUNTÍSTICO: MANERA DE ENTENDER Y ESCRIBIR EL CONTRAPUNTO</u>	353
<u>VIIIB.</u>	<u>TIPOS DE CONTRAPUNTO: PROCEDIMIENTOS IMITATIVOS O PASSO</u>	367
<u>VIIIC.</u>	<u>TIPOS DE CONTRAPUNTO: PROCEDIMIENTOS NO IMITATIVOS O SIN PASSO</u>	378
<u>VIIId.</u>	<u>INDEPENDIZACIÓN DEL BAJO Y VERTICALIZACIÓN DE LA ESCRITURA</u>	387
<u>IX.</u>	<u>PROCEDIMIENTOS RÍTMICOS EN LA MÚSICA DE CABANILLES</u>	395
<u>IXA.</u>	<u>MÉTRICA: TIEMPOS EMPLEADOS POR CABANILLES</u>	395
<u>IXB.</u>	<u>RITMO Y SUPOSICIÓN DE TIEMPO EN LA TEORÍA DEL SIGLO XVII</u>	400
<u>IXC.</u>	<u>RÍTMICA Y “SUPOSICIÓN DE TIEMPO” EN LA MÚSICA DE CABANILLES</u>	410
<u>IXd.</u>	<u>POLIRRITMIA</u>	418
<u>IXE.</u>	<u>RÍTMICA LIBRE A LA MANERA DE LA TOCATA ITALIANA</u>	428
<u>X.</u>	<u>TIPOLOGÍAS EN LA OBRA DE CABANILLES</u>	437
<u>XA.</u>	<u>ELEMENTOS QUE CONFORMAN LAS TIPOLOGÍAS</u>	437
<u>XB.</u>	<u>PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS DESCRITOS EN LA TEORÍA Y CONSTATACIÓN DE SU EMPLEO EN LA MÚSICA PARA ÓRGANO DE CABANILLES</u>	442
<u>XC.</u>	<u>TIPOLOGÍAS HABITUALES EN LAS OBRAS PARA ÓRGANO DE CABANILLES</u>	446
<u>Xd.</u>	<u>INFLUENCIA DEL VILLANCICO VOCAL EN LA CREACIÓN DE TIPOLOGÍAS INSTRUMENTALES</u>	460
<u>XI.</u>	<u>CONTEXTUALIZACIÓN</u>	471
<u>XIA.</u>	<u>CABANILLES Y SUS PREDECESORES IBÉRICOS</u>	471
<u>XIB.</u>	<u>CABANILLES Y LOS COMPOSITORES IBÉRICOS DE SU ÉPOCA</u>	480
<u>XIC.</u>	<u>CABANILLES Y LA MÚSICA EUROPEA DE SU ÉPOCA</u>	499
<u>XId.</u>	<u>DIFUSIÓN DE LA OBRA Y LA MEMORIA DE CABANILLES</u>	537

<u>XII.</u>	<u>CONCLUSIONES</u>	545
<u>XIII.</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	553
<u>XIIIA.</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA</u>	553
<u>XIIIB.</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA HISTORIOGRÁFICA</u>	554
<u>XIIIC.</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA LEXICOGRÁFICA</u>	562
<u>XIIID.</u>	<u>EDICIONES MUSICALES DE OBRAS DE CABANILLES</u>	563
<u>XIIIE.</u>	<u>EDICIONES MUSICALES DE OBRAS DE OTROS AUTORES</u>	565
<u>XIIIF.</u>	<u>OTROS</u>	567
<u>XIV.</u>	<u>APÉNDICE: CATÁLOGO DE LAS OBRAS PARA TECLA DE CABANILLES</u>	569
<u>XIVA.</u>	<u>TIENTOS LLENOS</u>	572
<u>XIVB.</u>	<u>TIENTOS DE FALSAS</u>	588
<u>XIVC.</u>	<u>TIENTOS DE CONTRAS</u>	591
<u>XIVD.</u>	<u>TIENTOS DE BATALLA</u>	593
<u>XIVE.</u>	<u>TIENTO DE ECOS</u>	596
<u>XIVF.</u>	<u>TIENTOS PARTIDOS</u>	596
<u>XIVG.</u>	<u>TIENTO EN FORMA DE DIFERENCIAS SOBRE CANTO LLANO</u>	613
<u>XIVH.</u>	<u>TOCATAS</u>	614
<u>XIVI.</u>	<u>DIFERENCIAS</u>	616
<u>XIVJ.</u>	<u>OBRAS INCOMPLETAS</u>	620
<u>XIVK.</u>	<u>VERSOS</u>	622

I. Introducción

La música de Cabanilles, aparte de representar la producción más vasta que se nos ha transmitido de un compositor español para tecla, supone la culminación de la escuela ibérica, combinando la conservación de las pautas tradicionales con la inclusión de nuevos elementos, procedentes quizás de un conocimiento de música de otras escuelas europeas de música de tecla de su época o anteriores. Su música ha sido objeto de interés creciente entre los investigadores y entre los intérpretes, formando parte importante del repertorio de los organistas. Este trabajo pretende profundizar en el conocimiento del lenguaje musical de Cabanilles y aportar una visión contextualizada de su obra en el marco español y europeo de la época, apoyándose en el análisis de los procedimientos constructivos empleados por el mismo desde los ojos del concepto de composición que nos transmiten los teóricos de su época.

Ia. Justificación del tema elegido

En primer lugar, se va a justificar adecuadamente el tema elegido para este trabajo, la idoneidad de los doctores propuestos para dirigirlo y la capacidad y preparación para llevarlo a cabo, ampliando lo ya expuesto al presentar el correspondiente Proyecto de Tesis.

La primera razón que se aduce para justificar el tema elegido es la importancia de la figura de Cabanilles y de la música antigua española para órgano. La música española de los siglos XVI al XVIII constituye un importante patrimonio, formando parte de nuestra identidad cultural no menos que Calderón, Zurbarán o Churriguera, siendo un deber cultural contribuir al conocimiento de estas raíces. En el caso de Cabanilles nos encontramos además con uno de los grandes compositores, cuya obra no es interesante sólo desde un punto de vista histórico o musicográfico, sino por su gran altura musical. El interés creciente por la música antigua ibérica para órgano en general y por la de Cabanilles en particular, reflejada en la proliferación de festivales y edición de discos, con gran repercusión además en el extranjero, así como la publicación de casi todos los tintos que faltaban por publicar, refuerza esta elección.

En segundo lugar, aunque hay un cierto número de trabajos publicados sobre Cabanilles, es necesario un nuevo avance debido al estado de las investigaciones. Algunos trabajos son ya antiguos, su metodología está influenciada por paradigmas modernos (como intentar analizar desde el punto de vista de la armonía funcional), son parciales al no considerar más que las obras en su momento publicadas (menos de un tercio del total), y no emplean las fuentes originales sino las transcripciones. Sólo hay dos tesis doctorales sobre Cabanilles, la más moderna de hace ya 27 años. La contextualización de su obra se ha hecho de forma muy general. En los últimos años se ha producido además un avance en general en el conocimiento de la música del siglo XVII y en la investigación en torno al órgano y su música, así como en la difusión e interpretación del repertorio organístico, hecho que demanda reconsiderar muchos puntos de vista.

Otro hecho a considerar es la aparición de nueva documentación primaria en los últimos años: Datos nuevos sobre la vida de Cabanilles, visuras de órganos en las que participa Cabanilles, contratos de construcción de órganos de la época, tablas de registración para los órganos de la Catedral de Valencia del siglo XVII, reaparición del 2º manuscrito de Felanitx que estuvo algún tiempo perdido, cambio de archivo de Manuscritos y reenumeración de estos.

Una consideración previa a la realización del trabajo, si bien pragmática no menos importante, es la de asegurarnos la accesibilidad a las fuentes que permitirá llevar a cabo el trabajo: Se han publicado la casi totalidad de los tientos. Las copias originales de la época se encuentran en su mayor parte en bibliotecas públicas de fácil acceso, y se han recogido las reproducciones de las mismas facilitadas por los correspondientes servicios de reprografía. Lo mismo sucede con el *Corpus* teórico de la época de Cabanilles, del que incluso hay ediciones en facsímil que facilitan enormemente el estudio. La documentación organológica original ha sido recopilada y publicada fundamentalmente en la revista *Cabanilles*. Además, he conseguido reunir tras años de trabajo la totalidad de la bibliografía anterior sobre el tema, que se expone en el apartado correspondiente. Se ha elaborado además una serie de material que es empleado también como fuentes secundarias, bases de datos que recogen y clasifican información sobre diversos aspectos de las obras de Cabanilles, y que se reseña también más abajo.

No se debe ocultar una problemática a la que ya se ha aludido en anteriores trabajos. Se trata de la dificultad que representa no tener manuscritos originales de Cabanilles ni publicaciones de su misma época. Es una dificultad común a todo el repertorio orgánico español del XVII (exceptuando Correa), y no queda más remedio que asumirla para abordar el estudio de la música que se le atribuye. Por ello, es necesario destacar que el Cabanilles que conocemos es el transmitido por una serie de copias imperfectas posiblemente de músicos modestos.

Como directores de esta Tesis se propone a los Doctores D. José Vicente González Valle y D. Luis Antonio González Marín, propuesta que se justifica por su reconocido prestigio en la materia, por su conocimiento profundo de la música española del siglo XVII, en el cual destacan sus trabajos e investigaciones (incluidos en la bibliografía de esta Tesis), por su línea metodológica basada en el respeto a las fuentes adecuadas y en la praxis musical, por su interés por mi propuesta de investigación. Ya hay además una tradición de colaboración en los últimos años, siendo mis anteriores trabajos deudores de su guía y dirección.

Desde el punto de vista personal, se señala que la elección del tema es el resultado de un proceso de acercamiento, reflexión, práctica, etc. de la obra para órgano de Cabanilles dentro de la investigación sobre la música ibérica para tecla anterior a 1800. Fruto de ese trabajo ha sido su aplicación en la interpretación musical de las obras de Cabanilles en concierto y la realización de trabajos de investigación, algunos ya publicados, que son de importancia para abordar la temática propuesta:

Trabajos específicos sobre Cabanilles:

- “Las contras de los órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles” en *Revista de Musicología* vol. XIX 1996 n^{os} 1 y 2.
- “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical* 53, 1998. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de Ornamentos” en *Anuario Musical* 54, 1999. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LA OBRA DE JOAN CABANILLES (I): CRITERIOS PARA SU CATALOGACIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO DE FUENTES (II): CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE CABANILLES. Trabajo (inédito) presentado en Junio de 2000 para la obtención de la Suficiencia Investigadora, dentro del Programa de Doctorado en Música de la Universidad Autónoma de Madrid, y que constituirá uno de los capítulos preliminares de esta Tesis.

Trabajos sobre música antigua ibérica y organología en general:

- “La introducción de la estética romántica en el Órgano a fines del siglo XIX. Datos de la provincia de Alicante” en *Actas del Segundo Congreso Español de Órgano* Publicaciones del M.C., Madrid 1988.
- “El Temperamento de Nassarre: Estudio matemático” en *Revista de Musicología* vol. XXII 1999.
- “Una contribución a la técnica del toque en el órgano ibérico: unas digitaciones de 1649” en *Anuario Musical* 55, 2000. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- “Los órganos de la provincia de Alicante” en *Ars Sacra* n^o 18. Madrid, 2001.
- *Catálogo de los Órganos de la Provincia de Alicante*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante 1991. ISBN 84-7784-988-9 (Publicación en Microficha).

Otros:

- “Bach, Anno MM. Aportaciones al conocimiento de la música y la figura de Bach en el 250 aniversario de su muerte” en *Ars et Sapientia* 3. Diciembre 2000.

Creo asegurada también la capacidad personal para acceder a las fuentes, dado que conozco y domino los idiomas utilizados por los manuscritos: castellano y catalán. Las obras teóricas están en castellano. Los contratos de construcción de órganos en castellano o catalán. Conozco también los diversos sistemas de notación de esta época. En general, las obras están escritas en partitura, con la notación polifónica típica del XVII, y con barras de compás. Alguna obra de otros compositores con los que queremos comparar la de Cabanilles están en cifra de órgano española. Mi formación de organista—soy Catedrático Numerario de dicha especialidad desde 1990—me permite conocer en profundidad el órgano, su construcción, su técnica, su repertorio, etc. además de tener la posibilidad de la experiencia directa en la interpretación de esta música. Estos conocimientos y su práctica son fundamentales para el trabajo que se quiere realizar.

Ib. Planteamiento, objetivos y metodología

El objetivo de la Tesis es realizar un estudio filológico de la técnica compositiva de Cabanilles a partir de los procedimientos constructivos que se emplean en la construcción de sus obras. El desarrollo del trabajo se efectuará mediante un análisis de dichos procedimientos constructivos, analizándolos en sí y evitando interpretarlos de acuerdo a paradigmas posteriores. Para ello se realizará previamente un estudio de la teoría compositiva de la época. Una vez establecidos dichos procedimientos, tendremos una caracterización de la técnica compositiva de Cabanilles, podremos compararlo con las corrientes españolas y extranjeras de su época anteriores, y situar su obra en el contexto de la música del siglo XVII en Europa. La tesis se quiere insertar por tanto en un área de la musicología histórica que se ocupa del análisis de la música con rigor científico, con respeto a las fuentes, evitando la anacronía y con experimentación de su realidad sonora.

El trabajo se encuentra con una dificultad en el campo de la terminología: en efecto, creemos que no está suficientemente desarrollada una terminología científica en la musicología histórica, y menos en lo tocante a la música anterior al clasicismo. Intentaremos en todo momento evitar aquellos términos que podrían dar lugar a equívoco, por implicar conceptos que no existían en la época. Por el momento, hemos optado por designar los conceptos mediante los términos empleados en la época, buscando un compromiso cuando estos términos son inconsistentes. Otros términos podrían tener un sentido diferente del actual, por lo que aportamos en los apéndices un glosario justificado con citas originales.

Los principios metodológicos que nos guían serán:

- Método científico (fundamentarse en datos objetivos demostrables).
- Respeto a las fuentes originales:
 - del texto musical: manuscritos originales de donde proceden las obras atribuidas a Cabanilles.
 - teóricas: obras teóricas de la época de Cabanilles (antes citadas).
- Empleo de la notación original y de la terminología de la época.
- Respetar la cronología de las fuentes, evitando tomar como punto de referencia escritos teóricos de otros periodos.
- Evitar inferencias basadas en paradigmas posteriores, como la armonía funcional, los esquemas formales acuñados a posteriori, o el concepto rítmico-métrico actual, diferente de los antiguos conceptos de *compás* y *tiempo*.
- Análisis de la música en sus procedimientos constructivos antes que en encontrar esquemas taxonómicos *a posteriori* en los que encajar los géneros y estilos desarrollados por Cabanilles.
- Investigación encaminada a la recuperación de la música en su dimensión sonora.
- Necesidad de la experimentación en el campo de la interpretación.

En cuanto al último punto, insistimos en que nuestra línea de investigación (que es la del Departamento de Musicología del CSIC, a quien debo la orientación de este trabajo), tiene muy en cuenta tanto la teoría histórica de la composición o las notaciones musicales como también la práctica musical de la música antigua histórica (*Aufführungspraxis*), entendida, esta última, como campo de experimentación, sin la cual resulta difícil (imposible, en nuestro juicio) elaborar una reflexión seria y adquirir una comprensión amplia del fenómeno musical. La práctica musical se hace necesaria como laboratorio de ensayo o como vehículo entre la grafía musical (fuente manuscrita o impresa) y su realidad sonora que, en definitiva, es la música.

Con el fin de trabajar con fidelidad a los principios antes expuestos, hemos optado por emplear preferentemente un método inductivo. Buscaremos en los tratados de la época y en la bibliografía los principios constructivos que se empleaban en esta época, y una vez establecidos estudiaremos su presencia en la música de Cabanilles. Por esta razón, hemos empleado mucho tiempo y mucho espacio en interpretar las reglas de composición de la época, para poder comprender la escritura de Cabanilles desde su mismo contexto.

Las líneas fundamentales del trabajo son:

- Un completo *status quæstionis*)
- Un estudio exhaustivo y crítico de las fuentes
- Un análisis de los procedimientos constructivos empleados por Cabanilles: melódicos, armónicos y rítmicos. Dicho análisis se hará siempre a partir de los principios teóricos y procedimientos compositivos expuestos por los teóricos españoles del siglo XVII.
- Una comparación con los compositores ibéricos anteriores (Correa, Aguilera, Bruna) y con sus contemporáneos. Una búsqueda de las pautas novedosas entre los Europeos (Kerll, Froberger, Muffat, Diruta, Gabrielli, Merulo, Frescobaldi, incluso Corelli y Caldara).

Ic. Convenciones y abreviaturas

Se emplea siempre la notación alfabética para los nombres absolutos de las notas, es decir, C, D, E, F, G, A, B en lugar de los modernos do, re, mi, fa, sol, la, si. La razón es evitar la confusión entre la notación silábica moderna y la solmisación (solfeo relativo) empleada en la época. Para abreviar, no se ha utilizado el nombre completo de las notas, que es la letra seguida de las posibles sílabas de solmisación: Cesolfaut, Delasolre, Elami, Fefaut, Gesolreut, Alamire, Befabemi.

Las citas de los tratados de la época de Cabanilles se recogen textualmente, con la ortografía original¹, siendo editadas en cursiva y menor tamaño de carácter para distinguirlas del texto normal. Entre corchetes se insertan aclaraciones necesarias para completar el sentido. Los puntos suspensivos indican que se ha eliminado algún pasaje.

¹ Por no disponer de e, u y q con tilde, se transcriben dichos caracteres como e[n], u[n] y q[ue] respectivamente. Tampoco se dispone de la s con forma parecida a la f, que es transcrita como s.

Una referencia remite a una nota al pie donde se indica la procedencia de la cita, como en el ejemplo siguiente:

“[las ligaduras] solo se hazen en dos especies à tres sobre Baxo, y son en quarta, y septima...Quando se haze de quarta, mientras està en la primera parte de el semibreve la voz que liga, la otra la ha de acompañar con sexta, y à la segunda parte, con quinta, segun el modo comun, que tambien puede ser sexta... la septima no tiene necesidad de que la acompañe la otra voz mas con una especie que con otra: y assi quando està la falsa ligando, puede estar la otra voz en octava, en quinta, ò en tercera.”²

En algunos títulos, se separan con barras las líneas, por ejemplo:

CAPITULO XIX / EN QUE SE EXPLICA EL MODO DE SUPO- / ner uno por otro en la Musica; y como muchas vezes / importa el suponer otro tiempo de el que està / figurado.

original:

CAPITULO XIX
EN QUE SE EXPLICA EL MODO DE SUPO-
ner uno por otro en la Musica; y como muchas vezes
importa el suponer otro tiempo de el que està
figurado.

Convenciones de transcripción de los ejemplos: se conservan las convenciones de la notación de la época, a saber, notas entre barras de compás y puntillos de prolongación tras la barra de compás en lugar de ligadura de prolongación (excepto cuando la nota primera del ejemplo es una de estas ligaduras, lo que imposibilitaría su representación), notación blanca en Proporción Menor y Proporción Mayor, se emplea siempre # y b para subir o bajar un semitono, nunca el v. Se respeta el barrado original, aunque en algunos casos (especialmente en obras vocales) se ponen barras suplementarias discontinuas para facilitar la lectura, así como dobles barras para separar los ejemplos (los originales suelen tener siempre barra sencilla, lo que dificulta saber cuando acaba un ejemplo y empieza el siguiente). Empero, se transcribe a dos pentagramas para facilitar la lectura de los ejemplos. Se incluye en ocasiones, siempre fuera del pentagrama, alguna sugerencia de alteración accidental. Se identifican los ejemplos indicando la obra mediante la numeración de *Opera Omnia*: volumen en romano-obra en romano o árabe (según esté numerada, pues unos volúmenes están de una manera y otros de otra), y se indica el número de compás, siempre el primero del ejemplo transcrito. Si no se dice lo contrario, los ejemplos aducidos son de Cabanilles. En algunos casos de obras no editadas en *Opera Omnia* se alude a la edición correspondiente o a la fuente primaria. Se marcan con + o * las posturas descritas o los puntos del ejemplo donde se concentra la atención.

Es evidente la dificultad que tiene leer esta notación, debido a que notas simultáneas aparecen desplazadas horizontalmente, como las notas marcadas + en el ejemplo siguiente:

² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 232.

Ejemplo 1



Pero se justifica por ser necesario para una investigación en profundidad, puesto que acerca más a la problemática de esta música.

Es muy importante tener en cuenta que en la época el espacio entre barras se denomina *casa* o *casilla*, y no necesariamente abarca un compás. De manera que en algunos ejemplos cuando se dice “*en el compás segundo*” se refiere al segundo semibreve si estamos en compasillo, aunque no haya habido una nueva barra. Se especificará en cada caso para evitar confusión.

Abreviaturas

c.	compás
ca.	<i>circa</i> (lat. en torno a)
cc.	compases
cfr.	<i>conferre</i> (lat. consultar)
f.	folio
ff.	folios
fl.	<i>floruit</i> (lat. florece)
íd.	<i>idem</i> (lat. lo mismo)
lat.	en latín
n.b.	<i>nota bene</i> (lat. aclaración)
p.	página
pp.	páginas
ss.	siguientes
v	<i>verso</i> (lat. la parte posterior del folio, en manuscritos numerados por folios)

Códigos de Bibliotecas y Archivos según la nomenclatura del RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales)³.

E: AS	Astorga, Archivo de la Catedral
E: Bbc	Barcelona, Biblioteca de Cataluña
E: Boc	Barcelona, Biblioteca del Orfeo Catalá
E: Bu	Barcelona, Biblioteca de la Universidad Autónoma
E: CAN	Canet de Mar, Archivo Musical
E: E	San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio Felanitx ⁴
E: J	Jaca, Archivo de la Catedral
E: Mn	Madrid, Biblioteca Nacional

³ Aunque este trabajo incluye sólo las obras de tecla, se enumeran todos los archivos que conservan obras atribuidas a Cabanilles.

⁴ Está pendiente de recibir de RISM la sigla correspondiente.

E: VAc Valencia, Archivo de la Catedral

Ediciones musicales y abreviaturas empleadas:

MÚSICA DE TECLA

Colecciones monográficas:

- OO Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Vol I-IV (H. Anglés), Vol V-VII (J. Climent)⁵. 1927, 1933, 1936, 1956, 1986, 1989, 1992. El primer número romanos indica el volumen, el segundo romano o árabe (o ambos) el número de orden dentro del volumen.
- MTV Música de Tecla Valenciana. J. Bta. Cabanilles (Julián Sagasta). Valencia, Edicions Alfons el Magnànim. Vol. I-IV 1986, 1987, 1993, 1992. Los volúmenes V a VIII no llegaron a imprimirse. Se indica con dos números romanos volumen y nº de orden .

⁵ Entre paréntesis se indica el nombre del editor.

II. Estado de la cuestión

IIa. Biografía de Cabanilles

El conocimiento de la biografía de Cabanilles, comienza cuando empiezan los intentos de investigar seriamente la música antigua. Hay una primera fase de transmisión confusa, pero gracias a la cual se suscita un interés en su figura. Los musicógrafos del siglo XIX nos han transmitido algunos datos, por cierto erróneos: fecha de fallecimiento en 1725, supuestos viajes al sur de Francia, se dice que era organista de Seo de Urgel, que escribió más de 800 composiciones, que Luis XIV le invitó a tocar en su corte y le ofreció una pensión que aquél rechazó (según Anglés⁶ confunden sin duda a Cabanilles con Aranda o Verdalet, que sí tocaron en París), se cita la existencia de otro Cabanilles en Gerona, del que aseguran incluso haber visto algunas piezas. Teixidor, en 1804⁷, es el origen de estos datos, supuestamente procedentes de un alumno de José Elías, y quizás deformados por un aura de leyenda. En 1854 Eslava⁸ y en 1856 Soriano Fuertes⁹ reproducen estos datos contribuyendo a su difusión. Los datos erróneos son transmitidos por Fétis¹⁰, Saldoni¹¹, Mitjana¹², Ruiz de Lihory¹³, Eitner¹⁴, André Pirro¹⁵ y Pedrell¹⁶. Se conoce sin embargo el dato cierto de que Valls lo cita con referencia a la polémica de la misa Escala Aretina.

Será más tarde el mismo Pedrell quien, gracias a unas notas de Roque Chabás, canónigo de Valencia, empieza a aportar datos documentales, que le hacen situar a Cabanilles en la catedral de Valencia como organista desde 1665 hasta su supuesta muerte en 1713¹⁷. A partir de estos datos, Higinio Anglés realizó diversas investigaciones que le llevaron a establecer los hechos principales de su Biografía, publicados en 1927 en la publicación del primer volumen de sus obras completas por Higinio Anglés¹⁸, y ampliados con algún dato más posteriormente (en 1962) por el mismo autor¹⁹ (partida de bautismo en Algemés el 6/9/1644, matrimonio de los padres en Algemés 15/12/1636, procedencia del

⁶ Higinio ANGLÉS. "Datos para una biografía de Cabanilles" en *Opera Omnia Vol. I*. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

⁷ José Francisco TEIXIDOR. *Discursos sobre la historia universal de la música*. Madrid, 1804.

⁸ Hilarión ESLAVA. *Museo Orgánico Español*. Madrid, 1854. Parte I, p. 10.

⁹ Mariano SORIANO FUERTES. *Historia de la Música española*. Madrid, 1856. Vol. 3. p. 141.

¹⁰ J. F. FÉTIS. "Cabanilles" en *Biographie Universelle de Musiciens*. Paris, 1883. p. 229.

¹¹ Baltasar SALDONI. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881. Vol IV pp. 47 y 61.

¹² Rafael MITJANA. "La Musique en Espagne" en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique*. Vol ****, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1920. pp. 2090-2094.

¹³ José RUIZ de LIHORY. *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903. p. 203.

¹⁴ Robert EITNER. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker- und Musikgelehrter der christlichen Zeitrechnung bis zu der Mitte des 19. Jh. Leipzig, 1900-1904*. Reedición: Graz (Austria), 1959.

¹⁵ André PIRRO. "L'art des Organistes" en *Encyclopedie de la Musique. Technique-Esthétique-Pédagogie*. Vol. **, Ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1926. pp. 1213-1219.

¹⁶ Felip PEDRELL. "Cabanilles" en *Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1895. pp. 240-241.

¹⁷ Felipe PEDRELL. "Músichs vells de la terra" en *Revista Musical catalana IV (1907)* pág. 47 ss. Barcelona, 1907.

¹⁸ Higinio ANGLÉS. "Datos para una biografía de Cabanilles" en *Opera Omnia Vol. I*. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

¹⁹ Higinio ANGLÉS. "Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles" en *Anuario Musical XVII, 1962*. Barcelona, 1962. pp. 3-

padre de Pollensa, Mallorca). Biografías posteriores no hacen sino repetir estos datos²⁰, y muy pocos más se han descubierto desde entonces: Pingarrón y Bauzá señalan su presencia en las visuraciones de los órganos de San Martín y de los Santos Juanes de Valencia en 1682²¹ y 1705²² respectivamente. Domingo Borrás aporta algunos datos genealógicos²³ así como otros que sitúan a la familia de Cabanilles en Manises desde antes de que este cumpliera los dos años de edad²⁴.

Es de señalar que aunque Anglés desvela algunos errores en que habían caído anteriores biógrafos, especialmente en lo referente a sus supuestos viajes a Francia, éstos siguen dándose por ciertos en enciclopedias y biografías. *The International Cyclopedia of Music and Musicians* (1946)²⁵ es la primera enciclopedia que incluye los datos biográficos correctos. Pero todavía se reflejan los datos de Teixidor por Ricart i Matas²⁶, y algunos autores como Apel²⁷, Kastner²⁸, Frotscher²⁹, Martín Moreno³⁰ y Roubinet³¹ tienden a creer cierta la fabulosa supuesta cita de Elías referente a sus viajes a Francia. Los últimos artículos biográficos aparecidos, a saber el de Climent en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, 2000), y el de Bruach³² en la nueva edición de *MGG* no recogen los descubrimientos de Domingo Borrás relativos a la presencia de su familia en Manises. En un artículo publicado en 1983 Climent³³ (y en otro en 1995³⁴) intenta aclarar algunos errores que se han ido arrastrando en musicólogos y musicógrafos sobre la biografía de Cabanilles:

²⁰ Los autores y publicaciones siguientes: *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Nueva York, 1946. Oscar THOMPSON. Robert EITNER. *Quellen-Lexikon*. Graz (Austria), 1959. “250 Aniversario de la muerte de Cabanilles” en Valencia Atracción, nº 37, Mayo 1962 pág. 7. M. J. CORRY. “*The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*” Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. Enciclopedia Salvat de la Música (Traducción de la Encyclopedie de la Musique. Fresquelle editeurs, Paris). Barcelona, 1967. Vol I p. 424. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Burton HUDSON. “Cabanilles” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol 3 pág. 564. José María LLORENS CISTERÒ. “Juan Bautista Cabanilles, organista de excepción”, en *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 9-50. Emilio MESEGUER. “Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). Su personalidad artística. ¿Hay influencia del canto gregoriano en su obra” en *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 153-176. Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española*, Vol. 4: El siglo XVIII pp. 173-174, 445-447. Madrid, 1985. Alberto BASSO. *Dizionario della musica e dei musicisti*. Turín 1985. Guy BOURLIGUEUX. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. UTET, Turín, 1985. Vol. 2 p. 39. José SUBIRÁ. *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London 1952. Vol. 2 p. 595. M. ROUBINET. “Juan Cabanilles” en *Guide de la Musique d’Orgue* (Fayard) pp.241-244. París, 1991. José CLIMENT en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 2000. Vol 2 pp. 828-829.

²¹ Fernando PINGARRÓN SECO. “La música en la Parroquia de San Martín de Valencia (s. XVI-XX)” en *Cabanilles* nº 2-3. Valencia, 1982. pp. 43-44.

²² J. NICOLAU BAUZÀ. “Órganos de la Parroquia de los Santos Juanes” en *Cabanilles*, nº 7. Valencia, 1983. pp.5-12 y 23-25.

²³ José Antonio DOMINGO BORRÀS. “Genealogía de Cabanilles” en *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 7-8.

²⁴ Josep-Antoni DOMINGO i BORRÀS. *Recerca Biogràfic-documental sobre la família de l’organista Joan Baptista Josep Cabanilles i Barberà*. Valencia, 1994.

²⁵ Oscar THOMPSON. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Nueva York, 1946.

²⁶ J. RICART i MATAS. “Cabanilles” en *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, 1956. pp 188 y 215.

²⁷ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

²⁸ Macario Santiago KASTNER. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. p. 255. — “Quelques aspects du baroque Musical Espagnol et Portugais” en *Actes des Journées Internationales d’études du Baroque*, Montauban, 1963. pp. 85-90. — “Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de Tecla” en *Anuario Musical* XXVIII-XIX (1973-74), Barcelona 1976. pp. 11-86.

²⁹ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

³⁰ Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española*, Vol. 4: El siglo XVIII pp. 173-174, 445-447. Madrid, 1985.

³¹ M. ROUBINET. “Juan Cabanilles” en *Guide de la Musique d’Orgue* (Fayard). París, 1991. pp.241-244.

³² Agustí BRUACH. “Cabanilles” en *MGG*. Kassel/Basel/London 2001. Personenteil Vol. 3 pp. 1522-1525.

³³ José CLIMENT BARBER. “Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas” en *Revista de Musicología* VI, 1983. Madrid, 1983. pp. 213-221.

³⁴ José CLIMENT. “Apunte biográfico” en José CLIMENT. “Apunte biográfico” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 13-24.

- No hay ninguna prueba de sus supuestos viajes al extranjero. Cuando se hace referencia a organistas “extranjeros” en Valencia, se refiere a organistas que no son de la Catedral. Climent se lamenta de que musicólogos tan grandes como Kastner no dejen de referirse a esos supuestos viajes.
- Cabanilles no escribió para clave.
- Climent llama la atención sobre el nombre de pila de Cabanilles: siempre se le llama en documentos (incluso los firmados por él mismo) *Joan*, nunca el nombre completo de bautismo *Joan Baptiste Josep*. Lo de el apellido acabado en *-as* o *-es* dependiendo de si se escribe en castellano o valenciano.
- No se puede probar que Cabanilles fuera infantilillo de la Catedral de Valencia³⁵. Más bien se podría probar lo contrario, por cuanto se conservan los documentos correspondientes a los infantilillos de esa época y no aparece Cabanilles.
- Cabanilles no ocupó el puesto de Maestro de Capilla a la muerte (que no “cese”, como señala Meseguer) de Gracián Babán. Sólo se hace cargo de los infantilillos. Su primera aparición documentada en la Catedral sería pues en 1665.

A continuación se reflejan en forma de tabla aquellos hechos de su vida que se pueden demostrar documentalente, además de algunas fechas que da el copista del manuscrito E: Bbc M 387 para la composición de algunas obras, dato que debemos considerar con precaución. La tabla se completa con algún dato del contexto histórico. Quedan algunas importantes lagunas en su biografía: no está claro cuándo llega a la Catedral de Valencia, dónde y cómo realiza sus estudios, y ningún dato lo sitúa siquiera fuera de la ciudad de Valencia. Tampoco se sabe a qué obedecen sus “ausencias” de la Catedral al final de su vida, si a enfermedad o cansancio o viajes debidos a su fama. No se puede probar tampoco, como supone Bonastre, que se formara con Urbán de Vargas y Jerónimo de la Torre³⁶. Su supuesta formación con el organista de Algemesí Onofre Guinovart, defendida por Climent, es difícil de sostener tras los datos descubiertos por Domingo Borrás, según los cuales la familia de Cabanilles dejaría Algemesí cuando este no tenía dos años. Estos son, en conclusión, los datos objetivamente verídicos de la vida de Cabanilles, a los que por el momento no se puede aportar nada más:

1621: Reinado de Felipe IV

1640: Revoluciones de
Cataluña y Portugal

6-9-1644 Joan Baptiste Josep Cabanilles Barberà es bautizado
en la Parroquia de Sant Jaume de Algemesí
(Valencia).

1645-46 La familia de Cabanilles se traslada a Manisses.
Probablemente residen allí hasta 1661-63.

³⁵ Como se pretende por los siguientes autores: Alberto BASSO, *Dizionario della musica e dei musicisti*, vol. 2 p. 39, Turín 1985. Guy BOURLIGUEUX, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. UTET. Turín, 1985. Vol. 2 p. 39. José SUBIRÁ, MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London 1952. Vol. 2 p. 595. Agustí BRUACH, MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London, 2001. Personenteil Vol 3. pp. 1522-1525.

³⁶ Francesc BONASTRE. “Joan Cabanilles en el contexto de la música española de su tiempo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 67-78.

		1648: Paz de Westfalia. Pérdida de la hegemonía española.
		1648-1652: Peste.
		1652: Recuperación de Cataluña.
16-5-1665	Cabanilles es nombrado organista segundo de la Catedral de Valencia, sucediendo a Jerónimo de la Torre ³⁷ .	1665: Muerte de Felipe IV. Regencia de Mariana de Austria.
17-6-1665	Cabanilles recibe la primera Tonsura.	
9-1665	Cabanilles recibe las Órdenes Menores.	
18-10-1665	Cabanilles firma una factura por unas cuerdas para la Lira.	
8-3-1666	Le es otorgado un Título Eclesiástico.	
20-3-1666	Es ordenado Subdiácono. A la sazón, su familia reside en Valencia.	
26-3-1666	El Padre de Cabanilles asiste como testigo al Testamento del organista 1º de la Catedral, Andrés Pérez. Esto probaría la relación estrecha entre Cabanilles y éste. Andrés Pérez moriría días después, y desde ese momento Cabanilles es organista primero de la Catedral ³⁸ , y único hasta 1703.	
2-10-1666	Se aumenta en 50 Libras su salario.	
8-11-1666	Se le concede la facultad de vestir hábitos corales (Doctorales) en los oficios de coro.	
17-12-1667	Es ordenado Diácono. Desde este año Cabanilles cobra por tercias. Ahora firma sus recibos como <i>Organiste</i> .	
22-9-1668	Es ordenado Sacerdote.	
24-4-1669	Firma una factura por el traslado de la Lira desde casa de Cabanilles a la Catedral.	
26-4-1669	Firma una factura por la afinación de la Lira y cuerdas para la Semana Santa.	

³⁷ Jerónimo de la Torre fue nombrado *in adiutorem* en 1645 (ACV vol. 3117 f. 188v., vol. 1631 f. 111v.). En su jubilación en 1665 se hace constar que es “segon organista” (ACV vol. 5710 f. 34). Higinio ANGLÉS. “Datos para una biografía de Cabanilles” en *Opera Omnia* Vol. I. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

³⁸ El otorgamiento del Título Eclesiástico equivaldría a ser organista 1º. Así, en el nombramiento de Rafael Anglés en 1779 se dice que se le otorga “según y como lo practicó con sus antecesores Mn Juan Cabanilles, en el año 1666, con Mn Vicente Rodríguez, el 1723, y con Manuel Narro, en 1761” (ACV vol. 306 f. 102v.) Higinio ANGLÉS. “Datos para una biografía de Cabanilles” en *Opera Omnia* Vol. I. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

16-5-1674	Se aumenta su salario hasta las 200 libras.	
24-10-1674	Firma una factura por llevar el <i>organet</i> al Convento de San Felipe para el oficio del Beato S. Juan de la Cruz.	
3-11-1675	Es enterrado el maestro de Capilla, Gracián Babán, que moriría pocos días antes. Cabanilles se hace cargo de la manutención y educación de los <i>infantillos</i> .	1675: Reinado de Carlos II. 1676-1685: Epidemia de Peste.
26-9-1675	Firma una factura por la manutención de los <i>infantillos</i> .	
10-11-1676	Firma una factura por la manutención de los <i>infantillos</i> .	
5-1677	Participa en el Tribunal de las oposiciones a Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, junto con Miguel Mongín y Aniceto Baylón (Maestros de la Catedral de Segorbe y de la Colegial de Játiva respectivamente). Es elegido como Maestro Anthoni Ortells. Los <i>infantillos</i> pasan a estar tutelados por este último.	1680: Máxima crisis económica.
26-7-1682	Participa en la visura del órgano de la parroquia de San Martín de Valencia (construido por Roch Blasco), junto al organista Fray Juan de San Agustín.	
1-6-1693	Cierra con el organero Roch Blasco unas capitulaciones para instalar en el órgano grande de la Catedral una Trompeta Real y un Clarín de mano derecha.	
26-4-1691	Pago a Cabanilles por llevar un órgano portátil a la misa de consagración de los Santos Óleos el Jueves Santo, por cuerdas de viola para la Lira y por llevar dicha lira para la Semana Santa.	
1694	Compone las Folías (OO-II-XXI) y los Tientos 118 (MTV-VI-XI), 83 (OO-III-IV(33)), 74 (OO-IV-VI(60)), 55 (OO-VI-106, MTV-VI-X) ³⁹ .	
1695	Compone los Tientos 108 (inédito, incompleto) y 20 (OO-V-85, MTV-III-V).	
4-1696	Utiliza la Lira y el Órgano portátil en la Semana Santa.	
1697	Compone el Tiento 80 (OO-II-III)	
		1700: Muerte de Carlos II. Guerra de sucesión.

³⁹ Según testimonio del copista del manuscrito correspondiente, a saber E: Bbc M 387. Vale para el resto de obras fechadas.

- 15-11-1703 Se nombra un segundo organista en la Catedral, Félix Jorge Rodríguez. Se alude a las ausencias de Cabanilles sin especificar el motivo⁴⁰. 1705: Desembarco de los aliados en Barcelona. El Reino de Valencia en manos del Archiduque Carlos.
- 20, 21 y 23-1-1705 Participa en la visura del órgano de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia (construido por Andreu Bergero), junto con el organista Joseph Esteve y el organero Bertomeu Artigues. 1707: Batalla de Almansa. 1711: El Reino de Valencia en manos de Felipe V.
- 23-4-1712 Otorga testamento ante el notario Josep Fuentes de Valencia.
- 29-4-1712 Cabanilles muere en Valencia. Es enterrado al día siguiente en la misma Catedral, en “*lo vas dels Reverents Beneficiats*”.

Ib. Fuentes

Tras el redescubrimiento y primera publicación de las obras de Cabanilles por Mitjana y Pedrell, fue Higinio Anglés⁴¹ el primer estudioso que se ocupó de catalogar y describir de forma completa las fuentes que contienen obras atribuidas a Cabanilles, parte de las cuales habían sido catalogadas y descritas parcialmente por Pedrell⁴². Querol⁴³, Climent⁴⁴ y Llorens⁴⁵ reseñan las fuentes para las pocas obras vocales que del mismo autor se conocen. Después de éstas, no han aparecido por el momento nuevas fuentes de obras atribuidas a Cabanilles. Pocas veces se insiste en el hecho evidente de que no hay copias autógrafas de Cabanilles, como expone Llorens⁴⁶: “*Toda la música conservada de Cabanilles es manuscrita pero no autógrafa; son copias de alumnos suyos o recopiladores los cuales siguieron interpretándola hasta más allá del siglo XVIII*”. Eshelman⁴⁷ da una tabla de fuentes tomada de Anglés (*Opera Omnia* y “*Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles*” en *AnM*, XVII, 1962). Constata la falta de autógrafos, así como los errores de

⁴⁰ Esto ha dado pie a suponer a algunos autores que pudiera deberse a sus supuestos viajes a Francia.

⁴¹ Higinio ANGLÉS. *Opera Omnia* vol. I, II, III. Barcelona, 1927, 1933, 1936. Higinio ANGLÉS. “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII, 1962. Barcelona, 1962. pp. 105-112.

⁴² Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111.

⁴³ Miguel QUEROL. “La música vocal de J. Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. pp. 113-120.

⁴⁴ José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971. – *Quaderns de Música Històrica Catalana*, 3. Dos “tonos” al Santíssim. Joan Cabanilles. Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1983.

⁴⁵ José María LLORENS CISTERÓ. “Joan Baptista Cabanilles, Organista de Excepción (1644-1712)” en *Joan Baptista Cabanilles músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 9-50.

⁴⁶ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. 109-126.

⁴⁷ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 20-21.

texto, citando las correcciones del organista Guy Bovet. Propone que se deben corregir las entradas erróneas de un sujeto. Afirma que los errores se producen en las copias no autógrafas. Especula si Cabanilles escribió en cifra, y la partitura es de los copistas. Señala que si las partituras eran de uso particular, deben sobreentender muchas cosas, y que el uso de los cuatro pentagramas es un indicio del concepto polifónico-horizontal de la textura.

Joana Crespi⁴⁸ describe las fuentes manuscritas basándose en Anglés. Descripción, contenido y cronología están tomados de Anglés, sin aportar ningún dato nuevo excepto la procedencia inmediata de algunos manuscritos de la Biblioteca de Catalunya, de cuyo departamento de música la autora es jefa: los que vienen del fondo Carreras-Dagas Bbc M 386, 387, 450, 729, 751/21, y las fechas en que aparecen en el libro de registro de la Biblioteca de Catalunya de M 1011, M 1328 y M 1468. Las obras vocales las toma del artículo de Llorens “Juan Bautista Cabanilles, organista de excepción”, en Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal. Da también una lista de ediciones, no completa. Afirma esta autora que “*Las obras de Cabanilles que conocemos son todas religiosas y de tradición manuscrita*”.

Llorens⁴⁹ hace un intento de catalogación recogiendo en una lista las obras completas, a partir del estudio de las fuentes de Anglés. Intentos de clasificación han sido hechos por Llorens⁵⁰, Corry⁵¹ y García Ferreras⁵². Bradshaw⁵³ clasifica las obras según la textura, encadenamiento de las secciones y relación entre estas.

Climent⁵⁴, en una comunicación breve hace algunas observaciones referentes a la paternidad del tiento de falsas de 6º tono E: Bbc 387 f. 95, atribuido a Bruna en otras dos fuentes, haciendo la observación de que no es suficiente el hecho de que aparezca en más fuentes para atribuirlo sin dudar a Bruna. Comenta también la atribución a Bruna del tiento de Contras E: Bbc M. 383 pp. 132-132. Ante el caso del tiento OO-V-78, tiento partido donde se pasa en la mano derecha al Bh2 se pregunta si habría órganos con partición diferente.

Doderer⁵⁵ trata de la funcionalidad del tiento, aportando una consuetud de la Catedral de Valencia de 1705, que expone algunos de los usos del órgano en Misa y Oficio. Según la solemnidad, el órgano debe tener “pausa y gravedad”.

⁴⁸ Joana CRESPI. “Fuentes Manuscritas” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 141-163.

⁴⁹ José María LLORENS CISTERÓ. “Literatura organística del siglo XVII” en *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981. pp. 29-130. “Joan Baptista Cabanilles, Organista de Excepción (1644-1712)” en *Joan Baptista Cabanilles músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 9-50.

⁵⁰ José María LLORENS CISTERÓ. “Joan Baptista Cabanilles, Organista de Excepción (1644-1712)” en *Joan Baptista Cabanilles músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 9-50.

⁵¹ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. pp. 63-64.

⁵² Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. pp. 74-77.

⁵³ M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301.

⁵⁴ José CLIMENT. “El órgano clásico español y la música española de órgano” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 131-133.

⁵⁵ Gerhard DODERER. “Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 47-66.

Pocos se han ocupado de los versos. Llorens completa sus trabajos anteriores en “Versos para órgano de Joan Cabanilles”⁵⁶. De la estadística que da se colige que Cabanilles es con mucho el autor más prolífico (atendiendo a las obras conservadas). Abarca las diversas modalidades: llano, mano izquierda, de dos triples y dos bajos, de ecos en forma de canon, de salmodia, de canto llano, de vísperas, para Gaudes, para misa (Kyrie, Gloria, después de la Epístola, Agnus, Ite Missa est). En cuanto a la difícil tarea de datación de sus obras, prácticamente no hay trabajos. Doderer⁵⁷ sostiene que las diferencias pertenecerían a la fase de mayor madurez.

En el capítulo correspondiente (cfr. LA OBRA DE JOAN CABANILLES: CRITERIOS PARA SU CATALOGACIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO DE FUENTES, p. 55), se estudiará de forma exhaustiva el problema de las fuentes y se aportará una nueva clasificación de las obras de Cabanilles. En un apéndice se dará una relación de todas ellas, y un índice temático de los tientos.

Iic. Análisis de la Obra de Cabanilles

En cuanto a los Temas empleados por Cabanilles, Emilio Meseguer⁵⁸, citando los tientos sobre *Ave Maris Stella*, *Pange Lingua* e *In exitu Israel de Egipto*, lanza la idea de que la obra de Cabanilles se basa en el canto gregoriano. Sin embargo, ya en 1905 Pedrell⁵⁹ había citado el carácter fantástico de la música de Cabanilles, al no sujetarse al tema de la salmodia en los versos publicados en *El Organista Litúrgico Español*.

López Calo⁶⁰ insiste en la monotematicidad de las obras de Cabanilles. Corry⁶¹ señala la monotematicidad con variación rítmica como una pauta dentro de las líneas generales que muestran la relación con Nápoles (toma esta idea de Apel), pero también contempla la posibilidad de temas diferentes para cada sección⁶². Sin embargo, la monotematicidad había sido ya empleada desde antiguo, y el tiento monotemático con transformación rítmica del tema es empleada por Bruna y Aguilera. Es evidente que el monotematismo es una de las opciones empleadas por Cabanilles, pero no la única. Hay ejemplos de obras con varios temas, simultáneos o en secciones sucesivas. La multiplicidad de temas es además descrita por los teóricos de la época de Cabanilles, como se describirá en el apartado Va El tema como principio constructivo, p. 157.

⁵⁶ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 109-126.

⁵⁷ Gerhard DODERER. “Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones (Noviembre 1994)*. Valencia, 1995. pp. 47-66.

⁵⁸ Emilio MESEGUER. “Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). Su personalidad artística. ¿Hay influencia del canto gregoriano en su obra?” en *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 153-176.

⁵⁹ Felip PEDRELL. *El Organista litúrgico español*. Madrid, 1905. p. 11.

⁶⁰ José LÓPEZ CALO. “El tiento y sus derivados (intento, fuga...)” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 121-127.

⁶¹ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 41.

⁶² Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 68.

Diversos autores han señalado algunos procedimientos de elaboración melódica empleados por Cabanilles. Anglés⁶³ señala el empleo de la 4ª dim., que pretende viene de la música popular. En la música vocal, Climent⁶⁴ muestra la tercera menor como generadora de los temas en la misa. Bradshaw⁶⁵ señala dos estilos melódicos principales o preferentemente empleados por Cabanilles: a) melodía con líneas enérgicas entre dos notas principales, b) melodía basada en el acorde desarrollado o fanfarria, indicio de influencia de Francia e Italia.

Ejemplo 2



Frotscher⁶⁶ remarca que Cabanilles introduce en los típicos temas tradicionales (construidos preferentemente mediante movimientos melódicos de segundas) elementos desestabilizadores: cromatismos, saltos de 5ª dim., estrecho desde inicio, valores proporcionales, figuras rítmicas enérgicas, utiliza la figura de la “cruz” o *chiasmus*. Construye temas largos que combinan grupos de motivos diferentes. En cuanto a la Glosa, remarca la mayor variación de ritmos y motivos respecto de sus antecesores.

Corry⁶⁷ cita las figuras descritas por Christoph Bernhard, las relaciona con la Glosa (sin especificar ni explicar por qué), señalando que Cabanilles se basa en estas. Pero para sostener su afirmación en un apéndice da apenas seis ejemplos de hallazgos en Cabanilles de 6 de las 15 figuras que señala Bernhard: *Anticipatio*, *Subsumptio*, *Variatio*, *Multiplacatio*, *Syncopatio*, *Catachrestica*, *Saltus Duriusculus*.

⁶³ Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

⁶⁴ José CLIMENT “Obras vocales inéditas de Juan Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, XVII. Barcelona, 1962. pp. 121-124.

⁶⁵ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2 (1973), p. 285-301. Londres, 1973.

⁶⁶ Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona 1962. pp. 63-71.

⁶⁷ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 57.

Ilustración 1: *Figurae* en Cabanilles según Corry⁶⁸

234

The examples below are glosas from the works of Cabanilles, similar to the Figuren in the categories described by Christoph Bernhard (Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, ed. Josef Müller-Blatau. Leipzig, 1926)

The image displays six musical examples in two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes 'Anticipatio' (Vol. II, p. 19) and 'Subsuntio' (Vol. IV, p. 42). The second system includes 'Variatio' (Vol. III) and 'Multiplicatio' (Vol. III, p. 171). The third system includes 'Syncopatio Catachrestica' (Vol. III, p. 160) and 'Saltus Duriusculus' (Vol. IV, p. 55). The notation features various rhythmic and melodic patterns characteristic of the 'Figurae'.

Anticipatio (Vol. II, p. 19) Subsuntio (Vol. IV, p. 42)

Variatio (Vol. III) Multiplicatio (Vol. III, p. 171)

Syncopatio Catachrestica (Vol. III, p. 160) Saltus Duriusculus (Vol. IV, p. 55)

Eshelman⁶⁹ considera que los Tientos partidos muestran el más alto desarrollo melódico. En contraposición con Corry, que asocia este desarrollo melódico a las *figurae*,

⁶⁸ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 284.

Eshelman lo ve como un desarrollo de la glosa clásica. En OO-III-XVI muestra la autora algunos ejemplos de desarrollo melódico: terceras rellenas, puntillos, notas repetidas, sínkopas⁷⁰. Afirmar que encuentra influencia de la guitarra (como antes de la vihuela) en el desarrollo de la literatura organística, pero no afirma porqué, ni pone ejemplos de haber encontrado estas similitudes.

En cuanto a la ornamentación teclística, Kastner⁷¹ señala unos 35 ornamentos escritos en notación regular. En dos de mis trabajos se da una visión completa, exhaustiva y clasificada de la ornamentación teclística empleada por Cabanilles. En estos trabajos se hace un estudio de los ornamentos que aparecen escritos en notación regular en las obras de Cabanilles: Descripción, clasificación, variedades encontradas dentro de cada tipo y ubicación, Estudio estadístico de la frecuencia de estos ornamentos y de su distribución en los diferentes géneros y estilos de escritura, así como una tabla resumen de Ornamentos.⁷²

Frotscher señala diferentes maneras de emplear los temas litúrgicos: tipo *ricercare*, tratando de forma heterogénea las diferentes secciones del Canto Llano, interrumpiendo el desarrollo con fragmentos libres a modo de *tocata*. O utilizando el tema como *Cantus Firmus*, aportando motivos.

En general, en cuanto al sistema musical y los procedimientos armónicos, los trabajos hasta el momento han tendido a intentar explicar la música de Cabanilles desde la óptica de la tonalidad moderna, en clave de explicar cómo la armonía funcional está presente en germen en Cabanilles. Kastner⁷³ se limita a señalar que utiliza más signos alterados que Correa. Anglés⁷⁴ hace un análisis muy general de su estilo que recoge los “tonos” preferidos y algunas consideraciones sobre la armonía, haciendo notar el uso de la “modulación”. Speer⁷⁵ asocia los tonos empleados en la música de Cabanilles a los modernos modos mayor y menor: 1º y 2º = menor. 5º y 6º = mayor. En los tonos 3º-4º y 7º-8º señala una cierta inestabilidad, no asignándoles tonalidad predominante. Otros autores como Corry⁷⁶ y Eshelman⁷⁷ reproducen los enunciados de Speer en sus trabajos. Corry⁷⁸ insiste en señalar como una de las pautas del tiento de Cabanilles “*Una especie de tonalidad funcional en las cadencias principales, secciones acórdicas y de todo tipo*”. Eshelman⁷⁹ sigue a Speer en la descripción de los tonos empleados por Cabanilles,

⁶⁹ “The melodies of the *tientos partidos* show this melodic development to such a high degree...” Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. p. 26.

⁷⁰ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 30 y ss.

⁷¹ Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles' Clavierersatz” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

⁷² Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical*, 53. (1998) Barcelona, 1988. pp. 111-164. - “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos.” en *Anuario Musical*, 54. (1999). pp. 149-154.

⁷³ Macario Santiago KASTNER. Contribución al estudio de la música española y portuguesa. Lisboa, 1941. p. 214.

⁷⁴ Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

⁷⁵ Klaus SPEER. “Tonus designations in the tientos of Juan Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 31-36.

⁷⁶ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. pp. 43-46.

⁷⁷ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 13-15.

⁷⁸ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 103.

⁷⁹ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 13-15.

referidos desde la óptica de una tonalidad predominante. Explica la situación modal en clave de su acercamiento a nuestra tonalidad moderna, presuponiendo que ya en la época de Cabanilles se presentía esto. En el capítulo IV (Sistema musical p. 129) se expone el esquema modal empleado por Cabanilles evitando referirse a la armonía funcional.

Querol⁸⁰ hace un análisis armónico de las obras vocales conservadas en la Biblioteca de Cataluña, con una terminología armónica funcional moderna. Climent⁸¹ hace un análisis descriptivo de *Beatus Vir* (con terminología armónica según las tonalidades modernas) Señala también como características del estilo: la armonía “avanzada”: acorde de 7ª “dominante” atacado directamente por las voces, alternancia mayor-menor, yuxtaposición de acordes mayores separados una tercera o una segunda, acordes aumentados y disminuidos. En ella ve Climent al Cabanilles de los Tientos de Falsas. Señala un giro melódico que aparece en los Kyries de su misa, habiendo supuesto en anteriores trabajos que aparece por primera vez en Valencia de mano de Cabanilles, se corrige en una publicación posterior⁸² diciendo que es Guinovart el primero en introducirlo, siendo seguido por sus alumnos Cabanilles y Rodríguez.

Ejemplo 3



Llorens⁸³ refiere la opinión de Kastner (según testimonio personal) de que encontramos en estos versos la “enharmonía y camino hacia la afinación de temperamento igual”, aportando como ejemplo el 2º verso del Juego 1º de versos de 2º tono por Elami para vísperas. En efecto, en esta pieza conviven Eb y D#⁸⁴.

Otros, sin embargo, han señalado lo contrario: Corry⁸⁵, en el apartado de su trabajo dedicado a la técnica compositiva en la música española del XVII da una explicación de los modos (puede completarse con ejemplos y razonamientos y repertorio de transposiciones, pues está sólo enunciada), y expone los elementos que señalarían la aparición de la armonía funcional, concluyendo que no se dan en Cabanilles (creación de un centro tonal por repetición de una tríada, periodos cadenciales de cuatro compases, temas melódicos basados en la tríada, empleo “funcional” del tritono, frecuencia de ciertas fórmulas

⁸⁰ Miguel QUEROL. “La música vocal de J. Cabanilles” en *Anuario Musical XVII* (1962). Barcelona, 1962. pp. 113-120.

⁸¹ José CLIMENT. “La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles” en *Tesoro Sacro Musical* n° 3, 1970. Madrid, 1970. pp. 78-80.

⁸² José CLIMENT. “Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas” en *Revista de Musicología* VI, 1983 Madrid 1983. pp. 213-221.

⁸³ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 109-126.

⁸⁴ Se puede plantear la cuestión de si Cabanilles conoció teclados con teclas dobles para los accidentales. Los contratos de órganos conocidos en el antiguo Reino de Valencia de los siglos XVI hasta mitades del XVIII describen teclados de 42, 45 ó 47 teclas, con secretos del mismo número de canales. En ninguno de estos contratos se hace referencia a teclas dobles. En 1634 el italiano Giovenardi publica su “tratado de la música”, donde describe los instrumentos perfectos, entre ellos un clave que dispondría de teclas dobles accidentales para C# y G# graves y D# y Ab en todas las octavas. Giovenardi trajo estos instrumentos a España, pero fueron contruidos en Roma, y no hay constancia de que fueran otra cosa que casos aislados. Cristina BORDÁS. “Bartolomeo Giovenardi” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Vol. 5 pp. 648-650.

⁸⁵ Mary Jane CORRY. “The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works” Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. pp. 51-52.

acórdicas, polaridad de partes. Bradshaw⁸⁶ señala que es tradicional en el sentido modal. Doderer⁸⁷ señala también aspectos de la estructura armónico-tonal del tiento de cabanilles: Alude a las restricciones debidas al temperamento. Atribuye “*una importancia propulsora*” a los pasajes “*modulantes*”.

En cuanto a los procedimientos constructivos, ya López-Chávarri⁸⁸ había señalado en 1922 que escribió obras para órgano en las cuales sigue las denominaciones de Cabezón (Tientos, Tientos de falsas, etc.), siendo de citar sus “Tientos de batalla” de carácter descriptivo, y sus tientos y Tocatas con tres o cuatro discursos, esto es, “tiempos”, haciendo de tales obras “*una especie entre sonatas y poemas sinfónicos*”. Dicho autor conoce algunos géneros, así como el carácter tradicional de su música respecto a la evolución que habría en el siglo XVIII.

Gotthold Frotscher⁸⁹, le dedica un trabajo breve pero denso y profundo. Según este autor, la característica general de su obra es que no cultiva una forma determinada y definida en sus obras, sino que mezcla elementos de variada tipología constructiva. Ofrece la descripción de algunas tipologías:

- Tientos que combinan la imitación de un tema y la armonía vertical. Especialmente los de Falsas. El entretejido de las disonancias posibilita la transición entre imitación y armonía. Forma de transición, relacionada con las tocatas de Durezze e Legature al estar en primer plano el armazón armónico. Asume elementos del Ricercare politemático que junto al plan armónico le dan un tinte retrospectivo. Hace seguir al tema principal ideas suplementarias que se tratan imitativamente, o divide un tema complejo en partes, o expone temas opuestos que precisan tratamiento y elaboración diferente. incluye fragmentos libres y progresiones.
- Tientos con forma de canzona en varios movimientos. Se intuye el influjo de Frescobaldi en los episodios libres entre secciones, que en el español ocupan más espacio. No bastándole el esquema de la construcción de maneras variadas del tema, expande la forma mediante a) episodios extra con figuraciones libres y b) imitación de motivos cortos.
- El tiento en forma de *Variationsricercar* lo disuelve mediante la inclusión de episodios libres concertantes.
- La escritura tipo Tocata la sujeta mediante la relación con la variación temática.
- Batallas: Combina variación temática y construcción y desarrollo motivico vivaces con el cuadro plástico.
- Tientos que se basan en la esencia de la tocata, sin llegar nunca a ser una forma pura: episodios de figuración o recitativos son complementados con otros imitativos o acórdicos (ejemplo del OO-I-XVI).

⁸⁶ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2 (1973). Londres, 1973. p. 285-301.

⁸⁷ Gerhard DODERER. “Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 47-66.

⁸⁸ Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI. *Historia de la música*. Barcelona, 1922. Vol. 2 p.166.

⁸⁹ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

- Un tiento de Contras, basado en una construcción sobre pedal que se repite en los grados fundamentales, resultando una extensión y repetición apiñándose en los diferentes grados.
- Versillos: mezcla todos los principios constructivos: imitación, figuración, tocata, fragmentos melódicos y armónicos. Los presenta combinados o por separado. Destaca la multiplicidad y concisión de la invención temática.

Hay que tener en cuenta que su análisis se basa sólo en las obras publicadas en aquel momento: Tan sólo los versillos de “*El organista litúrgico*” y las obras del “*Catàlech...*” publicadas por Pedrell, y los dos primeros volúmenes de *Opera Omnia* publicados por Anglés.

Kastner⁹⁰ considera que los géneros Tiento y Tocata confluyen en Cabanilles y Elías. Anglés⁹¹ hace un análisis muy general de su estilo que recoge los géneros utilizados, siempre asimilados a modelos extranjeros: *ricercare*, *toccata*, *batalla*, *canzona*.

Frotscher, en un trabajo posterior⁹² hace las siguientes consideraciones: BATALLAS. más elaboradas, no son tan simples. FORMAS. No se ciñe a un tipo formal determinado. Combina géneros de diferente índole. Comenta detalles de OO-I-I, OO-I-V, OO-I-VI, OO-I-VIII, OO-I-IX, OO-I-X, OO-I-XI, OO-I-XIV, OO-I-XV, OO-I-XXI, OO-I-XXII, OO-I-XXIV

La tesis de Mary Jane Corry⁹³ *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* (1965) es uno de los trabajos más extensos. La parte dedicada al análisis es la más exhaustiva de la obra, siendo de gran interés pues analiza meticulosamente:

- la estructura de obras concretas
- los procedimientos compositivos empleados en cada género (en estos basa el análisis estilístico de obras y tipologías)
- da una buena descripción etimológica y teórica de las tipologías
- hace un buen análisis de los elementos estilísticos, basándose en los principios compositivos empleados por Cabanilles
- un buen análisis de bastantes piezas
- un buen sumario de las características estilísticas de cada género o tipología (según su esquema)

Quizás deja sin estudiar los siguientes aspectos:

- Sólo considera las obras publicadas hasta entonces (volúmenes I a IV de *Opera Omnia*), y no considera en absoluto los versos.

⁹⁰ Macario Santiago KASTNER. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. p. 300.

⁹¹ Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

⁹² Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona 1962. pp. 63-71.

⁹³ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965.

- Falta definir mejor los esquemas de la estructura que se utiliza en las diferentes tipologías. Debería definir todas, no solo los tientos llenos, y estudiar la concatenación de progresiones, etc. Tampoco se especifican los procesos compositivos propios de cada sección. Pensamos que esto se debe a que no contempla la totalidad de sus obras.
- Define muy bien los tientos llenos (“monocromáticos”) de tipo “vocal”, menos las otras tipologías de tientos.
- Como hemos citado anteriormente, no estamos del todo de acuerdo con el esquema empleado para la clasificación (nos remitimos al elaborado por nosotros, donde damos cuenta de los criterios taxonómicos empleados).
- No profundiza en el tema de las figurae, pensamos que se podría elaborar un catálogo completo de las figurae empleadas por Cabanilles, y elaborar una comparación con figuras similares o idénticas en otros compositores. (Por su dimensión, esto sería un trabajo aparte).
- Tampoco entra demasiado en un análisis rítmico (del auténtico ritmo armónico etc.). Observaciones como la que es inusual encontrar obras que empiecen en ternario se deben a la escasez de las mismas entre las publicadas entonces.

Willi Apel⁹⁴ analiza las obras (las publicadas hasta entonces: OO-I a IV) desde el punto de vista de los procedimientos constructivos:

- Tientos de Falsas: Relativamente cortos en extensión y tranquilos en figuración, basados en un lenguaje armónico con disonancias manifiestas entremezcladas. Maestría a la vez de técnica y expresión. (ejemplo OO-I-I).
- El resto de tientos son de carácter figurativo (como Correa, Ximenez, Bruna). Los hay llenos o partidos. La mayoría con forma de Fantasia, extensas piezas con mezcla de diferentes medios estilísticos de la música de tecla de mitades del XVII: imitación, técnica motívica, contrapunto figurado, toccata, variación temática, etc. Tientos de Contras, basados en largas secciones sobre Orgelpunkt, repetidas sobre diversos grados.
- Señala el empleo de las progresiones (*Modulationspassagen*), como ya habían hecho Aguilera o Bruna. Señala que en Cabanilles este procedimiento se emplea también (lo que no ocurre prácticamente nunca en los anteriores) aplicado a pasajes acórdicos con alguna voz figurativa (OO-I-XVI) y además las repeticiones no son idénticas, hay pequeños cambios como por ejemplo el intercambio de voces.
- La mayoría de los Tientos comienzan imitativamente, desarrollando un Tema que puede más tarde ser variado rítmicamente. Pero hay otras estructuras, como OO-I-III compuesto de Preludio, secciones central y final imitativas. Ave Maris Stella: tratamiento en secciones de las diversas frases del Cantus Firmus, más una sección final libre basada en progresiones (*Modulationspassagen*). Unos 15 sin tema (sin passo OO-III-50, a modo de italia (*liederartig*) OO-IV p. 17, Ecos OO-IV-70). Señala OO-I-XIII, monotemático con transformaciones del tema: disminución, aumentación, transformación rítmica en ternario, lo que lo asemeja a modelos centroeuropeos, o a una Fantasia de Sweelinck.

⁹⁴ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

- Composiciones con títulos que nos remiten a la danza:
 - Pasacalles y Paseos: Base de cuatro compases con la estructura I-I-IV-V. Ritmo ternario o binario.
 - Gallardas: Tema más largo, ritmo binario (en eso se diferencia de las Galliarde italianas, francesas o inglesas).
 - Jácara. Danza popular y vulgar, asociada al teatro cómico (cita de Cervantes aludiendo a su baja condición). En Cabanilles, sin embargo, se convierte en pieza de altura. Se basa en un periodo de cuatro compases, repetido con variaciones de gran fantasía.

Apel considera a Cabanilles como un “*gran maestro de la técnica de la variación*”, señalando que no se contenta con la repetición de un periodo armónico con variaciones superficiales, variando tan sólo el revestimiento formal, sino que “*extrae de la sustancia temática nuevas construcciones, realizando nuevas creaciones temáticas*”.

Arsenio García Ferreras⁹⁵ analiza exhaustivamente los tientos más representativos, sobre todo desde el punto de vista estructural y motivico.

M. C. Bradshaw⁹⁶ analiza la estructura de las obras de Cabanilles desde el punto de vista de la seccionalidad. A lo largo de su artículo pretende: a) Ubicar las tocatas de Cabanilles en relación con la tradición europea de este género. b) Distinguir formalmente entre tocata y tiento. c) Establecer qué elementos de estos géneros son nuevos y personales en Cabanilles.

I.- Tocatas.

- Tipologías: Distingue tres tipos de tocatas, atendiendo a su estructura:
 - a) Tocata “seccional”, a base de secciones yuxtapuestas sin solución de continuidad, con comienzo no fugado, sin cambios rítmicos. Tocatas I-III (OO-II-XXV, XXVI y XXVII). Se encuentran tocatas que responden a esta tipología en autores algo más antiguos como Froberger y Frescobaldi y contemporáneos de Cabanilles como A. Scarlatti, Muffat, Pasquini y Buxtehude.
 - b) Tocata con una sola textura, estilo no fugado. Hay ejemplos de este procedimiento en Pachelbel y Eberlin.
 - c) Tocata seccional, siguiendo el principio de la polifonía imitativa, con cambios rítmicos entre las secciones. Las secciones se intitulan “discursos”. La nombra (valga la traducción) tocata por versos. Se encuentra este tipo de tocata a fines del s. XVII en F.X.A. Murchhauser, F.T. Richter y Gottlieb Muffat. Responde a la descripción de Adlung, de que las tocatas pueden estar formadas por yuxtaposición de secciones fugadas, mientras que Mathesson había dicho más o menos que quienes construyen la tocata de este modo no tienen idea del significado del género (este autor la acerca evidentemente al Stylus

⁹⁵ Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

⁹⁶ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quaterly* LIX/2 (1973). Londres, 1973. p. 285-301.

Phantasticus). Los tipos a) b) y c) responden en realidad a los tres tipos de música libre: fantasía, preludio y fuga descritos por Adlung.

- Desarrollo: Está poco presente en la música ibérica. No han escrito tocatas ni Correa, ni Coelho (nosotros añadiríamos ni Bruna, ni Ximenes, etc.). Cabanilles es el primero en utilizar este género, quizás porque éste habría alcanzado un desarrollo en Europa, habiéndose convertido en uno de los más influyentes en la música de tecla. Constata la existencia de secciones rapsódicas: secciones acórdicas con trinos, pasajes, escalas. Se distinguen de los pasajes meramente virtuosísticos, porque en los primeros hay un claro cambio del sentido musical.

- Conclusión: la característica más importante del género tocata (antes que otras características armónicas, cromáticas o uso de motivos de trompeta) es su indefinición formal, la libertad de construcción.

II.- Tientos:

- Tipologías: Distingue diversas tipologías siempre de acuerdo a características formales-estructurales:

- a) Composición larga, compuesta con diversidad de estilos, texturas, melodías, ritmos y armonías. Siguen no obstante un esquema simple: 1) una sección introductoria de carácter “impresivo”, generalmente polifónico-imitativa pero también a veces homofónica. Esta sección puede acabar en forma virtuosística, 2) diversas secciones de tipo fundamentalmente imitativo, generalmente con cambios rítmicos, y más cortas. Este esquema, antes que una forma predeterminada, es un esquema muy general en el que se inscriben muchas maneras de construcción, de carácter muy libre. Las secciones diferentes (de una a cuatro) se ensamblan de forma continua, “como las líneas de un retrato de Velázquez”. Entran en esta categoría (la mayoría de los tientos): OO-I-IV, OO-I-VIII, OO-I-IX, OO-I-X, OO-I-XI, OO-I-XIII, OO-I-XIV, OO-I-XVIII, OO-I-XXI, OO-I-XXII, OO-I-XXIII, OO-I-XV, OO-II-I, OO-II-II, OO-II-III, OO-II-IV, OO-III-II, OO-III-III, OO-III-V, OO-III-VI, OO-III-VII, OO-III-VIII, OO-III-IX, OO-III-X, OO-III-XI, OO-III-XIII, OO-III-XIV, OO-III-XV, OO-III-XVI, OO-III-XVII, OO-III-XXI, OO-III-XXII, OO-III-XXV, OO-IV-I, OO-IV-II, OO-IV-IV, OO-IV-V, OO-IV-VI, OO-IV-VII, OO-IV-X, OO-IV-XI, OO-IV-XIII, OO-IV-XIV, OO-IV-XVI.
- b) Tiento de falsas. OO-I-I, OO-I-II, OO-I-V, OO-I-VII, OO-I-XII, OO-I-XV, OO-I-XIX, OO-I-XX, OO-III-IV, OO-III-XVIII, OO-III-XXIV, OO-IV-XII.
 - Puramente imitativo, sin pasajes ni secciones diferenciadas. OO-III-I, OO-III-XII, OO-III-XIX, OO-III-XX, OO-IV-VIII.
 - Imitativo seccional sin cambios rítmicos. OO-I-III, OO-I-VI, OO-I-XVI, OO-I-XVII, OO-I-XXIV, OO-III-XXIII, OO-IV-III, OO-IV-IX, OO-IV-XV.

- Diferencia entre tiento y tocata: El tiento de tipo a) es muy similar a una tocata. La diferencia es el mayor carácter imitativo del tiento, más solución de continuidad entre

secciones, más contraste motivico. El tiento OO-III-XXIII parece una tocata de tipo c). En la tocata las secciones acaban más claramente, y siempre en el tono original, y hay pasajes libres entre los versos. El tiento tiene más unidad, mientras que la tocata parece más una yuxtaposición de diferentes piezas.

III.- Elementos de la tocata que son nuevos y personales de Cabanilles:

- En tocatas del tipo c): las secciones están relacionadas motivicamente, acaban con secciones libres, gran longitud de las secciones. estas características no se encuentran en las tocatas de construcción similar en los de la época de Cabanilles Murchhauser, Richter o Muffat.
- La repetición de un motivo seccional en progresión (propio de la escuela ibérica)
- Gran deseo de una estructura cerrada y unificada.
- En cuanto a la función de este género, supone que es principalmente litúrgica, incluso supone el uso de las diversas secciones de la tocata en el *alternatim*⁹⁷.
- Deja abierto el posible uso sacro o profano (de acuerdo con Valls).

De este interesante trabajo se debe destacar el hecho de que insiste en la estructura como base de la taxonomía. Además de su profundidad es también destacable su intento de encontrar unas características estructurales generales, aunque insiste en la ausencia de estereotipos. Es de señalar, empero, algunos errores debido al desconocimiento de las fuentes originales:

- Supone que la doble barra que separa secciones es original.
- Cree erróneamente que *esquerra*, es una forma antigua de izquierda, cuando es simplemente la palabra catalana, además no original puesto que el manuscrito está en castellano.
- Admite todavía la historia de los supuestos viajes a Francia.
- No hace referencia al término “discurso” en su carácter ibérico clásico que habían empleado ya Correa y Aguilera. Adopta un punto de vista quizás excesivamente europeo del término, sin tener en cuenta que en España pudo utilizarse de forma independiente y arbitraria.
- No admitimos algunas de las distinciones que pretende entre tocata y tiento.
- La clasificación sólo por la seccionalidad de la pieza no nos parece la más adecuada ni útil. Además, algunas piezas podrían pertenecer a varias categorías.

Eshelman⁹⁸ asigna al tiento una forma única, contrapunto menos organizado que se concentra en la “interacción de fragmentos melódicos” (“*interplay of melodic bits*”), imitación más libre, dependencia de ritmos imitativos para unificar la textura” (habla del

⁹⁷ El uso de una obra que pueda dividirse en varias secciones bien delimitadas como “suite” de versos para alternar con el canto de un magnificat, salmo, ordinario de la misa etc. había sido sugerido por Frescobaldi. Aunque Bradshaw no fundamenta su suposición en datos concretos, nos parece muy interesante esta teoría. Esta teoría cobraría fuerza al encontrar que en uno de los juegos de versos de Cabanilles uno de los versos es en realidad una de las secciones del Tiento XVI “a modo de canción” de Correa, según se identifica en: Nelson LEE. “Introduction” en *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx Manuscripts, I*. American Institute of Musicology. Hänslar Verlag, Holznerlingen, 1999. p. X.

⁹⁸ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. p. 24.

tiento en general, no solo en Cabanilles). En las diferencias señala que utiliza el mismo contrapunto pero estructurado en base a un bajo, lo que evita los problemas de farragosidad—“*endless invention*”, invención sin fin—que según la autora tienen los tientos. Constata que los bajos de dichas diferencias son difíciles de seguir, pues se diluyen.

En OO-III-XI (40) Encuentra similitudes con la danza folklórica, señalando la importancia de la danza en España y la inclusión de danzas profanas en procesiones, etc. (M. Defournaux). En cuanto a las obras a tres voces, las considera más “*flamboyant*” (sic), porque en tres voces hay que completar lo que hacen cuatro, una voz que debe rellenar lo que falta en una sola mitad del teclado. El contrapunto lo encuentra muy libre, lejano al del siglo XVI. En OO-IV-V (59) muestra el empleo de un motivo muy corto modulante, el procedimiento de cómo la frase se va haciendo cada vez más corta, el efecto de un duo de coloratura: dos voces que se van imitando con disonancias. En OO-IV-II (56): muestra la técnica de cambios rítmicos en el tema. Señala que algunos tientos partidos tienen estilo específico: batalla, clarines. Cita OO-III-XIII (42), OO-III-XIV (43) y OO-III-XV (44) como ejemplos de motivos de notas repetidas, típicos de la batalla. Cita también OO-II-XXVI, OO-IV-III (57), OO-I-IV como híbridos partido-tocata, partido-no imitativo, partido-tiento sobre un himno. Considera que crea híbridos como Grigny (cromorne en taille a 2, dialogue a 2 dessus de cornet et deux tailles de Chromorne), señalando que ambos compositores representan el fin de un ciclo vital.

En cuanto a los Tientos Llenos: Describe *Lleno* como un solo color del teclado. Lo mismo que “*ple*” y “todas manos”. Analiza OO-IV-VIII (62): secciones en a) Contrapunto imitativo, b) sujeto más veloz, diálogo entre las voces de modo similar al tiento partido, c) de nuevo sujeto inicial y más tarde un tercer sujeto, d) glosa. No se pretende emular un ideal polifónico pasado, muchas veces hay una melodía glosada, y un estilo puramente instrumental. Contrapunto muy libre, en cc. 24-25 señala una suspensión ni preparada ni resuelta. Señala otras libertades, debidas al uso libre de la suposición, señalada por W. Forrester. Explica lo que es la suposición (transitus inversus), y supone que pudo haber sido introducido en la edad media por los árabes igual que se introdujo la filosofía griega. Señala ejemplos de otras libertades:

- OO-III-XXI (50), OO-I-XVI: introducción acórdica, “sincopada”, *sin passo*.
- En OO-III-XXI (50) canon, en c. 78 aparece un primer fugado, sujeto con notas repetidas. En c. 114 una tocata de acordes-fanfarría, pasos trabados (*stretto*), y escritura similar a un tiento partido. El hecho de una melodía de terceras paralelas es otra libertad, al tener el efecto de reducir dos voces a una. Hay quintas seguidas ocultadas por los cruces de voces.

En las Tocatas destaca los variados estilos compositivos: I *ple* sin paso, ensalada, II: partido m.i., III-IV batalla, V-VI tiento lleno fugado con variación rítmica del tema.

En cuanto a las Batallas, las considera acórdicas, multiseccionales, con poco interés melódico. Las equipara a la música de programa, y considera que apelan a la gloria de un Imperio español que se acababa de escapar. Señala que en la batalla Imperial no se puede probar su atribución a Cabanilles. Las contrapone a la batalla de Bruna, de carácter

más melódico y contrapuntístico. En OO-III-XV (44) señala los elementos tradicionales de la batalla: fanfarrias en diálogo, trinos escritos, fanfarria final, más interés melódico.

Los Tientos de Contrás los considera como *tientos llenos* transportados a diversos grados.

En las Diferencias señala los títulos de danza, su principio constructivo mediante progresiones de acordes, la variación figuracional, y los cambios armónicos que hacen difícil seguir la marcha de los acordes.

Doderer⁹⁹: Respecto de los tientos “litúrgicos” dice “...es exactamente en este grupo donde encontramos la mayor complejidad de elementos constructivos y de técnicas constituyentes. La tipología de este grupo no presenta nuevas categorías, pero en el dominio y en la riqueza de los diferentes grupos de obras se muestra el maestro de Valencia en el punto culminante de una línea evolutiva que sobrepasa largamente a los organistas de las generaciones anteriores y contemporáneas”. Preferencia por la construcción polifónica frente a los elementos programáticos en las batallas. Tiento leno y de falsas: “se caracterizan por el proceso conceptual de su composición”. tientos de Contrás y Partidos: “tienen su razón de ser en la especificidad del órgano ibérico”. En los partidos se evidencia más claramente la herencia Peraza-Correa-Aguilera. Máximo desarrollo de este tipo de tiento: “Cabanilles eleva el tiento de medio registro al más alto nivel de su existencia”: mantiene diálogo solistas-acompañamiento, estructura alternando homofonía, polifonía figurada, polifonía imitativa.

Pedrero-Encabo¹⁰⁰ provee un análisis descriptivo de las tocatas de Cabanilles, la cual se diferencia de las tocatas que pudieran ser más o menos contemporáneas de españoles (Tormo, Joaquín Ximenez, Nassarre, Martín y Coll) u otras anónimas e italianas. Éstas son más cortas y sencillas, más ligadas a la danza. Aunque el influjo de la tocata italiana (Frescobaldi, Pasquini, Rossi) es admitido por Kastner o Apel en algunos de los tientos, las tocatas de Cabanilles son diferentes.

Constata, frente a los tientos, su menor número (seis) y extensión. Además, es difícil definir sus características porque son de factura muy diferente:

- Tocata I: Acórdica, con glosas. La autora encuentra similitud con Correa en el contraste acorde-glosa.
- Tocata II: La escritura imitativa es absorbida por la homofónica, textura propia de la música instrumental de finales del barroco.
- Tocata III: Comienza en estilo de tocata-batalla para seguir en textura glosada y más tarde en la imitación de un motivo.
- Tocata IV: Misma idea temática inicial de la anterior, que se repite en progresión finalizando con una coda virtuosística.

⁹⁹ Gerhard DODERER. “Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 47-66.

¹⁰⁰ Águeda PEDRERO-ENCABO. “la Tocata en Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 169-175.

- Tocatas V y VI: Escritura polifónico-imitativa cercana a la canzona napolitana (Macque, Trabaci, Mayone).

Destaca las orientaciones estéticas: I carácter improvisatorio protobarroco. II “Sonoridad concertante propio de una pieza per diletantti”, III fusión del estilo de batalla con el esercizio a la manera de Rossi. IV breve batalla. V y VI combinación de principio variativo y escritura fugada.

Llorens¹⁰¹ ha señalado los procedimientos contrapuntísticos empleados en los versos: *“La fuga, sin que lo haga constar, aparece con mucha frecuencia a modo de variación con contrasujeto, en estrecho, por contraposición; también la glosa, a veces en fuga, la secuencia imitación de 2 en 2 voces y la fantasía. En los contrapuntos glosados que emplea para el canto llano emplea el estilo imitativo, y en los Versos para misas se sirve de interludios, glosas, fugas y fantasías; en los versos para Gaudes aparece la fuga en contrasujeto y en estrecho. La mayor parte de sus versos a tres son de medio registro. Los compases de que hace uso son el imperfecto, 3/2, 6/4, 3/4 y 12/8”*.

Sobre el contacto con otras escuelas y el origen de su estilo han sido señaladas diferentes similitudes. Ya Pirro¹⁰² había aportado un trabajo interesante al señalar las similitudes con obras italianas de la colección de Arresti (G. C. ARRESTI. Sonate di Organo di Varii autori. Bologna, ca. 1697): el verso de Agnus (Pedrell, Antología) con una Sonata de Pollarolli, el Kyrie con una fuga vivace de Pasquini, el estilo de notas repetidas utilizado también en varios compositores de la colección de Arresti. Estos datos junto con las obras de procedencia italiana (“tocatas italianas”, obras de Foggia) o inspiración italiana (“a modo de italia”) de E: Bbc M 387 le permiten afirmar que los organistas españoles de finales del XVII tendrían conocimiento de la música italiana de la época.

Frotscher¹⁰³ Señala el paralelismo con la música italiana producida a partir de Frescobaldi, incluso con éste mismo.

Kastner¹⁰⁴ afirma que los elementos de la tocata italiana entran en España con Cabanilles, y no antes. Supone su formación autóctona, pero plantea la cuestión de qué elementos pudo tomar del extranjero y cómo (todavía da por ciertos los viajes a Francia). El mismo autor, en un trabajo posterior¹⁰⁵, hace una enumeración de compositores de la época de Cabanilles de otros países. Destaca la vinculación cultural entre los pueblos ligados a la ruta Nápoles-Valencia-Amsterdam, señalando elementos comunes en la composición: imitación de todas las voces muy estrechadas, durezze e legature, punto de órgano, ostinatti, progresiones, frases cortas e interrumpidas, figura con una nota repetida (como pausa-fa-fa-sol-la). Esto sería también una muestra del “barroco común” al que pertenecería Cabanilles. Analiza algunos elementos del estilo de Cabanilles siempre en el sentido

¹⁰¹ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995*. pp. 109-126.

¹⁰² André PIRRO. “L’art des Organistes” en *Encyclopedie de la Musique. Technique-Esthétique-Pédagogie. Vol. ***. Ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1926. pp. 1213-1219.

¹⁰³ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

¹⁰⁴ Macario Santiago KASTNER *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. pp. 188 y 253..

¹⁰⁵ Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles’ Claviersatz” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

anterior, con especial referencia a los que son influencias de anteriores ibéricos o extranjeros (ya mencionadas antes), y le parecen un avance respecto a compositores anteriores: en los partidos divide las armonías tenidas, la glosa la hace virtuosísticamente en dobles notas, elementos escalísticos de la toccata italiana, diferencias minuciosas en la escritura de la articulación (Gallardas I, escritura del “tambor” a una o dos voces). Cree que pudo haber conocido personalmente la música francesa por sus supuestos viajes al sur de Francia. En otro artículo¹⁰⁶ afirma que asimila elementos técnicos de procedencia italiana. Integra en el Tiento elementos de la canzona, Ensalada, Tocata, Capriccio.

Climent¹⁰⁷ encuentra también la influencia italiana (melodías en terceras paralelas).

Águeda Pedrero-Encabo¹⁰⁸ cita que el influjo de la tocata italiana (Frescobaldi, Pasquini, Rossi) es admitido por Kastner o Apel en algunos de los tientos de Cabanilles, siendo sin embargo las tocatas diferentes. En la Tocata II encuentra a escritura imitativa es absorbida por la homofónica, textura propia de la música instrumental de finales del barroco. En la Tocata III, que comienza en estilo de tocata-batalla, encuentra más tarde la imitación de un motivo a la manera de Rossi. En las Tocatas V y VI encuentra una escritura polifónico-imitativa cercana a la canzona napolitana (Macque, Trabaci, Mayone).

Sobre el contacto con Francia, Kastner¹⁰⁹ Observa que algunas obras son para un órgano de 49 notas, de lo que deduce que Cabanilles se siente constreñido por la extensión del órgano español: supone erróneamente que Cabanilles tuvo octava corta, y ante este hecho supone que las compuso para órganos franceses, dado que todavía toma como posibles los datos de sus viajes a Francia. Llega a suponer sin decir por qué que conoció al menos Elne, Perpignan, Narbonne y Béziers. Observa que en sus obras aparecen ornamentos de tipo Anglo-Neerlandés o Italiano, y se pregunta si también hizo uso de la *inegalité*.

Sobre el contacto con Alemania, Anglés¹¹⁰ sostiene que conoció la influencia italiana pero no la de los alemanes. Apel¹¹¹ Similitud con la música centroeuropea: Tientos de tipo “fantasía”, con empleo de diferentes medios estilísticos de la música de tecla de mitades del XVII: imitación, técnica motívica, contrapunto figurado, toccata, variación temática, etc. Señala OO-I-XIII, monotemático con transformaciones del tema: disminución, aumentación, transformación rítmica en ternario, lo que lo asemeja a modelos centroeuropeos, o a una Fantasia de Sweelinck. Señala que las tocatas de Cabanilles no tienen ninguna similitud perceptible con las obras italianas del mismo título. Bradshaw¹¹² analiza las relaciones estilísticas en las Tocatas: a) Sentido similar al del preludio: servir de

¹⁰⁶ M. S. KASTNER “Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de Tecla” en *Anuario Musical XXVIII-XIX (1973-74)*. Barcelona 1976. pp. 11-86.

¹⁰⁷ José CLIMENT. “La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles” en *Tesoro Sacro Musical* nº 3, 1970. Madrid, 1970. pp. 78-80.

¹⁰⁸ Águeda PEDRERO-ENCABO. “la Tocata en Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 169-175.

¹⁰⁹ Macario Santiago KASTNER. “Quelques aspects du baroque Musical Espagnol et Portugais” en *Actes des Journées Internationales d’études du Baroque* Montauban, 1963. pp. 85-90.

¹¹⁰ Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

¹¹¹ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

¹¹² M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2 (1973). Londres, 1973. p. 285-301.

introducción a una pieza contrapuntística severa (tal como describen Praetorius en 1619, Demantius en 1632, Mathesson 1737). Un ejemplo es el tiento OO-IV-XVI(70). b) Los temas de fanfarria: con las “tocatta in modo de trombetto” de los italianos (Giovanni de Maque, 1551-1614). c) los tientos de falsas se relacionan con las “tocate de ligature e durezze” d) existencia de secciones rapsódicas: secciones acórdicas con trinos, pasajes, escalas. Se distinguen de los pasajes meramente virtuosísticos, porque en los primeros hay un claro cambio del sentido musical. Encuentra relación entre las tocatas conformadas por secciones imitativas con el mismo tema variado rítmicamente y las tocatas de F.X.A. Murchhauser, F.T. Richter y Gottlieb Muffat. El autor encuentra que esto responde a la descripción de Adlung, de que las tocatas pueden estar formadas por yuxtaposición de secciones fugadas, mientras que Mathesson había dicho más o menos que quienes construyen la tocata de este modo no tienen idea del significado del género (este autor la acerca evidentemente al Stylus Phantasticus). Considera también que los tres tipos de tocata reflejan en realidad a los tres tipos de música libre: fantasía, preludio y fuga descritos por Adlung.

M. J. Corry¹¹³ describe las relaciones estilísticas con música de otros países de forma interesante y bien resumido, si bien algo general:

- Describe las líneas generales que muestran la relación con Nápoles (tomado de Apel):

- Monotematicidad (con variación rítmica)
- Estructura barroca de las danzas
- Elementos de la Tocata

- Describe las técnicas de escritura que muestran la relación con el sur de Alemania:

- Unión de la Imitación y la Figuración como técnicas compositivas (Froberger)
- Uso del Canon (Froberger)
- Uso de la aumentación

Y concretamente con las Tocatas de Kerll:

- orden planificado en secciones cerradas
- tema en canon con su propia inversión
- comienzo en imitación
- tocatas de contras a 5 voces
- imitación a base de figurae, no solo de temas “vocales”
- uso de la repercussio (notas repetidas)

Eshelman¹¹⁴ considera que mezcla elementos del pasado y del futuro, y que es el fin de una era. Remarca los contemporáneos de Cabanilles: en música Pasquini, Blow,

¹¹³ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. pp. 36-42.

¹¹⁴ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 8-13.

Buxtehude. Nace el año que Bernini esculpe L'extasi de Santa Teresa y dos años después de la primera interpretación de Monteverdi l'incoronazione di Popea, muere cuando Bach llevaba cuatro años en Weimar y Haendel acababa de llegar a Londres. Pasquini es el más parecido, en las folías y pasacalles, si bien el italiano es más moderno y orientado hacia el clave, estando por su parte Cabanilles más consagrado al tiento. Con Blow tiene Cabanilles la similitud en la fuga modal, composiciones no claras tonalmente, sin forma definida. Buxtehude es muy diferente de Cabanilles, su música mira al futuro, mientras Cabanilles mira al pasado. Cabanilles queda situado en el barroco medio, y se le puede calificar de tradicional en el contexto barroco. Razona que si era llamado por los franceses, la escuela española tendría la misma altura que la francesa¹¹⁵, aunque asume la afirmación de Buzkoffer en el sentido de que “los organistas españoles componían en un modo más cercano al sentimiento estético y expresión místico-dramática que con la rica, impecable técnica de las otras escuelas de la época”¹¹⁶.

La misma autora encuentra en los Tientos de Falsas una similitud con el Ricercare. Se cuestiona la similitud con las “durezze e ligature”, en concreto de los tientos de falsas OO-I-XIX, OO-III-53. Considera que su carácter disonante palidece al lado de Trabacci. Cita a Shannon que señala que intenta imitar las durezze e ligature de la escuela napolitana, pero no es efectivo. Cita a Apel que señala que en la segunda mitad del siglo XVII este estilo de experimentar con la disonancia estaba ya pasado en Nápoles. La autora considera, en esa misma línea, que las disonancias experimentales son un arcaísmo, que un estilo menos disonante es más adecuado a lo contemporáneo¹¹⁷. El tiento de falsas lo asimila a la polifonía renacentista. Encuentra influencia del estilo teclístico Italiano en los tientos de falsas, la rítmica de la canzona y los versos breves, considera que estas relaciones pudieron deberse debido al comercio de Valencia con Italia. También apunta relaciones con la música del sur de Alemania, señalando en cualquier caso que un estudio completo queda fuera del propósito de su trabajo.¹¹⁸

Antonio Martín Moreno¹¹⁹ todavía supone que Cabanilles conoció otras escuelas y que voluntariamente optó por el conservadurismo, contradiciéndose al asegurar que su obra es un puente hacia la sonata clásica.

Frotscher¹²⁰ Remarca que utiliza las fórmulas acuñadas por los anteriores autores pero sin aceptarlas en su formulación tradicional, sino transformándolas, introduciendo algún elemento nuevo personal.

González Valle¹²¹ presenta un análisis más profundo de la percepción de elementos comunes a otras escuelas europeas, situando a Cabanilles en el contexto de la

¹¹⁵ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 6.

¹¹⁶ Manfred F. BUKOFZER. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, 1986. (Primera edición, Nueva York, 1947). p. 175.

¹¹⁷ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. pp.58-61.

¹¹⁸ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. pp. 98-101.

¹¹⁹ Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española*. Vol. 4 *El siglo XVIII*. Madrid 1985. pp. 173-174, 445-447.

¹²⁰ Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona 1962. pp. 73-97.

¹²¹ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 79-96.

problemática de la música de tecla de la época. Cabanilles sería partícipe de la necesidad de cambio en esta música, su música sería el reflejo y resultado de una inquietud común a toda la música europea por avanzar y buscar nuevos caminos. Una acertadísima visión, al señalar que no recoge los cambios recogidos por Frescobaldi en Italia, Froberger en Alemania o D'Anglebert y Louis Couperin en Francia. Su arte coincide con una inflexión en la música de órgano que se produce en toda Europa, y que quizás en Valencia puede estar influenciada por los círculos preilustrados. Este cambio se caracterizaría sobre todo por abandonar la antigua polifonía imitativa horizontal para acercarse más a la escritura vertical. El órgano se caracteriza por impulsar los nuevos procedimientos en convivencia con los antiguos, impulsado fundamentalmente por Frescobaldi, y en este sentido habría que insertar la obra de Cabanilles, que en esta encrucijada se decanta por la fusión. Junto a la existencia de elementos clásicos ibéricos, tenemos también la presencia de elementos que serían propios de otras tradiciones europeas (siguiendo a García Ferreras), lo que le daría un tinte de universalidad a su música, y señala los paralelismos que encuentra García Ferreras con la música centroeuropea. Compara unas obras de Cabanilles con otras de Bach, señalando los paralelismos entre el Verso de primer tono de Cabanilles (E: Bbc M 729 f. 109v) y el preludio BWV 849 de Bach: similitud temática, tonal, concepción estructural, orientación expresiva, estructura tónica-dominante, gran línea melódica hasta un punto determinado. Señala las similitudes entre El tiento de falsas OO-I-II de Cabanilles y la fuga BWV 849 de Bach, con tema idéntico basado en el chiasmus (cruz). Acaba diciendo que *“en resumen, podemos constatar que la música de órgano de Cabanilles encierra en sí una serie de características, que nos hablan con claridad, por un lado, del conocimiento del entorno europeo, es decir, de la problemática en que vive inmersa la música europea de órgano de su época, y, por otro, de que el desarrollo de la música de órgano en Europa a finales del s. XVII, pese a las notables diferencias entre los diversos países o tradiciones, católica o protestante, parece seguir siendo todavía unitario. Los cambios realizados o introducidos en España por Cabanilles están, por tanto, en línea con lo que sucede en la Europa de su época e, intencionadamente, apuntan a la obra de órgano de J. S. Bach. La obra de Cabanilles, pues, asume y amplía la rica tradición musical española de órgano y la transforma y eleva por medio de los importantes cambios estilísticos que introduce. Con lo cual, nuestra música de órgano deja de ser pura periferia, para situarse contextualmente dentro del desarrollo europeo y con proyección hacia el futuro”*.

Climent¹²², por el contrario, no contempla en absoluto la influencia de extranjeros.

La obra vocal también ha sido objeto de atención por los investigadores. Climent¹²³ considera las obras vocales similares en calidad a las instrumentales. Señala el clasicismo en la misa, y la degeneración (no en sentido peyorativo) de la forma Villancico: responsión menos grandilocuente, no hay comentario. Querol¹²⁴ señala la pobreza poética de los textos y señala la similitud de “Mortales que amáis” con “Ay que dolor de Cererols” y con el comienzo de la Pasión según San Mateo de Bach, osando incluso sugerir el origen

¹²² José CLIMENT. “Cabanilles” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (E. Casares) Madrid 1999. Vol 2 pp. 828-829.

¹²³ José CLIMENT. “Obras vocales inéditas de Juan Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, XVII (1962), pp. 121-124.

¹²⁴ Miguel QUEROL. “La música vocal de J. Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII (1962), pp. 113-120.

común de ambas. Bonastre¹²⁵ analiza brevemente todas las composiciones vocales, señalando la influencia de la *seconda prattica*. En las obras en latín se aparta del *style antico* por a) equilibrio homofonía-polifonía, estilo concertato, fragmentación temática, policoralidad, atención al texto y a su tratamiento semántico, especialmente en la Misa. En las obras en romance señala el equilibrio homofonía-polifonía, la presencia en algunas obras de indicaciones de ayre, la construcción concertante en los villancicos policorales, el tratamiento semántico del texto. Señala la similitud de “Mortales que amáis” con la Pasión según San Mateo de Bach, y la sitúa en el contexto de obras similares valencianas y catalanes sobre textos de pasión y similares.

Querol¹²⁶, en un estudio más reciente, destaca el desconocimiento de la música vocal española en el extranjero, así como el error que incurren los extranjeros al considerarla bajo el prisma de la excesiva ortodoxia, como exclusivamente ligado al *style antico*. Hace una referencia a las obras vocales de Cabanilles, situándolas en el contexto de la producción española contemporánea:

MISA. Considera que hay cuatro tipos de misas en el XVII español: a) las que siguen modelos clásicos del XVI, b) las que siguen modelos clásicos con algunos elementos barrocos, c) las que desarrollan un lenguaje plenamente barroco, con características que se comentarán a continuación y si hay un mismo tema para toda la misa es propio, no sacado del canto llano y es un “puro formalismo, pues no presenta ninguna trabazón ni desarrollo en el curso de la composición” c) las Misas de Batalla, de tipo característico en motivica y rítmica. La misa de Cabanilles pertenecería al tercer grupo, “de espíritu y forma completamente barrocos”, y tiene los caracteres distintivos correspondientes, a saber 1) ley del contraste de la masa sonora o principio de policoralidad. 2) Principio de la fragmentación de la melodía y del texto: Unidades rítmicas formadas por las palabras esdrújulas, acordes secos con los monosílabos (corrientemente en un acorde en valor de semínima seguido de silencio con carácter efectista), predominio del inciso repetido frente a la frase completa. 3) Principio de efectismo y de pompa decorativa. Efectos teatrales (considera algunos como “pueriles e incluso grotescos y de mal gusto”), ligados a la citada fragmentación de texto y melodía.

SALMOS. Los salmos barrocos comparten las características citadas del tipo c) de misas, y a esta descripción responde el Beatus Vir de Cabanilles, señalando la peculiar disposición de voces: Ti-Ti-T-T / Ti Ti T B / Ti A T B.

VILLANCICO: De gran importancia, de valor musical superior al de otros géneros, con innovaciones técnicas bien asimiladas y “sabor nacional”. “La técnica del villancico del XVII, más que ningún otro género, se puede comparar con la técnica del Concerto instrumental, tipo Vivaldi”. Breve descripción de los cinco villancicos que conoce de Cabanilles. Reseña especial del “Mortales que amáis”, similar a un “Tono a la pasión de Jesús” de Cererols, con importantes coincidencias

¹²⁵ Francesc BONASTRE. “Joan Cabanilles en el contexto de la música española de su tiempo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 67-78.

¹²⁶ Miguel QUEROL. “Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo.” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia 1995. pp. 97-108.

que hacen suponer que Cabanilles conoció la pieza de Cererols. En cuanto a la similitud con la Pasión según San Mateo de Bach, supone que no es sino casual, respondiendo en cualquier caso a la universalidad de dicho tema.

De las consideraciones de tipo crítico que se han hecho sobre la música de Cabanilles, destacamos las siguientes:

Especialmente en los primeros tiempos tras su redescubrimiento a principios del siglo XX, su música ha despertado una admiración desmesurada, rayando en la exageración. Pedrell¹²⁷, al publicar unos versos, comenta estas breves obras, calificándolas de *geniales* y señalando su *majestad y grandeza*, así como la *belleza de la melodía*. Norbert Dufourq¹²⁸ compara la fantasía en la manera con que Cabanilles trata el tiento clásico con Buxtehude y su tratamiento del coral. Bonnet¹²⁹, sobre el tiento de Vº tono dice que es “*música de la eternidad*”. Mitjana¹³⁰ edita en su totalidad una “*tocata*” (que no son sino los conocidos pasacalles II que edita Anglés), calificándola de “*soberbia*” y “*fuera de lo común por el vigor del concepto, belleza de los desarrollos y la amplitud del estilo*”. José Bruyr¹³¹, en una entrevista hecha al gran organista Charls Tournemire, citando algunos compositores que han escrito sobre cantos gregorianos dice: “...Cabanilles [¿No lo conocen ustedes? ¡Pardiez! ¡Para la música los Pirineos todavía existen! ¡Sepan pues que Cabanilles (1644-1712), no es menos grande que Bach!”. Kastner¹³² considera Cabanilles el organista “*más genial*” de la Península en la época barroca.

Aparte de las anteriores opiniones, ciertamente exaltadas, se ha alabado la calidad de su música. Willi Apel¹³³ considera a Cabanilles la más sobresaliente personalidad del XVII tardío en España. Eshelman¹³⁴ lo califica del más prolífico compositor español para tecla. Frotscher¹³⁵ hace una serie de juicios estéticos y críticos sobre sus procedimientos de escritura, considerando que el resultado de los mismos es una música con un equilibrio entre virtuosismo figurativo y contrapunto temático, al servicio de la expresión. En los tientos de falsas se sitúa a la altura de los mejores ejemplos de los italianos en su personal expresión. Asume elementos del *Ricercare* politemático que junto al plan armónico dan a su música un tinte retrospectivo. Bradshaw¹³⁶ considera que Cabanilles es el más grande organista y el más importante y prolífico y compositor ibérico clásico. No es muy conocido en parte por la ignorancia que hay sobre la cultura española en general y también por la dificultad que presenta encasillar tipológicamente sus obras. Finaliza diciendo que “*sus tocatas se comparan favorablemente con los mejores productos de Occidente, mientras sus*

¹²⁷ Felip PEDRELL. *El organista litúrgico español*. Madrid 1905. p. 11.

¹²⁸ Norbert DUFOURQ. *Petite histoire de la musique*. París, 1941.

¹²⁹ Joseph BONNET. *Historical organ recitals*. Vol VI. New York, 1917.

¹³⁰ Rafael MITJANA. “La Musique en Espagne” en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique*. Vol ****, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1920. *pp. 2090-2094.

¹³¹ La cita está entre corchetes y no en cursiva, de manera que parece ser un añadido del entrevistador, y no una afirmación del entrevistado, como pretende Meseguer. Jose BRUYR. “Un entretien avec Charler Tournemire” en *Le guide du concert*, Abril 1930. París, 1930. pp. 791-793.

¹³² M. S. KASTNER. “Quelques aspects du baroque Musical Espagnol et Portugais” en *Actes des Journées Internationals d’études du Baroque*. Montauban, 1963. pp. 85-90.

¹³³ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

¹³⁴ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. p. 1.

¹³⁵ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

¹³⁶ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatias and Tientos” en *The Musical Quarterly LIX/2* (1973). Londres, 1973. p. 285-301.

tientos, españoles en origen y cultivación, bosquejan nuevos trazos en la música de teclado”. Roubinet¹³⁷ le considera culminación de la escuela ibérica. Apel¹³⁸ considera a Cabanilles como “*gran maestro de la técnica de la variación*”, señalando que no se contenta con la repetición de un periodo armónico con variaciones superficiales, variando tan sólo el revestimiento formal, sino que extrae de la sustancia temática nuevas construcciones, realizando nuevas creaciones temáticas. Llorens¹³⁹ considera sus versos la “cumbre del género”. Refiere una opinión de Kastner (según una carta personal) según la cual “*Los versos de Cabanilles son una maravilla, sin duda alguna los mejores que se compusieron en el siglo XVII*”. Dice que “*en ellos Cabanilles explora un sistema de armonía, de contrapunto y de técnica del teclado muy superior al que consiguió en sus tientos*”. Les atribuye también un “*valor pedagógico por ser cantera propicia para el estudio de la composición y de la improvisación*”.

Hay por otra parte un cierto tópico tendente ver un supuesto misticismo en la música, consideración no apoyada en fuente alguna, sino en apreciaciones subjetivas. Anglés¹⁴⁰ asocia a los Tientos de Falsas un carácter “místico”. Kastner¹⁴¹ afirma que Cabanilles es, junto con Bruna, el último “místico musical” de la península. Corry¹⁴² insiste en el carácter místico de la música española basándose en textos de estética general (Menéndez Pelayo, Collet) y en teóricos de la época (Nassarre). No olvida, sin embargo, señalar la influencia y carácter tridentinos. Eshelman¹⁴³, siguiendo a Corry, relaciona modalidad y misticismo. Encuentra un paralelismo con las saetas y el cante jondo. Como las saetas, inspiradas por el sentimiento religioso, el tiento partido sería una experiencia mística. No se encuentra base ni justificación científica a estas afirmaciones. Hay sin duda una relación evidente de la música más disonante para expresar el afecto de un texto doloroso, pero esto se puede considerar como una manifestación del racionalismo, más que de un supuesto misticismo.

En cuanto a la ubicación estética de su música, diversos autores coinciden en considerar a Cabanilles el fin y la culminación del periodo que podríamos llamar “clásico” de la música ibérica para tecla. Se considera que en él confluyen las corrientes nacidas en el renacimiento que se desarrollan en España y otros procedimientos europeos de inicios del barroco. Sin embargo, mientras unos autores lo contemplan desde una óptica puramente epigónica, otros lo sitúan en un momento de extrema importancia, en una encrucijada de manera que coexisten en su música elementos que miran al pasado con otros que miran al futuro.

Kastner¹⁴⁴ considera a Cabanilles “grandiosa conclusión de una gran época” y “inicio de una nueva era”, fusión de todo lo precedente, con él el tiento llega a la última

¹³⁷ M. ROUBINET. “Juan Cabanilles” en *Guide de la Musique d’Orgue* (Fayard). París, 1991. pp.241-244.

¹³⁸ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

¹³⁹ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 109-126.

¹⁴⁰ Higinio ANGLÉS “Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles” en *AnM*, XVII, Barcelona, 1962. pp. 3-13.

¹⁴¹ Macario Santiago KASTNER *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. p. 191.

¹⁴² M. J. CORRY. “The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works” Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. pp. 3-4.

¹⁴³ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 13-14 y 26-27.

¹⁴⁴ Macario Santiago KASTNER *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. p. 190.

fase de su desarrollo, fusionando los tres tipos de tiento: fantasía-ricercare, tiento-tocata y tocata. López-Chávarri¹⁴⁵ señala el carácter clásico de su música respecto a la evolución que habría en el siglo XVIII. Corry¹⁴⁶ considera el estilo de Cabanilles como una síntesis de cuatro elementos: renacimiento + elementos litúrgicos + tradición hispana mediterránea + técnicas barrocas de principios del siglo XVII. Bradshaw¹⁴⁷ lo considera tradicional en el sentido modal. Frotscher¹⁴⁸ defiende el calificativo de clásico para la obra de Cabanilles, tanto por pertenecer a una determinada época como por la calidad y estabilidad de su música (no en sentido epigona). Se basa en que utiliza las fórmulas acuñadas por los anteriores autores pero sin aceptarlas en su formulación tradicional, sino transformándolas, introduciendo algún elemento nuevo personal. Kastner¹⁴⁹ considera que combina la recapitulación de la forma tradicional del tiento (Cabezón, Aguilera, Coelho, Correa) con una renovación personal y aportación de nuevos: conceptos estructurales, armonías más osadas, ritmos, anacrusas. Asimila elementos técnicos de procedencia italiana. Integra en el Tiento elementos de la canzona, Ensalada, Tocata, Capriccio.

Eshelman¹⁵⁰ relaciona el término tiento con Ricercare y Tocata, en el s. XVI se asemeja al motete, y en los autores del XVII (Correa, Bruna, Cabanilles) a la Fantasia. No considera conservador el tiento como forma, oponiéndose a Shannon (John SHANNON. *Organ literature of the seventeenth Century: A Study of Its styles*. Raleigh: The Sunbury Press, 1978). Considera que se produce en los tientos de Cabanilles un solapamiento de géneros¹⁵¹: tocata, fugado, partido, diversas texturas se emplean en una misma obra. En suma, en los Tientos habría dos corrientes fundamentales: a) la manifestación tardía de la práctica renacentista y b) la aplicación de los estilos de la fantasía barroca para tecla y del canto español (flamenco). Tras su análisis de la música de Cabanilles encuentra las siguientes conclusiones generales:

- Persistencia de la tradición vocal renacentista en todas sus obras, con diferente grado de influencia.
- Influencia “indígena” (sic) en el partido, concretamente de la técnica vocal del flamenco.
- Influencia vocal en las diferencias en la pauta acórdica y en las líneas melódicas.
- No se pueden probar las influencias instrumentales.
- Influencia del folklore.

En la *Historia de la música española* de la editorial Alianza Música se le incluye en el Vol. 4¹⁵², dedicado al siglo XVIII. López-Calo había dicho en el volumen anterior que

¹⁴⁵ Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI. *Historia de la música*. Barcelona, 1922. Vol. 2 p.166.

¹⁴⁶ M. J. CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 42 y p. 250.

¹⁴⁷ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2 (1973). Londres, 1973. pp. 285-301.

¹⁴⁸ Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona 1962. pp. 63-71.

¹⁴⁹ Macario Santiago KASTNER. “Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de Tecla” en *Anuario Musical XXVIII-XIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 11-86.

¹⁵⁰ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 23-24.

¹⁵¹ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 50 y ss., 62 y 68.

¹⁵² Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española*. Vol. 4 *El siglo XVIII*. Madrid 1985. pp. 173-174, 445-447.

lo consideraba más como una figura del siglo XVIII, por considerarlo como más ligado a este siglo. Querol¹⁵³, por el contrario defiende que Cabanilles es una figura del siglo XVII: *“Cabanilles es un músico que vive 56 años de su vida en el siglo XVII y solamente 12 del siglo XVIII. Por consiguiente, tanto su formación como su producción son fundamentalmente del siglo XVII y llevan claramente su sello”*.

Guy Bourlignieux considera que combina el desarrollo del tiento clásico de caracter grave con un lenguaje colorista y fogoso, sintetiza todas las posibilidades del Tiento, y destaca su riqueza rítmica.

González Valle¹⁵⁴ lo sitúa en el contexto cultural de la Valencia del XVII, ciudad conectada comercialmente, abierta por un lado pero por otro con una fuerte tendencia por clero y Universidad a aferrarse a las tradiciones. Este dualismo, típico de la cultura española del XVII, se reflejaría en la música de Cabanilles, que presenta gran cantidad de “contenidos innovadores en moldes antiguos”. Lo compara con Bach al ser “receptor, resumen y síntesis de las grandes tradiciones organísticas y contrapuntísticas, practicadas por los maestros organistas a lo largo de los siglos XVI y XVII, y, sin embargo, a la vez, como conservador de viejos moldes como el tiento, la fantasía, las diferencias o los versos”. Innovador en las innovaciones armónicas, contrapuntísticas y rítmicas, que no representan sin embargo una amenaza para las formas clásicas. Introduce las técnicas de la época y formas de danza y mezcla los géneros (siguiendo a Reimann). En esto también se parece a Bach que sin romper los moldes y formas introduce innovaciones en el contenido.

Bonastre¹⁵⁵ considera que establece nexo entre la tradición anterior y el repertorio de su época nacional e internacional (siguiendo a Esalva, Soriano Fuertes, Pedrell, Anglés, Climent y Querol). Incluye su obra vocal en la “pléyade de compositores hispánicos que, en la encrucijada de los siglos XVII-XVIII, condujeron las composiciones vocales a un alto grado de experimentación...etc.”, y no como composiciones ocasionales.

Burton Hudson¹⁵⁶ También lo considera culminación de la escuela ibérica de órgano (el fin del recorrido Cabezón, Aguilera, Correa, Coelho, etc.). Se destacan posibles influencias mutuas con Italia, y se describen algunas características generales de su estilo y géneros empleados.

López Calo¹⁵⁷ haciendo diversas consideraciones sobre la evolución del tiento al “intento”, considera que con Cabanilles el tiento “termina su ciclo vital”.

Montserrat Torrent¹⁵⁸ afirma que la música de Cabanilles *“ofrece una clara fusión de estilos, en cuanto se conserva una cierta austeridad de la música del*

¹⁵³ Miguel QUEROL. “Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo.” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia 1995.* pp. 97-108.

¹⁵⁴ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. 1994. Valencia, 1995.* pp. 79-96.

¹⁵⁵ Francesc BONASTRE. “Joan Cabanilles en el contexto de la música española de su tiempo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. 1994. Valencia, 1995.* pp. 67-78.

¹⁵⁶ Burton HUDSON. “Cabanilles” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, 1980. Vol 3 pág. 564. 1980.

¹⁵⁷ José LÓPEZ CALO. “El tiento y sus derivados (intento, fuga...)” en *Actas del II Congreso Español de Órgano.* Madrid, 1987. pp. 121-127.

Renacimiento que convive en perfecto equilibrio con características más propias del barroco". Entre las "obras más directamente vinculadas al estilo renacentista" sitúa los tientos de falsas.

Martín Moreno¹⁵⁹ todavía supone que Cabanilles conoció otras escuelas y que voluntariamente optó por el conservadurismo, y que su obra es un puente hacia la sonata.

Alberto Basso¹⁶⁰ valora su desarrollo del género Tiento. Destaca a sus discípulos Elías, Oxinagas y Vicente Rodríguez. Señala el parecido de la obra vocal *Mortales que amáis* con la Pasión según S. Mateo de Bach.

Guy Bourlignieux¹⁶¹ da algunas reseñas de sus obras y su estilo, considerando que combina el desarrollo del tiento clásico de carácter grave con un lenguaje colorista y fogoso. Sintetiza todas las posibilidades del Tiento. Riqueza rítmica. Considera alumnos suyos a Elías, Oxinagas y Rodríguez.

Stephan Schmitt¹⁶² relaciona la técnica de Cabanilles con el racionalismo propio del barroco, así como con el manierismo. Se basa en un análisis del Tiento OO-I-V: Sutileza de la construcción, basada en un motivo único mediante el cual se construye todo el material mediante operaciones de simetría (racionalismo). Exploración del empleo de la disonancia en los Tientos de Falsas (manierismo). Este punto de vista se opone al del supuesto "misticismo" que gratuitamente han querido ver algunos autores.

Otra opinión de la que diversos autores se hacen eco es la farragosidad producida al recurrir excesivamente a la repetición de motivos en progresión, lo que causaría el que algunas obras resulten, excesivamente simétricas y repetitivas. José María Álvarez¹⁶³, al enumerar los autores que incluye dicha colección dice textualmente: "*Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712). Organista muy conocido ya en España. Es autor de mucha técnica, pero excesivamente cerebral y no muy inspirado*". Kastner¹⁶⁴ señala lo farragoso y excesivamente extenso de algunos tientos, que agotan su fuerza al no tener sentido de la medida. López Calo¹⁶⁵ es partidario de una falta de evolución en el conjunto de su obra, monotonía debido a la falta de desarrollo temático. Apel¹⁶⁶ señala algunos tientos contruidos casi exclusivamente con el procedimiento de las progresiones (*Modulationspassagen*), por ejemplo los de contras OO-I-VI, OO-III-IX (38), OO-IV-IX (63). Señala la trivialidad de este procedimiento, citando a M. Reimann, que dice que este procedimiento es o para proveer de la música en diferentes grados para órganos con

¹⁵⁸ Montserrat TORRENT "Registración e Interpretación de la Obra de Cabanilles" en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 163-168.

¹⁵⁹ Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española. Vol. 4 El siglo XVIII*. Madrid 1985. pp. 173-174, 445-447.

¹⁶⁰ Alberto BASSO. *Dizionario della musica e dei musicisti*. Turín, 1985.

¹⁶¹ Guy BOURLIGUEUX. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. UTET*. Turín, 1985. Vol. 2 p. 39.

¹⁶² Stephan SCHMITT. "Vexierklänge. Ammerkungen zu einem tiento de Falsas von Juan Cabanilles" en *Anuario Musical* 56. Barcelona, 2001. pp. 115-130.

¹⁶³ José María ÁLVAREZ PÉREZ. "Introducción" en *Colección de Obras de Órgano de organistas españoles del siglo XVII*. Madrid, 1964. pp. V-VI.

¹⁶⁴ Macario Santiago KASTNER. "Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de Tecla" en *Anuario Musical XXVIII-XIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 11-86.

¹⁶⁵ J. LÓPEZ CALO. "El tiento y sus derivados (intento, fuga...)" en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 121-127.

¹⁶⁶ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

distintos sistemas de afinación o ejercicios para alumnos. Apel lo atribuye a que en una producción tan enorme, junto a lo sobresaliente y valioso no se puede evitar que aparezca lo trivial. También Eshelman es de una opinión similar, según se ha señalado más arriba.

Algunos autores creen encontrar en Cabanilles un nexo entre el barroco y el estilo clásico, un punto hacia la Sonata clásica. Kastner¹⁶⁷ considera avanzada su técnica teclística, y señala similitudes con Haendel, Scarlatti (OO-I-XXV=Fuga en Fa M. de D. Scarlatti), Padre Soler (Batalla Imperial OO-II-XV=quintetos de soler) e incluso Rameau (Gaitilla, OO-II-XXIII), afirmando que le parece Cabanilles más moderno que Bruhns y Buxtehude. Algunas obras las considera precursoras de la sonata bipartita (Pedazo de Música, OO-I-XXV). En otro trabajo¹⁶⁸ defiende la influencia futura de la música de Cabanilles. López Calo¹⁶⁹ hace diversas consideraciones sobre la evolución del tiento al “intento”.

Águeda Pedrero Encabo toma de Kastner esta idea y pretende profundizar en ella un artículo¹⁷⁰ en el que “...se resaltan ciertos elementos de la escritura organística de Cabanilles que suponen una novedad en el contexto teclístico de la época—fines del XVII—y abre las puertas a la nueva tendencia estilística del siglo XVIII” y “se analizan en segundo lugar sus tocatas, como uno de los tipos compositivos de nuevo cuño en el repertorio de la música de teclado española”.

La autora parte y asume la observación de Kastner en “Comentarios...” de que Cabanilles es el precursor de la sonata dieciochesca bipartita. En cuanto al primer contenido del artículo, se enumeran, ofreciendo los ejemplos correspondientes los siguientes elementos:

- a) Introducción de elementos tocatescos
- b) Sistematización de la glosa.
- c) Uso del estilo acordal.
- d) Aligeración de la textura.
- e) Figuración de carácter específicamente instrumental.
- f) Seccionalidad de la estructura.
- g) Estructura de la obra en conexión con una planificación tonal.

Concluye que “Cabanilles inicia una transformación estilística que supone la creación de un modelo distinto de Tiento. A la vez se aproxima (a través de las características que hemos mencionado) al uso de un lenguaje más suelto, librado de las ataduras del estilo antiguo, que suponen el sustrato imprescindible de nuevas soluciones formales”

¹⁶⁷ Macario Santiago KASTNER *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. pp. 256-257.

¹⁶⁸ Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles’ Claviersatz” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

¹⁶⁹ José LÓPEZ CALO. “El tiento y sus derivados (intento, fuga...)” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 121-127.

¹⁷⁰ Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995. Granada, 1995. pp. 97-112.

En cuanto al segundo objetivo de su trabajo, comenta las características de las seis tocatas:

- Tocata I: “tientística” cercana a Correa por su nitidez.
- Tocata II: Estilo homofónico, textura aligerada a tres voces.
- Tocata III: Estilo de Batalla.
- Tocata IV: Estilo de Batalla, estructura “tonal” .
- Tocatas V y VI: Cita a Bradshaw y su análisis de estas tocatas como tocatas-versos, su similitud con los tientos. Pretende que la seccionalidad de estas es germen de la Sonata.

También Climent¹⁷¹ considera Cabanilles como un adelantado que introduce en el siglo XVII elementos más novedosos que se desarrollarán en el siglo posterior (“clasicismo”). Se apoya en citas de Anglés y análisis de algunos elementos de sus obras (ornamentos y cadencias, especialmente).

Por el contrario, González Valle¹⁷² sostiene que “*Los cambios realizados o introducidos en España por Cabanilles están, por tanto, en línea con lo que sucede en la Europa de su época e, intencionadamente, apuntan a la obra de órgano de J. S. Bach. La obra de Cabanilles, pues, asume y amplía la rica tradición musical española de órgano y la transforma y eleva por medio de los importantes cambios estilísticos que introduce. Con lo cual, nuestra música de órgano deja de ser pura periferia, para situarse contextualmente dentro del desarrollo europeo y con proyección hacia el futuro*”.

Algunos autores creemos que han exagerado situando a Cabanilles como un continuador del estilo de Cabezón, exagerando el carácter arcaico de su obra, y metiendo en el mismo saco a todo lo que ocurre entre Cabezón y Elías. Si bien hay una evidente permanencia de ciertos procedimientos arcaicos en su obra, en esta obra se defenderá que ésta representa un gran paso adelante, que mira en muchos aspectos al futuro (aunque mantenga un cierto retraso respecto de otras corrientes), y que no se sujeta en absoluto a muchas de las pautas de la época de Cabezón.

Anglés¹⁷³ considera a Cabanilles el continuador de Cabezón, siempre en la tendencia de los investigadores de su generación de contemplar toda la música española de los siglos XVI-XVIII dentro de un mismo bloque: “*Cabanilles fue, sin duda, el que mejor supo imitar y continuar la gran obra iniciada por Antonio de Cabezón...*”.

Kastner¹⁷⁴ considera que utiliza arcaismos (durezas armónicas) provenientes del contrapunto medieval con fines expresivos, al igual que Cabezón, Peraza, Aguilera y Correa. Insiste en que Cabanilles recoge la herencia de Santa María y Bermudo, afirmando que se le pueden atribuir estos conocimientos teóricos. En otro trabajo¹⁷⁵ hace la siguiente

¹⁷¹ José CLIMENT. “Cabanilles, una vía al clasicismo” en *De Musica Hispanica et aliis. Miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*. S.J. Santiago de Compostela, 1990. Vol I pp. 489-491.

¹⁷² José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 79-96.

¹⁷³ Higinio ANGLÉS “Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles” en *AnM*, XVII, Barcelona, 1962. pp. 3-13.

¹⁷⁴ Macario Santiago KASTNER *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941. pp. 68 y 252.

¹⁷⁵ Macario Santiago KASTNER. “Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical XXVIII-XXIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 87-154.

referencia a Cabanilles, hablando de la profusión ornamental prescrita por algunos teóricos: *“Aguilera de Heredia y Cabanilles, que tenían la costumbre de indicar por extenso los embellecimientos esenciales en sus contextos, tampoco evidencian la sobrecarga. Aunque los antiguos autores hayan escrito y hablado mucho sobre la añadidura de adornos, en la práctica, y según lo que dejamos indicado, eran más bien comedidos”*.

También se ha dedicado cierta atención a los problemas de praxis interpretativa.

En cuanto a la utilidad de sus obras para la liturgia, Antony Bonnet ha propuesto el empleo de las obras de Cabanilles para momentos determinados de la liturgia actual, basándose solo en su juicio sobre el carácter de estas obras¹⁷⁶. Anglés ha supuesto que algunas de sus obras serían para conciertos¹⁷⁷.

La registración de las obras de Cabanilles ha sido objeto de algunos trabajos. Naarten Albert Vente¹⁷⁸ da algunas instrucciones en ese sentido, basándose en los datos que sobre el órgano ibérico se tenían entonces. Expone las registraciones de Lérida y las considera punto de partida para Cabanilles. Expone el órgano de San Diego de Alcalá (donde fue organista Martín y Coll) como representativo del tipo de órgano que pudo conocer Cabanilles. Da algunas indicaciones de registración de carácter totalmente subjetivo y personal, sin base histórica independientemente de lo acertadas que nos parezcan a nivel práctico. Advierte que la indicación “lleno” no indica necesariamente todo el órgano pleno, sino cualquier selección de registros de esta familia. Considera el tiento coreado o de ecos como escrito para dos teclados.

Climent¹⁷⁹, ante el caso del tiento OO-V-78, tiento partido donde se pasa en la mano derecha al Bv2 se pregunta si habría órganos con partición diferente.

Kastner¹⁸⁰ hace algunas proposiciones para la ejecución: propone corregir los saltos de octava debidos a la octava corta, que su música es para órgano clave y clavicordio, pero no para arpa, y que no parece escrita para un 8'. En otro trabajo¹⁸¹ observa que algunas obras son para un órgano de 49 notas, de lo que deduce que Cabanilles se siente constreñido por la extensión del órgano español (supone erróneamente que Cabanilles tuvo octava corta), y ante este hecho supone que las compuso para órganos franceses, dado que todavía toma como posibles los datos de sus viajes a Francia.

¹⁷⁶ Antony BONNET. “Les oeuvres d'orgue de Juan Cabanilles et les exigences actuelles de la liturgie” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. pp. 92-104.

¹⁷⁷ Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Música Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

¹⁷⁸ Naarten Albert VENTE “Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona 1962. pp. 41-62.

¹⁷⁹ José CLIMENT. “El órgano clásico español y la música española de órgano” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 131-133.

¹⁸⁰ Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles' Claviersatz” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

¹⁸¹ Macario Santiago KASTNER. “Quelques aspects du baroque Musical Espagnol et Portugais” en *Actes des Journées Internationales d'études du Baroque* Montauban, 1963. pp. 85-90.

Corry¹⁸² da algunos datos organológicos (tomados de Anglés, datos de Lérida). Ofrece propuestas de registración, poco interesantes al estar basados en Vente y en suposiciones infundadas. Por ejemplo, afirma “*Otras contribuciones fueron la explotación del color de lengüeta en la registración organística...*”¹⁸³. Esto es una suposición, pues Cabanilles no tiene más que unos pocos tientos “de clarines” (por cierto no publicados entonces), pensamos que el empleo de la lengüetería no es una aportación de Cabanilles, más bien lo que hizo fue adoptar una práctica ya extendida en otros reinos, e incluso en la misma Valencia. Un Cabanilles maduro (tenía cincuenta años) hizo instalar en la Catedral un juego y medio de lengüetería, tras asistir a su aparición en los más importantes órganos de su entorno.

Guy Bourlignieux¹⁸⁴ dice que su lenguaje solicita el uso de la trompetería de batalla.

Bradshaw¹⁸⁵, en cuanto al instrumento al que están destinadas las piezas, de su función litúrgica se desprende que están destinadas fundamentalmente al órgano, si bien el uso probado de otros instrumentos en la liturgia deja abierto su empleo en otros instrumentos (espina, etc.).

Atendiendo al testimonio de Llorens¹⁸⁶ (según una carta personal), Kastner sería partidario de que los órganos en España se acercarán al temperamento igual debido a la aparición de la enharmonía. Encontraríamos en algunos versos de Cabanilles la “enharmonía y camino hacia la afinación de temperamento igual”, aportando como ejemplo el 2º verso del Juego 1º de versos de 2º tono por Elami para vísperas. En efecto, en esta pieza conviven Eb y D#.

Montserrat Torrent¹⁸⁷ expone que la aproximación a la praxis interpretativa no debe basarse en la “fe y confianza absolutas en las transcripciones existentes, que más tarde fueron contrastadas con los manuscritos originales”, sino en la “crítica y análisis del contenido musical”. Supone que hay errores de escritura de algunas piezas, basándose en su análisis. Alude concretamente a los pasacalles II y III, tiento VIII, tiento Pange Lingua y Corrente Italiana, sin especificar cuáles son estos errores (aunque la mayoría de organistas que han podido escuchar a esta gran intérprete conocen y usan las correcciones que propone). Se manifiesta contraria a que los editores incluyan indicaciones de tempo o registración, pues pueden influir negativamente en los intérpretes poco formados, impidiéndoles reflexionar. Expone algunas propuestas de registración basándose en una interpretación personal de lo que para cada género de música es adecuado y consideraciones puramente pragmáticas, sin fundamentarse en instrucciones de la época.

¹⁸² M. J. CORRY. “The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works” Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. pp. 25-35.

¹⁸³ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 251.

¹⁸⁴ Guy BOURLIGUEUX. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. UTET. Turín, 1985. Vol. 2 p. 39.

¹⁸⁵ M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2 (1973) Londres, 1973. p. 285-301.

¹⁸⁶ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 109-126.

¹⁸⁷ Montserrat TORRENT “Registración e Interpretación de la Obra de Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 163-168.

No es partidaria de añadir glosas, pues Cabanilles escribe todo y es una práctica propia del siglo anterior. Sí cree conveniente el uso de la ornamentación. Debido a las indicaciones de la corriente italiana, atribuye a Cabanilles el conocimiento de la variación en el tempo.

Jambou¹⁸⁸ ha esbozado la evolución del órgano en el Reino de Valencia. Señala tres momentos de la organería antes de Cabanilles de los que participa Valencia: a) Finales del siglo XV, instrumentos góticos colosales. b) Mitades del siglo XVI, órgano que ya ha desmenuzado el plenum gótico, se instalan los registros de lleno y címbala, se duplican los principales, aparecen los tapados, no se puede asegurar la existencia de los registros de 10ª etc, y el órgano no parece tener interés en las lengüetas ni cornetas. c) Mitades del siglo XVII, culminación y fin de un proceso evolutivo. El órgano define más sus grupos sonoros: flautados, nasardos, llenos. Seguimos con las características anteriores: duplicación de flautados, ausencia de lengüetería y cornetas. Desde la segunda mitad del XVII empezaría un proceso de ruptura de esta tradición, destacando los trabajos de: Llop, que introduce ya el partido en Alzira. Roque Blasco, especialmente el órgano de San Martín de Valencia, concebido inicialmente en forma catalana y finalizado con la inclusión de lengüetería, etc., resultando una superposición de las dos orientaciones estilísticas de la península. c) en torno a 1700 el mismo Blasco y Bergero construyen instrumentos que incluyen en su concepción las dos corrientes estilísticas. Este será el caldo de cultivo para que en el siglo XVIII se desarrolle la escuela de los Salanova, Usserralde, Grañena. Frente al hecho de considerar una supuesta “escuela valenciana” que estaría entre el órgano catalán y el valenciano, plantea la reflexión de que la escuela castellana también va incorporando paulatinamente algunas de las características “catalanas”: contras, dos teclados, nazardos, utiliza la denominación “cadireta” (aunque sea para el órgano interior). Se produce, pues, un movimiento de intercambio entre ambas escuelas, si bien en el caso castellano esto lo acusan sólo los órganos monumentales.

Eshelman¹⁸⁹ advierte de la dificultad de interpretación (técnica y problemas de praxis), señalando la problemática de la falta de indicaciones. Propone acortar las piezas excesivamente largas, en la línea de lo propuesto por Frescobaldi para sus tocatas (sigue en eso a Bovet, Hoag). En cuanto al instrumento, da algunas ideas sobre el órgano español, y datos tomados de Anglés (contrato de Lérida), pero las propuestas de registración son personales, sin estar basadas en documentación. Cuestiona la afirmación de Hoag de que los partidos deben tocarse a dos teclados debido a que se pueden encontrar ejemplos de no respetarse la partición, dado que estos casos son escasísimos.

Mi trabajo sobre las *contras*¹⁹⁰ provee un estudio de las características y evolución de las Contras de los órganos valencianos en los siglos XVII y XVIII, de su posible empleo basándose en registraciones de la época, para determinar qué tipo de Contras pudo conocer y tocar Cabanilles. Se estudia el uso de estas en las obras de Cabanilles: tientos de contras, versos de contras, indicios de su uso en otras obras. Problemas de notación y ámbito en las

¹⁸⁸ Louis JAMBOU “¿Un órgano español-valenciano en el siglo XVII?” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 127-140.

¹⁸⁹ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 73-98.

¹⁹⁰ Miguel BERNAL. “Las Contras de los Órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles” en *Revista de Musicología XIX*. Madrid 1996. pp. 133-152.

obras en las que están expresamente indicadas y en las que sin estarlo parece necesario su uso.

Una apreciación tímbrica, en este caso referida a la interpretación vocal, sería la de Querol¹⁹¹ en el sentido de suponer que la *mis*a de Cabanilles es para un coro de solistas y otro de toda la capilla cantando a 4 voces.

En cuanto a la ornamentación, Kastner¹⁹² observa que en sus obras aparecen ornamentos de tipo Anglo-Neerlandés o Italiano, y se pregunta si también hizo uso de la *inegalité*. En un trabajo específico sobre la interpretación¹⁹³ recomienda añadir poca ornamentación: “*Aguilera de Heredia y Cabanilles, que tenían la costumbre de indicar por extenso los embellecimientos esenciales en sus contextos, tampoco evidencian la sobrecarga. Aunque los antiguos autores hayan escrito y hablado mucho sobre la añadidura de adornos, en la práctica, y según lo que dejamos indicado, eran más bien comedidos*”, a la que debemos añadir la recomendación de estudiar la ornamentación escrita en Cabanilles. Eshelman¹⁹⁴ la inscribe en la glosa, sugiere emplear para Cabanilles los ornamentos de Correa. Sugiere, siguiendo a Santa María, añadir ornamentos cuando los valores son lentos, incluso en los tientos de Falsas, y en las entradas del tema para señalarlo. Sugiere añadir ornamentos en el estilo de los que escribe Cabanilles. En cuanto a las relaciones métricas, defiende la relación compás=compás. Si la música resulta demasiado lenta, sería por el carácter de “*spanish majestad*” (sic). Sigue a Hoag en su afirmación de que puede haber libertad en el tempo, de que puede haber variaciones del Tempo a lo largo de la obra. Finalmente, me permito señalar mis trabajos sobre la ornamentación¹⁹⁵ que dan un estudio completo de los ornamentos empleados por Cabanilles, finalizando en una tabla-resumen con la finalidad de poder saber qué ornamentos podemos emplear al ejecutar su música.

¹⁹¹ Miguel QUEROL. “Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo.” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia 1995*. pp. 97-109.

¹⁹² Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles’ Claviersatz” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

¹⁹³ Macario Santiago KASTNER. “Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical XXVIII-XXIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 87-154.

¹⁹⁴ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 83-84 y ss.

¹⁹⁵ Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical*, 53. (1998) Barcelona, 1988. pp. 111-164. - “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos.” en *Anuario Musical*, 54. Barcelona, 1999. pp. 149-154.

III.LA OBRA DE JOAN CABANILLES: CRITERIOS PARA SU CATALOGACIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO DE FUENTES

IIIa.Introducción

El primer problema que surge en el estudio de la música de Cabanilles es el de las fuentes a través de las cuales conocemos dicha música: ausencia de impresos y autógrafos, escasez de fuentes de su época, imperfección de las mismas, problemas de atribución, etc. Antes de empezar cualquier trabajo de análisis de su música, deberemos contar con un buen conocimiento de dichas fuentes. Se ha justificado en el Estado de la Cuestión (cfr. IIb Fuentes en p. 22) la necesidad de un nuevo trabajo de este tipo, trabajo que fue realizado para la obtención de la Suficiencia Investigadora, y que se incluye aquí con algunas correcciones y ampliaciones.

El trabajo incluye las siguientes tareas:

- Consulta directa de todos los manuscritos, descripción correcta y asignación correcta de firmas, archivos, etc. (aportamos como novedad las marcas de agua), datación en lo posible, revisión del estudio caligráfico basándonos en datos concretos (especialmente forma de claves, guiones y señales indiciales). Esto ha implicado visitas frecuentes a los archivos correspondientes: Biblioteca de Catalunya, Catedral de Jaca, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del Orfeo Catalá, Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.
- Estudio de las tipologías y establecimiento de criterios taxonómicos para organizar las obras en un esquema.
- Eliminación de errores, repeticiones y obras no atribuidas a Cabanilles.
- Planteamiento del problema de la atribución para algunas obras tradicionalmente atribuidas a Cabanilles, pero que presentan problemas por estar atribuidas a otros autores o apartarse claramente del estilo del mismo.
- Listado correcto de obras, según el esquema establecido, con *incipit* de las mismas, con títulos originales.
- Búsqueda de bibliografía analítica sobre las obras, así como bibliografía descriptiva sobre los manuscritos.
- Intento de datación de las obras.

En un Apéndice en forma de volumen aparte se ofrecerá el catálogo temático de las obras.

IIIb. Criterios Taxonómicos para la clasificación de las obras de tecla de Cabanilles

Antes de confeccionar un catálogo ordenado de las obras atribuidas a Juan Cabanilles, es necesario explicar los criterios por los cuales se ha llegado a dicha clasificación, incluso las dudas que han surgido en dicho proceso. Ante todo, es preciso sentar las siguientes bases:

- En cuanto a la *atribución*: Al no existir ni copias manuscritas del propio Cabanilles, ni impresos de sus obras, no tenemos otro criterio que el testimonio de los copistas. Se admitirá que son de Cabanilles las obras atribuidas al mismo en los antiguos manuscritos, con la advertencia de que muchas de ellas podrían no serlo, por error involuntario o incluso voluntario. No sería el único caso de atribuir una obra propia a un autor famoso para facilitar su difusión y encontrar aceptación. También podría tratarse de un trabajo “a medias” entre maestro y discípulo o bien haberse transcrito de forma incorrecta. Cuando se dice *obras de Cabanilles* debe entenderse que nos referimos a las *obras atribuidas a Cabanilles*. Entre las obras anónimas de los manuscritos de la época hay obras atribuidas a Cabanilles por otras fuentes. Es seguro también que entre esas obras anónimas habrá más obras de Cabanilles, pero sólo tras un estudio idiomático se podrá incluir en el catálogo obras atribuibles. Finalmente, encontramos obras atribuidas doblemente a Cabanilles y otro autor en fuentes diversas, concretamente a Bruna y a Kerll, obras que se enumerarán al final de este capítulo. Se insiste, pues, que se trata de un catálogo de *obras atribuidas a Cabanilles por las fuentes*, y se insiste también en el carácter abierto del catálogo, que se verá obligadamente sujeto a modificaciones a medida que se profundice en la problemática de la atribución.
- En cuanto a la *clasificación*: Está claro que en la época no existen *a priori* las tipologías en las que se han clasificado las diferentes obras. Esta clasificación es el resultado de un estudio a posteriori, y por tanto artificial. No pretende justificar la práctica de una época, sino tan sólo ser una forma útil para catalogar y conocer la obra de Cabanilles. Está claro que el compositor de la época no se constreñía a estos modelos encontrados a posteriori, por lo que no sería lícito hablar ni siquiera de *géneros* sino de *tipologías*.
- En cuanto a la *nomenclatura*: Ha sido necesario adoptar términos para las diversas tipologías, habiéndose procurado en todo momento adoptar los términos de la época, que respondan a realidades con vigencia en la praxis musical de aquél momento. En otro extremo, es desechada la terminología de la época en la medida en que no sea sistemática ni responda a tipologías reales.
- En cuanto al *instrumento* al que están destinadas: Se pueden considerar todas las obras para tecla de Cabanilles como *obras para órgano*. La mayoría de obras están evidentemente destinadas al órgano al incluir referencias a registración (partidos, contras, etc.). En algunas colecciones se alude directamente a *obras para órgano*. Se sabe, sin embargo, que Cabanilles tocó

otros instrumentos de tecla: *organet* (órgano portátil), clave, lira¹⁹⁶. Se ha especulado con la posibilidad de que algunas obras, especialmente las diferencias, fueran destinadas más bien al clave, aunque fueran incluidas en las colecciones de órgano. Pero la realidad es que a) nunca se hace referencia al clave como instrumento al que están destinadas las obras en los manuscritos, b) las colecciones intituladas como obras para órgano incluyen obras tipo diferencias que se han pretendido asignar al clave (por ejemplo, el manuscrito 386 de la Biblioteca de Cataluña se titula “*Libro de obras de órgano...*”, e incluye Pasacalles, Gallardas y la Xácara¹⁹⁷) c) sabemos que algunas danzas se tocaban también en la iglesia: las danzas más movidas podrían tener una función paralitúrgica (como algunos villancicos de estilo similar), las más lentas se utilizaría como música procesional. Algunos géneros se emplearían para dar el tono a los cantantes, como señala Nassarre respecto de los Pasacalles (ver más abajo). Ciertamente es que la indicación *obras para órgano* sería genérica para las obras de tecla, pudiendo incluirse bajo esta denominación obras más idóneas para el clave, suponiendo que no estaría contemplada en la nomenclatura musical de la época hablar de *obras para clave*, siendo éste un instrumento menor. Pero en mi opinión, todas las obras de Cabanilles tienen validez en el órgano, incluso (como hemos señalado) las de carácter más *choraico* (danzas). Eshelman¹⁹⁸, citando la opinión de Shannon en el sentido de considerar estas obras clavecinísticas, ha aportado razones para que las obras basadas en la danza sean consideradas obras organísticas: la danza se empleaba en la Iglesia en procesiones (todavía hoy), y hay facturas que prueban la participación de Cabanilles en las procesiones.

- En cuanto a la *datación*: No se ha conseguido establecer una cronología en la composición de las obras, ni siquiera es fácil dar fechas fiables para algunos de los manuscritos. Se ofrece una estimación de las fuentes en lo posible, dado el estado actual de las investigaciones.

La clasificación de las obras de Cabanilles comienza por dejar de un lado las obras breves Versos y de otro las obras de cierta extensión, que se denominan con el título genérico de Obras¹⁹⁹.

Los Versos son obras breves, con una función litúrgica determinada: la alternancia con el canto litúrgico del Ordinario de la Misa, Antífona, Himnos y Cánticos del Oficio. Corrientemente están agrupados en *juegos* o series de varios versos con un destino determinado o indeterminado.

Las Obras comprenden:

¹⁹⁶ La *lira* que utiliza Cabanilles en 1665, 1669 y 1696 debió tratarse de un *Geigenwerk*, similar a la *Lira Coeli* que hubo en la Catedral de Toledo. En 1745 Roger Plenius patenta un instrumento de estas características como *Lyrichord*.

¹⁹⁷ También Correa de Arauxo incluye en su *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano* intitulado *Facultad Orgánica* canciones glosadas y diferencias sobre Guárdame las vacas (subrayado mío).

¹⁹⁸ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. D.M.A., Performance, University of Rochester, 1986. pp. 64-65.

¹⁹⁹ Con esta nomenclatura se intenta seguir la terminología de la época. Véase por ejemplo el título de E:Mn M. 1357: “Flores de música / obras y versos / de varios organistas. / Escriptas / por / Fray Antonio Martin Coll / organista de San Diego de Alcalá. / Año de 1706.” (subrayado mío).

- Tientos que corresponden a diversas tipologías
- Tocatas
- Diferencias (Folías, Jácara, Pasacalles, Paseos, Gallardas)

No se puede asegurar cuál era la función de estas obras “largas”, presumiblemente la de rellenar momentos determinados de Misa u Oficio que requerían música sin presencia del canto: Entrada, Ofertorio, Elevación y Salida²⁰⁰ de la Misa, o preludio o interludios del Oficio, y también para actos paralitúrgicos (procesiones, minervas, siestas). No nos han dejado nuestros antiguos organistas piezas tituladas específicamente para estos momentos, a excepción de dos breves versos titulados “Final” (atribuidos a “Antonio”, sin duda Cabezón) y tres anónimos titulados “Entrada”, todos ellos en el *Libro de Cifra Nueva*²⁰¹. En la época que nos ocupa encontramos algunos versos titulados “entrada”: E:Bbc M 387 f. 53 “Entrada quino [sic] tono por elami” y “Otra entrada 5.to tono por[sic]”, ff. 72v-73: “otro verso 6.tono para entrada”, f. 82 “Versos de 7.mo tono Entrada de Magnificat de Cabanillas”. En estos casos, todos conteniendo el canto llano de la salmodia, se trata sin duda del primer verso de un juego para canto alternativo antes que una pieza independiente.

Por el documento “Orden y constituciones” de León (1548)²⁰², que establece el papel de los ministriles en el siglo XVI, sabemos que estos intervenían en los siguientes momentos: En la Misa en primer y último Kyrie, elevación (“al Alzar”), Deo Gratias. En el encierro del Santo Sacramento el Jueves Santo. En el oficio: un motete a modo de introito. Demostrada la existencia de música instrumental en algunos momentos de la liturgia, parece lógico pensar que el organista podría interpretar un tiento o un motete transcrito con la misma función, y que esta práctica continuaría en el siglo siguiente. El “*tiento lleno de 6º tono para el Ofertorio*” de Francisco Andreu que encontramos en el manuscrito de Astorga corrobora esta suposición (E: AS, manuscrito sin signatura, f. 2v., la obra está incompleta).

También por las anteriormente aludidas “Orden y Constituciones” de León conocemos el empleo de la música instrumental en actos paralitúrgicos. Los ministriles debían tocar en las procesiones: Salida y Entrada, al llegar a los ángulos del claustro, “al alba desde la torre alta”. Es de suponer pues que algunas piezas largas de órgano tendrían el mismo cometido. Las obras largas tendrían también un uso en las Siestas²⁰³.

En el caso de los Tientos compuestos sobre un Himno, es lógico suponer su relación con el Oficio, en el que se cantan los Himnos. Tientos sobre Pange Lingua, Ave Maris Stella, Himno de las Vírgenes o Himno de los Apóstoles podrían encontrar su lugar en el marco de Vísperas solemnes. También encontramos un tiento (OO-VI-96) en el que al final aparece claramente expuesto en valores largos el Seculorum de primer tono, y que podría tener también evidente relación con el oficio, incluso como verso hiperdesarrollado

²⁰⁰ Organistas de otros países católicos sí han escrito música específica para estos momentos. Frescobaldi tiene obras para entrada, después de la Epístola, después del Credo (Ofertorio), Elevación, Comunión. Couperin y Grigny para Ofertorio, Elevación, Comunión.

²⁰¹ Luys VENEGAS de HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. f. 56 v. y f. 73 v. Editados en Higinio ANGLÉS. “*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*” de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1965. pp. 156, 215 y 216.

²⁰² Samuel RUBIO. *Historia de la música Española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid, 1983. pp. 46-48.

²⁰³ Las Siestas eran veladas musicales vespertinas que se celebraban en las Iglesias. Dámaso GARCÍA FRAILE. “Órgano Histórico y Fiesta Barroca” en *El Órgano Histórico en Castilla y León (Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1996)*. Salamanca 1999. pp. 159-180.

de cántico o salmo. Otros tientos con temática relacionada con el canto de la pasión (OO-V-79, tema idéntico al *contra sepulcrum* de la *pasión según San Mateo* de Melchor Robledo).

También está documentado el uso de Villancicos en lengua vernácula en Misa y Oficio: así, en 1686 se interpretan en la Seo de Zaragoza villancicos detrás de Salmos, Himnos y Magnificat del Oficio, y después de Epístola y Elevación en la Misa²⁰⁴. Parece lógico suponer que la música orgánica construida según la tipología del villancico podría tener un empleo similar.

En cuanto a las piezas de tipo *diferencias*, tradicionalmente asociadas a la música profana, estamos en condiciones de postular su carácter de música de iglesia al menos en algunos casos. Nassarre nos describe por ejemplo los *pasacalles* como una fórmula cadencial que repetida varias veces serviría para dar el tono a los cantantes:

*“Es el Paßacalle quatro compasses de musica, que sirve en los instrumentos, para preparacion de el Tono: porque repitiendo en ellos este periodo algunas vezes, tienen tiempo los que han de cantar para tomar el tono natural, donde ha de entrar cada voz. Y por esso està dispuesto con tal arte este periodo de musica, que de los quatro compasses que tiene, los dos son en terminacion de el Tono; uno en quarta, y otro quinta arriba.”*²⁰⁵

La descripción de Nassarre coincide con el esquema armónico de los Pasacalles de Cabanilles, excepto el de 4º tono. Nassarre sostiene que no existen los pasacalles del cuarto tono, porque ese bajo E-E-A-Bv no sirve para el cuarto tono, al no poder hacerse quinta justa sobre el Bv ni serviría para dar entrada a las voces. No obstante, Cabanilles nos ha dejado unos Pasacalles de cuarto tono con un bajo E-E-AG-F. También es de señalar el cambio del bajo en los Pasacalles I (OO-II-V), “pasacalles a proporción”, en que el bajo habitual D-D-G-A se cambia por D-C-Bb-A. Ambos casos son un empleo del bajo de las “vacas” como Pasacalle.

Hay en E:Bbc M 387 ff. 218-223 una colección de pasacalles en todos los tonos menos 4º e incluyendo 5º tono punto alto. Casi todos tienen una sección final en Proporción Menor. Creemos que la presencia de esta colección se debe a la intención del copista de disponer de pasacalles de todos los tonos para su uso litúrgico, y su extensión relativamente breve (67, 30, 79, 59, 56, 84, 40 y 71 cc. respectivamente, como un verso algo más desarrollado) los haría aptos como introducción a una obra vocal. Los pasacalles de Cabanilles nacerían por hipertrofia de este procedimiento, y sus dimensiones no serían ya aptas para la función de dar el tono. Pero su nacimiento asociado a esta forma nos hace pensar que serían viables en el ámbito de la música de iglesia.

La inclusión de piezas en lengua vernácula en la liturgia en el siglo XVII está documentada. Se sabe por ejemplo que se interpretaban Villancicos antes de los salmos del Oficio, en la Misa de grandes fiestas. En El Pilar de Zaragoza se componía un Villancico cada año para la fiesta de la conmemoración de la Dedicación²⁰⁶. Existiendo obras de

²⁰⁴ Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. “Introducción” en *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670). Vísperas*. Barcelona, 1999. pp. 9-11.

²⁰⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*, pág. 354.

²⁰⁶ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. “Introducción” en *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670). Vísperas*. Barcelona, 1999.

órgano cuya escritura es similar a la de los Villancicos (en general los tientos de carácter menos “motético”), es posible que estos tientos también pudieran tener cabida en esos momentos.

Más adelante se habla de una tocata de clarines como pieza introductoria de villancicos (ver nota 222), integrada seguramente en una celebración litúrgica o paralitúrgica de una fiesta importante. Esto nos llevaría a suponer que los tientos de *batalla* o *tocatas* con figuraciones típicas del clarín, es posible que estuvieran asociados a celebraciones litúrgico o paralitúrgico, en combinación con la interpretación de villancicos u obras en lengua vernácula (que incluso en Reinos no castellano-parlantes como el de Valencia era el castellano). Un caso que también ilustra esta relación del género batalla o clarines con el canto en lengua vernácula es la obra “Registro de Clarín mº derecha” que se encuentra en *Flores de Música* de Martín y Coll²⁰⁷. En esta obra, tras una sección con la tipología habitual del tiento de clarín partido, se sucede una sección en Proporción Menor, que consiste en una serie de repeticiones de una melodía llana en el clarín, siempre la misma, como una letanía, seguida cada vez de una glosa o comentario. En cada una de las veces que aparece la “letanía” se escriben las palabras del Ave María en castellano: “Dios Te Salve María”, “Llena eres de Gracia”, etc. Cuando se agota el texto completo, continúa una sección de dos tiples y timbales como colofón. Sería interesante investigar si esas letanías se coreaban o cantaban por la capilla o incluso por la asamblea.

El “Duo” o “Tiento a Duo” se podría encuadrar dentro de un tipo de obra pensada fundamentalmente como ejercicio técnico o “Pasaje”. Hay una gran similitud entre esta pieza y el anónimo “pasaje de 1º tono de dos Manos” que se encuentra en “Flores de Música” de Martín y Coll²⁰⁸. En Cabanilles se pueden encontrar también estos “pasajes” a dos voces como fragmento de obras, por ejemplo en OO-V-74 cc. 24-69, marcado “duo” en la partitura, fragmentos de OO-V-75 y OO-V-84.

A partir de un análisis de las características de escritura y formales de dichas obras, hemos decidido organizarlas en el siguiente esquema:

1. Tientos
 - a) Llenos
 - i) Con *Paso*
 - ii) Sin *Paso*
 - b) de Falsas
 - c) de Contras
 - d) Partidos
 - i) Mano derecha
 - ii) Mano derecha con un fragmento de dos tiples
 - iii) Dos tiples
 - iv) Dos tiples y dos bajos
 - v) Mano izquierda
 - vi) Mano izquierda con un fragmento de dos bajos
 - vii) Dos bajos

²⁰⁷ E:Mn M. 1357 pp. 195 ss.

²⁰⁸ E:Mn M. 1357 pp. 74-75.

- e) de Batalla
 - i) Llenos
 - ii) Partidos
- f) de Ecos
- g) Diferencias sobre Canto Llano
- 2. Diferencias
 - a) Folías
 - b) Gallardas
 - c) Pasacalles
 - d) Paseos
 - e) Jácara
- 3. Tocatas
- 4. Versos
 - a) Himnos o Antífonas
 - i) Ave Maris Stella
 - ii) Pange Lingua
 - iii) Sacris Solemnis
 - iv) Salve
 - b) para el oficio (Salmos, Vísperas, Gaudes, Magnificat)
 - c) para Misas
 - d) sin especificar su función

La denominación *Tiento* incluye una gran variedad de piezas, que tienen en común ser de una cierta extensión, sin función determinada, y de estructura libre (exceptuando el Tiento sobre el Pange Lingua, escrita en forma de diferencias sobre el Canto Llano correspondiente). Se usan a veces indistintamente de Tiento otros términos (Obra, Partido, Llano, Batalla, Pedazo de Música, Dúo), como lo demuestra la diferente denominación en fuentes diversas de una misma pieza.

Al elaborar esta clasificación, se han presentado muchas dudas, que puede ser interesante referir para justificar el porqué de las decisiones tomadas en taxonomía y nomenclatura. En una primera redacción pareció interesante dividir aún más los tientos llenos, dada la gran variedad de tipologías que se dan. Se decidió dividirlos de este modo:

- a) Llenos
 - i) Con *Paso*
 - a) Motético
 - b) Fantástico
 - ii) Sin *Paso*
 - a) Carreras y Redobles
 - b) Ligaduras
 - c) Consonancias o Fabordón

Se intentaba emplear en esta clasificación términos de la época o cercanos a ella. Esta clasificación sin embargo ofrece dos problemas: por un lado parte de datos obtenidos tras un análisis de la música, y no de datos que se derivaran directamente de la fuente. Por

otro, hay dificultad para ubicar los tientos en una u otra categoría, debido a las siguientes circunstancias:

- Es corriente que los tientos llenos incluyan secciones de carácter muy diferente, existiendo la duda de si es correcto ordenarlos según su sección inicial. Finalmente, se ha decidido hacerlo así, pues al fin y al cabo el inicio es la cara que presenta la obra. Una sola excepción: el tiento Coreado o de Ecos, que por su comienzo debería entrar en la categoría de *Tientos llenos sin passo*, pero que queda ubicado en una clase aparte (de la que es el único integrante) debido a su característica construcción indicada por el título.
- En los tientos llenos con paso de tipo *motético* (imitativo vocal), se pensó en un primer momento dejar en una categoría aparte aquellos que están escritos en tiempo de proporción, opción que finalmente no se adoptó.
- Es difícil a veces diferenciar, dentro de los tientos sin paso, los que están en la categoría “*ligaduras*” y los que están en “*carreras y redobles*”. En algunos casos, un tiento de tipo “*carreras y redobles*” está construido en forma de glosa de unas armonías tipo “*ligaduras*”.
- Un tiento presenta la característica de estar escrito como diferencias sobre Canto Llano: el Tiento sobre el Pange Lingua (OO-I-XVII, obra 169). hay varias posibilidades de clasificación: a) dentro de los versos para himnos (no parece lógico por ser de mayor extensión que un verso, y no servir como tal), b) dentro de las Diferencias (pero no es una diferencia sobre un esquema de *ostinato*), c) dentro de los tientos *sin passo*. Finalmente pareció mejor, respetando la denominación original de Tiento, incluirlo en una categoría aparte dentro de estos, y no como una clase más dentro de los tientos *sin passo*.

Por estas razones, se ha optado finalmente por presentar un catálogo ajustado en lo posible a la información directa de la fuente, y por tanto menos subdividido. Empero, el esquema será útil en el momento en que se haga una presentación de las tipologías en que pueden encuadrarse las obras de Cabanilles.

Los tientos de Batalla integran un género aparte característico, que siempre va denominado con los calificativos “batalla” o “clarines”. Por ello se agrupan todas las obras de estas características, independientemente de ser partidas o no, o de que en el manuscrito se le denomine “tiento de batalla”, “de clarines” o solamente “batalla”.

En los tientos partidos se opta por una clasificación sustancial que atañe a la disposición instrumental, por lo que no se van a subdividir vez según temas de tipo vocal o instrumental, etc. Tampoco se ha considerado necesaria una clasificación de las obras atendiendo al hecho de que los temas estén o no basados en el Canto Llano. A tal efecto se pensó en un principio dividir las obras en *ligadas* o *libres* (utilizando la terminología de Valls), pero tal clasificación dependería del estado de los conocimientos sobre los temas. Si se descubriera el origen del tema de un tiento, este cambiaría automáticamente de categoría, y es mejor optar por una clasificación más estable.

Las tocatas presentan el problema de su similitud con los tientos y de la disparidad de tipos. En vano se ha buscado un nexo común entre una pieza de tipo *consonancias*

(homofónico-acórdica), tres de tipo batalla-fanfarria, y dos polifónico-imitativas de carácter instrumental. Además, algún tiento podría parecerse a esas dos últimas tocatas, (como OO-I-XXIII ó OO-VI-95). Quizás la casi total simetría de forma en los cuatro primeros casos, o el carácter absolutamente monotemático de las dos últimas, así como los temas “instrumentales” nos indiquen un tipo de pieza con carácter de estudio, tanto de tipo técnico-instrumental como compositivo. Una prueba de ello sería la aparición literal de un motivo que se desarrolla en la Tocata I en los pasacalles V. Si bien estas obras se podrían haber incluido entre los *tientos sin paso de consonancias* la primera, en los *tientos de batalla* las tres siguientes y en los *tientos con paso fantástico* las dos últimas, se ha decidido finalmente respetar la denominación de la época de Cabanilles y dejarlas en un grupo aparte.

El Dúo (MTV-II-V) se pensó en un primer momento presentarlo como obra aparte, dado su carácter de ejercicio similar a los “pasaxes” que se encuentran en las obras de Martín y Coll, y que hemos ya comentado más arriba. Finalmente se respeta la denominación de *Tiento* que le da la tabla de contenido en el manuscrito donde se encuentra. Queda pues incluida con los tientos llenos con paso, pues emplea el procedimiento del contrapunto imitativo con un tema de carácter no vocal. Al fin y al cabo, en esta pieza Cabanilles amplía el concepto de pasaje o simple ejercicio técnico para hacer una obra algo más desarrollada.

La Tonada que precede al Tiento sobre la Tonada (E:Bbc M. 1328 f. 138) no se ha catalogado como obra de Cabanilles. No se atribuye a éste en el encabezamiento, y hay que considerarla como un arranque o tema propuesto sobre el que el compositor escribe su obra. Tonada sería sinónimo de melodía, canción. Un caso similar de tonada propuesta como tema para una composición se encuentra en algunos villancicos del siglo XVII. El villancico de Miguel de Aguilar “Mi sol nace y tiembla” es un ejemplo de un villancico originado como un ejercicio de oposición, al que precede una Tonada (en este caso a una sola voz) sobre la que se debe componer el villancico²⁰⁹. Encontramos además un procedimiento parecido en la “Obra de Clarines” (E:Mn M. 1357 p. 93), en la que a partir de p. 100 se dice “desde aquí sobre la tonada”. La “Tonada” debe ser el fragmento a Proporción Menor que hay inmediatamente antes, después del fragmento “síguense dos clarines”. Martín y Coll emplea el término Tono en el sentido de melodía o canción breve que después se desarrolla.

Dos casos hay de obras que podríamos suponer agrupadas como un díptico. El Tiento sobre el Pange Lingua va precedido de un Pange Lingua a 4, verosíblemente para ser cantado. El tiento sobre la tonada antes aludido que va precedido de la tonada correspondiente. No se clasificarán en una clase aparte los dípticos, tan sólo se hará en los lugares correspondientes la observación de que ambas piezas pueden ir agrupadas.

Las obras incompletas son agrupadas todas al final en un mismo grupo.

²⁰⁹ Antonio EZQUERRO. *Villancicos aragoneses del siglo XVII*. C.S.I.C., Barcelona, 1998. pp. 34-37. Antonio EZQUERRO. *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. (Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997) Publicacions de la Universidad Autònoma de Barcelona, Micropublicacions EDT. Barcelona, 1998.

Los versos forman colecciones que incluyen versos de diferentes tipologías: llenos, imitativos, contruidos mediante recursos similares a los de las tocatas (escalas, arpeggios, pasajes virtuosísticos)”, partidos, de ecos, de contras, etc. Se ordenan por su función, pero se respeta en lo posible la integridad de las colecciones que nos sirven los copistas, excepto en casos problemáticos de encontrar dentro de una colección versos con función diferente o versos repetidos en otra colección.

Una vez hechas estas reflexiones, se presenta de nuevo el esquema en que se han ordenado las obras de Cabanilles, aclarando ahora las características de cada tipología.

Tientos: Incluye esta categoría obras que corresponden a tan diversas tipologías, que podría llamarse tiento a cualquier obra para órgano de una cierta extensión, en general entre 100 y 250 compases. El 85% de los tientos no incompletos se mantienen en este margen, aunque encontramos en Cabanilles tientos desde 48 hasta 404 compases. La extensión media es de 178 compases, media que casi no varía (sería de 175) si consideramos sólo la franja más frecuente entre 100 y 250 compases. Reciben los tientos también indistintamente el nombre de **obra**, **pedazo de música**²¹⁰, **partido** o **batalla** (en estos dos últimos casos se omite el título genérico de *tiento* para utilizar el de la variedad correspondiente). Esto lo demuestra el hecho de encontrar la misma pieza en fuentes diferentes con las diferentes denominaciones apuntadas. Incluso se denomina tiento a unas variaciones sobre *cantus firmus* (*Pange Lingua*). Como hemos indicado, también las *tocatas* se podrían considerar como tientos.

Tientos llenos: Tientos en los que se emplea el teclado sin distinción tímbrica entre ambas mitades, habiendo gran variedad de tipos. En general se incluyen además en una misma pieza diferentes tipos de escritura. En principio, la indicación *lleno* no implica aquí una registración determinada, sí el hecho de que están destinados a los juegos que no son partidos, y que en origen constituían el *lleno del órgano*.

Tientos llenos con Paso: Comienzan con una sección basada en la polifonía imitativa, desarrollando un tema. Encontramos dentro de este tipo de Tiento dos tipologías diferenciadas según la temática:

- **Motético:** Se toma el término del *Mapa Armónico* de Valls²¹¹. Tema y desarrollo de la sección inicial caracterizados por valores proporcionales, de valores largos y movimientos interválicos en general graves. Hay que tener en cuenta, empero, que secciones sucesivas pueden tener un carácter diferente.
- **Fantástico:** También se toma el término de Valls²¹². Carácter instrumental del tema inicial, con valores más cortos, rítmicos, arpegiados, notas repetidas, ritmo punteado, etc. En realidad fantástico sería todo género de tiento, puesto que incluso los *motéticos* suelen incluir secciones de carácter diferente.

Tientos llenos sin Paso: Comienzan con una sección construida sin imitación polifónica de un tema, aunque pueden sucederse posteriormente secciones imitativas. Este

²¹⁰ Es el caso de OO-II-XXII, con tan sólo 28 compases, y de OO-I-XVI con 88 cc.

²¹¹ Francisco VALLS. *Mapa Armónico*. Barcelona, 1742. f. 163 r. (en el ejemplar de E:Bu).

²¹² Francisco VALLS. *Mapa Armónico*. Barcelona, 1742. f. 192v. (en el ejemplar de E:Bu).

tipo de Tiento no imitativo aparece ya en el siglo XVI sólo en obras en principio para vihuela, si bien el principio homofónico está presente en las obras para órgano en el Fabordón, en algunas canciones y en himnos (ejemplos en Venegas de Henestrosa, Luys. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. LXV Fantasia XI de Vihuela. f. 38. CII Himno XXI Quem terra pontus f. 55. Canción XIII Mort ma prive par sa cruëlle f. 72). Estos pocos casos son explicables por el carácter del instrumento en el primer caso y por el modelo vocal escogido en los otros. Pero tendremos que esperar a J. Ximenez (1601-1667) para encontrar un tiento u obra libre²¹³ para órgano de tipo no imitativo. El mismo Bruna todavía basa todos sus tientos en el principio imitativo. La designación “sin passo” aparece aplicada ya a dicha obra de J. Ximenez aunque en una fuente posterior: Martín y Coll. “Huerto ameno de varias flores de musica...”²¹⁴, 1709, en la que encontramos varias obras de este tipo. También el manuscrito de Astorga incluye algunos tientos y versos no imitativos, si bien estos son de autores posteriores (Andreu, Elías). Como se ha apuntado antes, los tientos *sin passo* se subdividen en estas tres categorías:

- **Carreras y Redobles:** Basados en figuras escalísticas veloces, arpegios y trinos. Pensamos en un principio el término tocata, por similitud con las toccatas italianas o alemanas, pero en España el término no tiene la misma significación. (Tocata: obra instrumental para una voz y acompañamiento, mientras Sinfonía lo sería para varias voces instrumentales. F. Valls. Mapa Armónico, f. 193r. ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Barcelona). La denominación “de todas manos” la utilizan las fuentes en cuatro ocasiones para tientos de este tipo, aunque una vez la encontramos aplicada a un tiento de carácter homofónico. Un ejemplo es el tiento OO-V-74, titulado *de todas manos* incluye un “duo” en el estilo de los “pasajes” virtuosísticos que encontramos en las colecciones de Martín y Coll, y que también son denominados “de dos manos”²¹⁵.
- **Ligaduras:** Basados en una polifonía construida con *ligaduras* (retardos). El término aparece designando un fragmento en una obra anónima incluida en una de las colecciones de Martín y Coll (1706 “*Flores de Musica...*”²¹⁶).
- **Consonancias o Fabordón:** Con comienzo homofónico. Lorente se refiere con este nombre a los Villancicos: “... que por ser su Composicion mas comun, se permite (algunas vezes) en sus entradas (ò principios) començar las voces à consonancias (ò Fabordon) careciendo de lo dificil de la Imitacion, semejantes Composiciones”.²¹⁷

Tientos Partidos: Son aquellos en los que la escritura separa las voces en dos grupos que no exceden de cada una de las mitades del teclado con el fin de obtener una o

²¹³ Entendemos por libre no “ligada” en el sentido descrito por Valls, es decir, cuyo tema no es un canto llano, himno o canción preexistente.

²¹⁴ E: Mn Ms. 1360, f. 21 v. Publicado en Julián SAGASTA. *Tonos de Palacio y Canciones Comunes*. Vol III. Unión Musical Española. Madrid, 1986. pp. 31-46.

²¹⁵ E:Mn [Ms] M. 1357 pp. 74-75.

²¹⁶ E:Mn [Ms] M. 1357 p. 203.

²¹⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 654.

varias voces solísticas o concertantes²¹⁸. Se clasifican a su vez según la disposición de las voces solísticas:

- Mano derecha
- Mano derecha con un fragmento de dos tiples
- Dos tiples
- Dos tiples y dos bajos
- Mano izquierda
- Mano izquierda con un fragmento de dos bajos
- Dos bajos

Tientos de Batalla: Están contruidos con motivos característicos que imitan las llamadas de trompeta, fácilmente reconocibles por los arpeggios y notas repetidas. Ya se ha hablado más arriba de su posible función. Ver más adelante lo que se dice de las tocatas. Se denominan indistintamente Tiento de Batalla, Tiento de Clarines o simplemente Batalla, y pueden ser llenos o partidos.

Tientos de Falsas: Los tientos que integran esta clase responden a un tipo de Tiento Lleno, breve (entre 49 y 183 cc.), con unidad de estilo de escritura y de tiempo (siempre Compasillo), con ritmo pausado (valores largos) y *llanos* (sin glosa) excepto alguna excepción (el tiento OO-I-II tiene un fragmento intermedio con glosa), y caracterizados por elementos disonantes: ligaduras, cromatismos. Dentro de estos podríamos encontrar tres subclases, pues los hay *con paso* (polifónico-imitativos), *sin paso* (ligaduras) y otros de tipo más libre y fantástico, basados en extravagancias armónicas. Es de señalar que algunas obras catalogadas dentro de los tientos llenos podrían considerarse como de falsas (por cumplirse las condiciones de brevedad, disonancias, unidad de tiempo y movimientos pausados): OO-II-XXII (“pedazo de música” 48 cc.), OO-III-I(30) (74 cc.), OO-III-XX(49) (101 cc.), OO-IV-VIII(62) (“lleno”, 137 cc.), OO-V-72 (184 cc., “siguiendo el paso”).

Tientos de Contrás: En estos se mantienen durante toda la duración de la obra largas notas de la octava más grave mantenidas por los pedales, sobre los que se desarrollan figuras de tipo diverso.

Tiento Coreado o de Ecos: Hay un sólo ejemplo de esta categoría. Tras una sección inicial de tipo *carreras* y *redobles* se desarrolla una sección construida en forma de ecos, es decir, de repeticiones consecutivas de las figuras expuestas.

Diferencias: Hay entre las obras de órgano de Cabanilles diversas piezas con títulos de danza, que tienen en común el hecho de seguir el principio de la variación sobre un periodo melódico inicialmente en el bajo, pero que puede pasar a cualquier otra voz. En el caso de los *Pasacalles* se ha justificado su uso litúrgico o paralitúrgico, y es de suponer por extrapolación que el resto de formas tendrían un uso similar. El título, siempre en plural, viene a denominar la serie de variaciones sobre un mismo esquema. Todas estas

²¹⁸ Para ser más exactos, deberíamos definirlos cómo aquellos en que las voces están divididas en dos grupos que se mantienen en cada una de las dos mitades del teclado, teniendo por tanto la posibilidad de ser registradas con timbres diferentes, pero sin presuponer este hecho.

series de *diferencias* que podrían tener uso en la iglesia, teniendo en esta época un carácter más grave que el que tuvieron esas danzas en el siglo anterior. El carácter grave del ritmo fundamental es compatible con la brillantez virtuosística que se alcanza con la intensificación creciente de la escritura. Se enumeran a continuación las piezas en cuestión:

- **Folías** Las Folías eran danzas alegres y bulliciosas, y se atribuye el origen del nombre a su carácter desenfrenado. La Folía es también un esquema melódico-armónico, cuyos rastros se remontan al *Cancionero de Palacio* y que fue utilizado tanto en la danza y canción popular como en la música instrumental culta desde el siglo XVI. Este esquema aparece en esa época también en algunas Pavanas ternarias (Valderrábano, Venegas) y en las recercadas de tenores de Diego Ortiz. El esquema se siguió utilizando en los siglos siguientes (con pequeñas variaciones), e incluso lo explotan autores extranjeros (Marin Marais, Corelli). Las Folías de Cabanilles siguen el esquema clásico en la versión tardía típica de su época.
- **Gallardas** La Gallarda fue en origen una contradanza (ternaria, animada) a la Pavana (binaria, grave). Desde finales del siglo XVI y en el siglo XVII la Gallarda española es, por el contrario, una danza elegante, binaria. Fue importante en las cortes y en el teatro. A este tipo de Gallarda pertenecen las de Cabanilles. Quizás su carácter más grave y elegante haga posible su empleo en algún momento en la iglesia de modo similar a los Pasacalles. La diferencia principal con los Pasacalles es que no está basada en el bajo cadencial típico de estos, sino en una melodía que aparece no sólo en el bajo, sino en cualquier voz. Algunas de las Gallardas de Cabanilles tienen secciones en Sexquiáltera a 12.
- **Pasacalles** De la función y estructura de los pasacalles hemos hablado más arriba. El nombre parece evocar un uso para el desfile o procesión. Encontramos pasacalles binarios, a Proporción, y algunos binarios que acaban en Proporción o con fragmentos en Sexquiáltera a 12.
- **Paseos** Tienen una estructura similar a los Pasacalles, el título todavía nos remite más a un uso procesional.
- **Xácara** Hay controversia en la etimología de esta danza, que originalmente estaba asociada a un intermedio teatral de carácter picaresco, danzado, humorístico, y que normalmente refería hechos de gente rufianesca. En el siglo XVII entra en la iglesia, como villancico. Musicalmente es una danza ternaria de ritmo movido²¹⁹. Por el contrario, la Jácara de Cabanilles tendría más relación con un Pasacalle, en su carácter de pieza introductoria a un motete o procesional, de carácter grave.

Tocatas: Las tocatas son descritas por Valls²²⁰ como composiciones instrumentales de una voz sola con acompañamiento. En esta descripción entrarían las tocatas de Pablo Nassarre²²¹. Sin embargo, en el siglo XVII se encuentra este término

²¹⁹ Antonio EZQUERRO, "Jácara" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Vol. 6 pp. 523-529.

²²⁰ Francisco VALLS. *Mapa Armónico*, f. 193.

²²¹ Pablo NASSARRE. "Tocata de 1º tono" (E:Bbc M 1011 f. 64v) y "Tocata Ytaliana de 2º tono" (E:Bbc M 1011 f. 68).

aplicado a una composición de Joseph Ruiz Samaniego: *Tocata de chirimías*²²². Se trata de una pieza breve, a cuatro voces, con motivos de fanfarria, que sirve de introducción al villancico *Ya ríe el alba* de 1665²²³, y cuyo material temático es el mismo que el del tiento de medio registro de clarín de Pablo Bruna²²⁴. La tocata IV de Cabanilles (OO-II-XXVIII) responde a esta estructura: breve, motivos de fanfarria. Es casi una llamada quizás como introducción a un villancico u acto paralitúrgico festivo. Las otras tocatas son de carácter diverso.

Versos: Son composiciones en general breves, aunque algunos lleguen a extenderse excepcionalmente (encontramos versos desde 4 hasta unos 80 compases), que responden a diversas tipologías (fugados, contruidos mediante recursos similares a los de las tocatas (escalas, arpegios, pasajes virtuosísticos), partidos, de ecos, contrapunto sobre canto llano) y con la función específica de alternar con el canto litúrgico de Misa u Oficio Divino. Hay algún dato que permite suponer que su tipología y extensión o desarrollo dependen de la función y la solemnidad: Así, encontramos en una de las colecciones de Martín y Coll, un juego de versos en el que en uno de ellos, algo más desarrollado, se indica que es “*Para cuando de lugar la Solemnidad; Partido de mano de*”²²⁵. Los versos se pueden agrupar en las subclases siguientes según si alternan con el canto de un Himno o Antífona, del Magnificat o de los Salmos del oficio (estos dos últimos tipos en general contruidos sobre el canto llano de la salmodia), o del ordinario de la Misa. También hay versos a los que el copista no ha asignado una función determinada, y no están contruidos sobre un canto llano que pudiera delatar su posible función, lo que hace suponer que serían igualmente válidos para Misas o Salmodia. Hay algunas colecciones organizadas de forma que se podría hablar de una pequeña “suite”. También se da el interesante caso de un verso que es idéntico a una de las secciones del Tiento XVI “a modo de canción” de Correa de Arauxo²²⁶. Quizás esto corrobora la idea de Bradshaw de que algunas obras largas con una estructura en secciones cerradas podrían utilizarse para el *alternatim*, utilizando cada sección como un verso. La palabra “Mediación” en los versos indica sólo que comienza la segunda parte del verso (que prepara la respuesta del coro en el diálogo antifonal), y no equivale a la *mediatio* de la estructura salmódica *Initium-Tenor-Mediatio-Terminatio*. En muchas ocasiones la primera parte es como un preludio, y la segunda (Mediación) contiene el material melódico correspondiente a la *terminatio* del salmo.²²⁷

Himnos o Antífonas: Son versos para alternar con el canto de diversas estrofas de un himno o antífona. Están siempre contruidos sobre el Canto Llano correspondiente.

- *Ave Maris Stella*
- *Sacris Solemnis*
- *Pange Lingua*
- *Salve*

²²² Esta Tocata está publicada en Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical* 52 (1997). pp. 101-141.

²²³ E:Zac B-46/693.

²²⁴ Carlo STELLA. Pablo BRUNA. *Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 214-229.

²²⁵ E:Mn M. 1357, p. 123 glosa, está dentro de la colección que comienza en p. 121 “Siguense siete versos de 5º tono para los himnos de Visperas de los Santos de la Orden”.

²²⁶ E:Felanitx, Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 f. 118 [encabezamiento] “15. Otro de 4º tono. Cab.s”

²²⁷ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 109-126.

- *Gaudes*²²⁸

Oficio (Salmos, Vísperas, Magnificat): Son versos para ser empleados en el canto de los salmos o cánticos (*Magnificat* principalmente) en el Oficio. Algunos están basados en el *saeculorum* del tono correspondiente, apareciendo el Canto Llano correspondiente. Suelen también tener un calderón a la mitad: la “Mediación”. Encontramos también versos titulados como de “Salmos” o “Vísperas” sin Canto Llano ni Mediación.

Misas: Versos para alternar con el canto del ordinario de la misa, sustituyendo al canto de los versos impares o pares.

Sin especificar función: Hay algunas colecciones de versos en las que ni se especifica su función en el encabezamiento, ni se encuentra en la composición algún tema que lo asocie a una de las categorías anteriores, por lo que se dejan aparte. Con toda seguridad también los versos de cualesquiera de los tipos anteriores podrían utilizarse para otra función, y quizás estas colecciones de versos sin especificar su función tenían ese carácter de uso discrecional. Por ejemplo, encontramos en E:Bbc M 1011 f. 122 una colección de versos anónimos “*para misas o salmos*”.

Es de señalar que se emplea en cuatro ocasiones la denominación **rasgo** para unas piezas que responden a la tipología y función del verso, por lo que se han catalogado entre ellos. Encontramos cuatro versos llamados “Rasgo” en E: Bbc M 387 (f. 18 v. “Rasgo 1º tono de Mosen Juan Cauanillas”, f. 24v “Rasgo”, f. 27 “Rasgo 2º tono de Cauanillas”, f. 42 “Rasgo del Maestro Juan Cauanillas 3 tono”). Todos ellos tienen en común su construcción *sin paso*, los tres primeros de carreras y el último de motivos de notas repetidas y arpeggios. Su extensión es en general media-larga (25, 30, 50 y 40 compases respectivamente). El primero y el tercero de los citados llegan hasta 5 y 6 voces en algunos fragmentos. Pertenecen a dos copistas diferentes (ninguno de ellos el principal del manuscrito, que fue alumno de Cabanilles).

Se han encontrado las siguientes acepciones para la voz Rasgo:

- A) de Rasgar, que a su vez viene del latín *resicare*: hacer pedazos. 1) Línea o trazo, especialmente los de adorno que se hacen al escribir las letras. 2) Expresión feliz; afecto o pensamiento expresado con viveza, propiedad y hermosura. 3) Acción noble y digna de alabanza. 4) facción del rostro. 5) Peculiaridad, propiedad o nota distintiva.²²⁹
- B) En Heráldica es cada una de las líneas que acuartelan el escudo²³⁰.

²²⁸ Por cierto, los versos para Gaudes son para los “Gaudes de Nª Sª” (cat. Goigs a la verge), es un género típicamente valenciano. Se cantaba todos los sábados por la tarde y vísperas de fiestas de Nª Sª la Salve con gran solemnidad y asistencia de toda la capilla vocal e instrumental, seguida de los siete Gaudes marianos con sus respectivos versos instrumentales (consueta de 1705, Arch. Cap. de la Seo de Valencia leg. 71), costumbre instaurada por el obispo Alfonso de Borja (futuro papa Calixto III). cfr. José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 109-126.

²²⁹ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. 1992.

²³⁰ Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona 1977 (reimpresión de la 1ª edición, 1991).

- C) Podría venir de Rasgar (*rasicare*: rascar), en el sentido de rasgurar un instrumento de cuerda pulsada.
- D) Podría tener relación con Rasguñar (también viene de *rasgar/resecare*): 1) Arañar o rascar con las uñas o con algún instrumento cortante una cosa, especialmente el cuero. 2) En pintura, dibujo en apuntamiento o tanteo.

Hay varias posibilidades para explicar por qué se toma este término para denominar un verso de carácter especial:

- A2: En el sentido de un hallazgo feliz (¿como la “Idea Buena” de Xaraba?).
- A5: Como rasgo distintivo, daría a la pieza un tinte característico, incluso personal. *Stylus phantasticus*. B: En el sentido de ser el último verso, el que marca el fin un juego de versos.
- C: Podría tener relación con una ejecución arpegiada, lo que considero poco probable.
- D2: En el sentido de boceto, como los *equisses*, *impromptu*, al fin y al cabo como el *tiento*.

Covarrubias lo define en el sentido de “rúbrica”²³¹:

Rasgo: Un trato de pluma de que usan los escrivanos por galantería o por codicia.

El *Diccionario de Autoridades* da las siguientes acepciones, que destacan en el significado de esta voz por un lado la cualidad ornamental y por otro la función de expresar un concepto²³²:

RASGO. s. m. Linea formada con garbo y áire para el adorno de las letras en lo que se escribe. Usase freqüentemente en las letras mayusculas, y se suelen hacer figuras de hombres, páxaros, flores, &c. Lat. Linealis ductus calami, vel liberior. PALAF. Ortog. cap. I. Por esto es bueno (por la mayor parte) excusar rasgos en lo que se escribe, y procurar señalar bien las letras.

RASGO. Metaphoricamente se toma por aquella especie con que se representa ò explica, con propiedad ò hermosura, algun concepto ú idea, Lat. Speciosa Sententia, vel fermo.

RASGO: se toma tambien por la accion que se executa de aire, garbo y generosidad. Usase regularmente en plural: y assi se dice, Fuláno es hombre de rasgos. Lat. Clara vel perspicua actio.

Corominas²³³ defiende que rasgar viene de *resecare* y no de *rasicare*, aunque admite la confusión entre ambos orígenes que afectaría a su significado en el siglo XVI. Muestra el empleo de la palabra rasgo en el sentido de fragmento, resultado de la acción de rasgar (hacer pedazos). Esta última acepción es la que creo que encierra el término Rasgo. En ese sentido, el término sería equivalente al empleado dos veces por Cabanilles “pedazo de música”: un fragmento breve de música. Algo más largo que un verso, no tan largo ni

²³¹ Sebastián de COBARRUBIAS. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.

²³² *Diccionario de Autoridades*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, 1737.

²³³ Joan COROMINAS. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

desarrollado como para poder ser considerado un tiento u obra. Pero esta explicación más prosaica no impide que en el término se mezclen los significados aludidos.

Podríamos por tanto concluir que sería un tipo de verso, normalmente conclusivo de una serie o juego, con estilo libre y característico, que permitiría al compositor exhibir su fantasía y dejar su sello personal—su “rúbrica” o rasgo—y con carácter ornamental que tendría una intención conceptual o expresiva.

En un Apéndice especial se ofrece el catálogo de las obras de Cabanilles, con la relación de obras ordenada de acuerdo con el anterior esquema, fuentes, *incipit*, bibliografía, etc.

IIIc. La Música vocal

Tan sólo once obras integran la música vocal conocida de Cabanilles, algunas de ellas conservadas en copias incompletas. Ruiz de Lihory le atribuye un salmo *Credidi* a 12, noticia que ofrece serias dudas puesto que el mismo autor yerra situando a Cabanilles como organista del Patriarca²³⁴. Es interesante el hecho de que todas las obras que se encuentran en la Catedral de Valencia (Misa, Magnificat, Beatus Vir, Mi esposo asesta sus flechas, Ah de la región celeste) se han conservado en partitura. Se trata sin duda de borradores para confeccionar a partir de ellos las partes (a modo de *tabula compositoria* en papel), lo que es corroborado por la anotación en la Misa: “mano de borrador para el Sr. Maestro Mn. Antonio Theodoro Ortells”. Climent llega a plantear la suposición de que se trate de autógrafos del propio Cabanilles.

En el caso de la música vocal, no encontramos los problemas de clasificación que presenta la música de tecla, debido tanto a la poca cantidad de obras como a estar los géneros bien delimitados. Estos son los géneros que aborda Cabanilles:

Obras litúrgicas (en latín):

- 1 Misa (incompleta, falta Benedictus y Agnus)
- Salmo de Vísperas “*Beatus Vir*”
- *Magnificat* (incompleto, empieza en “*Deposuit...*”)
- Motete (se conserva sólo *incipit*)

Obras paralitúrgicas (en castellano):

- 2 Villancicos (al Ssmo.)
- 4 Tonos (al Ssmo.)
- 1 Dúo (al Ssmo.)

²³⁴ José RUIZ de LIHORY. *Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903. p. 203.

IIIId.Fuentes para la música de Cabanilles

Toda la música de tecla atribuida a Cabanilles se ha transmitido mediante copias manuscritas, algunas de ellas presumiblemente de alumnos directos, otras de organistas de generaciones posteriores. Dichas copias figuran en colecciones, bien monográficas, bien junto con otros autores, las cuales son indicio además de la difusión y vigencia de la música de Cabanilles en su época y en todo el siglo XVIII. Ninguno de estos manuscritos parece ser autógrafo. Quizás existieron copias anteriores autógrafas, o quizás las escribieron los alumnos directamente tras aprender las obras de memoria directamente del maestro. La existencia de copias anteriores estaría demostrada por hechos como el siguiente: el tiento OO-IV-XVI (70) “coreado o de ecos” está presente en E: Bbc M 386 y E: Bbc M 387. La segunda de estas fuentes es más antigua, contemporánea de Cabanilles, copiada por uno de sus alumnos. Sin embargo, en éste la obra está incompleta, mientras que en E: Bbc M 386, muy posterior, la obra está completa, por lo que debió haber al menos una fuente (escrita o transmitida oralmente) anterior a ambas.

En cuanto a la notación, casi toda la música de tecla está escrita en *partitura de órgano*, a tres o cuatro pentagramas según el número de voces, si bien cuando aparece una quinta o sexta voz se escriben en pentagramas ya existente. Exceptuamos E:Mn, E:Boc y E:E, que están escritos a dos pentagramas. Las claves son las correspondientes a la tesitura. En los fragmentos en Proporción se emplea la notación mensural blanca de modo similar a la de la música vocal del siglo XVII. Las figuras de las notas son redondeadas. Más detalles de la notación se ofrecerán en el capítulo dedicado a la métrica.

La música vocal se conserva sea en papeles sueltos para cada una de las partes, o en partitura. Las obras conservadas en partitura podrían tratarse de copias previas a la realización de las partes, excepto el *incipit* de *Confitebuntur Coeli*, en partitura por ser un ejemplo inscrito en una obra teórica.

La mayoría de los manuscritos han sido descritos de forma bastante exhaustiva por Anglés y Querol²³⁵. Este trabajo completa aquella descripción con nuevos datos, como los referentes a marcas de agua y origen del papel. Se han corregido asimismo algunos errores, y se ha profundizado más en la caligrafía.

Para la descripción de los manuscritos se sigue este modelo de ficha:

Signatura Nomenclatura del RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales)²³⁶

Descripción físicas: Descripción del objeto, medidas, encuadernación, mutilaciones, páginas, numeración, signaturas anteriores.

Marca de agua: Marcas que se encuentran y datos de los papeleros a que pueden pertenecer. Por no haber estado autorizados a calcarlas, y al no disponer de equipo especializado, el valor del trabajo es limitado pero aún así se considera de interés.

Inscripciones en tapas y guardas

Autores que incluye: Lista de los compositores que están representados en el manuscrito, expresamente o reconocidos entre las obras anónimas. Se indican entre paréntesis fechas conocidas.

²³⁵ Higinio ANGLÉS: *Opera Omnia vol. I, II, III y IV* y Higinio ANGLÉS. “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*, 1962. Barcelona, 1962. pp. 105-112.

²³⁶ RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Ländergruppen. G. Henle Verlag München, 1998.

Copistas: Identificación de los copistas, o al menos establecimiento del número de ellos.

Otros propietarios: Reconstrucción en lo posible de la historia que siguió el manuscrito.

Procedencia: Estimación del lugar de procedencia del manuscrito.

Datación: Fecha indicada o estimación de la misma.

Datos que aporta: Información que aporta sobre la biografía o la figura de Cabanilles.

Obras de Cabanilles que contiene: Número de obras de Cabanilles que contiene, especificación de su número (de la catalogación del Apéndice), relación de las obras de las que el manuscrito es fuente única e información de si están todas publicadas.

Bibliografía: Bibliografía descriptiva sobre el manuscrito en cuestión.

E:AS

Descripción física: Libro manuscrito, sin tapas ni guardas, 21,2x15 cm. Contiene 105 folios numerados hasta el 154, faltando 53 entre estos. Empieza con dos folios cuya esquina superior derecha falta, por lo que no se ve el número. El tercer folio es el número dos, de manera que el primero, que tiene música solo en el verso, sería contraportada. El 59 está repetido, y el 70 y 69 están invertidos en orden (se dice en f. 69 “sigue / una oja / atras [signo]). Se numeró, por tanto, antes de encuadernar. Además, hay insertos 34 folios sin numerar en diversas partes, con otro tipo de papel. Los folios numerados contienen obras para órgano y algunos fragmentos con otra escritura, los 136 y 137 están vacíos, excepto 137v. que tiene una breve composición intitulada “Juguete”. Los folios sin numerar, con otra escritura contienen obras vocales y un tratado de bajo continuo. Al primer folio le falta un fragmento. Algo deteriorado, muchos folios sueltos y papel bastante oxidado en algunos lugares. Los folios numerados que faltan son: 4-16, 26-30, 37-38, 49-53, 57, 60-68, 86, 89, 93-120, 125-127, 135, 138, 139. Hay además dos folios cortados entre los folios sin numerar y f. 75.

Los folios sin numerar están insertos de la manera siguiente:

Entre folios 45 y 47 los siguientes bloques:

- a) 6 folios. Contienen una obra vocal, y otra a partir del sexto folio de estos: “sigue Qui tolis a Duo del mes / mo tono y Mrô en este mis / mo quaderno despues de unos / versos de organo para el / Tedeum Laudamus / con esta señal [señal]”
- b) 14 folios con un tratado de armonía y bajo continuo del que falta el inicio
- c) Gloria a dos tiples, violín y acompañamiento

Entre ff. 69 y 75 tenemos la continuación de a):

- d) 7 folios sin numerar: la continuación de a) (que se atribuye aquí a Estorni), otra obra y un folio en blanco.

Marca de agua: Hay dos marcas de agua diferentes, cortadas debido al pequeño formato. Cada una corresponde a cada uno de los cuerpos del libro. Su posición cercana al lomo, coincidiendo además con una zona muy oxidada del papel hace difícil su identificación, sobre todo en los folios sin numerar.

43x20 mm, distancia entre corondeles 20 mm.

75x75mm, a duras penas la copiamos. Distancia entre corondeles 26 mm. Además, otros folios tienen unas letras, que suponemos una contramarca y que no hemos sido capaces de descifrar.

Inscripciones en tapas y guardas: A bolígrafo, en el primer folio: “Carpeta 45”, bastante reciente. alguna inscripción interior que aclara el orden de las páginas ya se ha comentado.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
 Andreu (1700-...)
 Saló
 Llistosellas
 Crest
 Serrada (noticias en 1717)
 Nassarre (ca. 1661-1724)
 Rouxa
 Viladrosa
 Llusà
 Joseph Mir y Llusà [¿el mismo de antes?]
 Vila (noticias en 1785)
 Elías (ca. 1678-1755)
 Anónimos
 Andres Bas
 Estorni

Copistas:

Un primer copista parece haber copiado los folios numerados con obras de órgano. La mano parece la misma al menos hasta f. 123.

A partir de f. 128 algunos elementos cambian ligeramente, aunque la escritura es muy parecida. Los guiones tienen un trazo algo más inclinado hacia abajo, la clave de fa es diferente.

Un copista claramente diferente copia la música de los folios sin numerar.

Otro copista copia el tratado de armonía, aunque la escritura caligráfica se asemeja mucho a la de a) cuando dice “sigue Qui tolis...”

Diversas añadiduras posteriores en los folios numerados parecen de otras manos, que se asimila a la de los folios sin numerar, sin ser idéntica, y sin poder por el momento identificar si es la misma o varias: f. 25 (“Trocado sobre ut, re, mi, fa, sol, la, de D.n Joseph Mir y Lusá”) f. 55v. (“Paso a 6 Andres Bas”, escritura moderna), f. 56, ff. 133v. y 134v. (obra vocal, Padre Nuestro en castellano), f. 137v. (“Juguete”).

Otros propietarios: No se tienen datos.

Procedencia: Por los autores parece lógico suponer su procedencia catalana.

Notación musical: Todas las obras en partitura.

Datación: La presencia de compases de 3/4 e indicaciones de aire (allegro, etc.) nos hacen situar las hojas sin numerar del manuscrito en la segunda mitad del siglo XVIII. Algunos autores de las hojas numeradas son algo anteriores, aunque otros son del XVIII, encontrando incluso a Vila, del que se tienen noticias en 1778 (aunque podría tratarse de otro con el mismo apellido). Pudiendo no obstante ser este cuerpo anterior al sin numerar, no lo situaríamos antes de 1710.

Obras de Cabanilles que contiene: Dos Obras: 1, 30. Siete versos escritos a continuación de 1 se han atribuido a Cabanilles en la Edición de Álvarez, pero son anónimos. Todas publicadas.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*, 1962. Barcelona, 1962. pp. 105-112. José María ÁLVAREZ. *Colección de obras de órgano de organistas clásicos españoles (Manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga)*. Madrid, Unión Musical Española, 1970.

E:Bbc, M 386

Descripción física: Libro manuscrito, 30x20,3 cm, encuadernado en cartón y piel blanca, 360 páginas de música. En el catálogo de Pedrell es el nº 887.

Marca de agua: Dos marcas de agua. a) 30x20 mm. Aparece solo en algunos folios al principio. Es una marca muy corriente en España en los siglos XVI al XVIII, de procedencia catalana²³⁷. b) 45x80 mm. Corresponde al papelerero Josep Romaní i Borrell, establecido en 1703 en Claramunt y en 1736 en Vallbona, junto con su hermano Tomás Romaní²³⁸.

²³⁷ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. nº 1488 (1506) .PL. 214, p. 387. También en Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Historia del papel en España*. Madrid, 1982. nº 17 (1727) y 19 (1703).

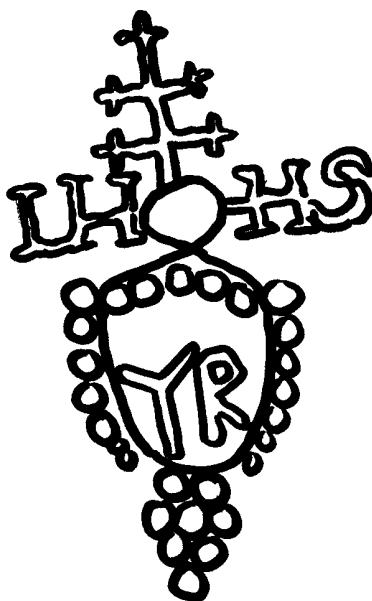
²³⁸ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Historia del papel en España*. Madrid, 1982. nº 83 (1720, Manresa). Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. Casi idéntica (cambia sólo la forma del escudo) a la nº 793, de 1719. PL. 116, pp. 312-313.

Ilustración 2

de M. 386



a)



b)

Inscripciones en tapas y guardas: Cubierta exterior, en papel pegado: “Soy de Ramon Pallarés. Balaguer 31 oct^e 1870”. Portada (primera página, sin numerar): “Libro de Obras de Órgano. Compuestas, Por el Grande, Maestro, Joan, Cabanillas, Presbitero, y Organista de la S^{ta} Yglessia y Cathedral de Valencia. Siendo, del licenciado en la Misma Facultad, Estevan, Maronda, Siendo uno de los menores Discipulos Del G^{de} Maestro, Joseph, Elias, presbitero, y Organista dela Parroquial de SS. Justo, y Pastor de Barzelona Dia 12 de 8^{bre} Del año del S^r.1722. Cantatibus organis Cecilia Virgo”. Con otra escritura, en la esquina superior derecha: “Malcio Coma”. En hoja siguiente: “Ante ruet Mundus quam Surgat Cabanillas Secundus”. Al final del libro hay una tabla con las obras que se contienen.

Todas las obras llevan la inscripción en el encabezamiento “es un prodigio”, añadida por el mismo copista aunque quizás posteriormente (tras leer las obras), puesto que la observación se añade en letra más pequeña, en un lado, abajo o arriba del encabezamiento, incluso en p. 69 se ve cómo se escribió al menos después de escrita la música.

Autores que incluye: Cabanilles

Copistas: Una sola mano ha copiado todo el libro (¿Estevan Maronda?). Solo las Inscripciones en tapas y guardas “Malcio Coma” y “Soy de Ramon Pallarés...” son de otra mano. La numeración, a partir de la página 242, está corregida por otra mano (la de Pedrell, según Anglés).

Otros propietarios: El manuscrito pasó un tiempo en Balaguer: “Malció Coma”: Podría tener relación con Francisco Coma, maestro de Capilla en Balaguer en 1862. Ramón Pallarés (Balaguer, 31-10-1870). Al igual que los otros manuscritos de **E:Bbc** catalogados por Pedrell, debe proceder del fondo Carreras, por lo que seguramente fue adquirido por Juan Carreras y Dagas²³⁹. Pedrell no especifica qué material proviene del fondo Carreras, si bien señala que casi todo, excepto los libretos de ópera: “...*que’ls llibrets d’Ópera no pertanyen al fons carreras, com gayre bé lo restant de la Biblioteca Musical...*”²⁴⁰.

Procedencia: Barcelona. Siendo el copista un alumno de Elías, es de suponer que proceda de éste o de su círculo. El papel es de procedencia catalana.

Datación: 12 de Octubre de 1722. No sabemos si es fecha de comienzo o de final de la copia. En cualquier caso es coherente con el tipo de papel empleado.

Datos que aporta: Cabanilles, organista de la Catedral de Valencia. Algunas obras se califican de “prodigio”. Cabanilles, Grande Maestro (también se dice de Elías).

Obras de Cabanilles que contiene: 97 obras: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 18, 19, 21, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 84, 85, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 120, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 137, 140, 142, 143, 144, 147, 150, 153, 154, 155, 156, 163, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 189. Todas han sido publicadas, excepto dos (64, 150)²⁴¹.

Bibliografía: Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111. Barcelona 1908. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:Bbc, M 387

Descripción física: Libro manuscrito, 28x20 cm, encuadernado en piel y cartón. Las tapas son recientes, pues Anglés lo describe sin ellas. Debe haber sido restaurado recientemente. En el catálogo de Pedrell es el nº 888.

Marca de agua: Se encuentran hasta diez marcas de agua diferentes repartidas por todo el libro. a) 95x50 mm. (ff. 48 y 50) b) 50x80 mm. (ff. 340) c) 40x85 mm. (ff. 415 y 318) d) 20x75 mm. (f. 234) e) 45x80 mm. (f. 126) f) 50x80 mm. (f. 301) g) 45x80 mm. (f. 293) h) 20x80 mm. (ff. 367 y 369) j) 25x85 mm. (f. 320) k) 30x60 mm. (f. 264).

²³⁹ Juan Carreras y Dagas (1828-1900). Maestro de Capilla de la Catedral de Gerona (1851-1860). En 1872 funda un Instituto y una Escuela de Música en Barcelona. Compositor. Reunió una importante biblioteca musical, legada a la Biblioteca de la Diputación de Barcelona, hoy Biblioteca de Cataluña. Este legado fue la base de la sección de música de la citada biblioteca. Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908.

²⁴⁰ Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. Nota preliminar al vol. II.

²⁴¹ Estuvieron previstos para su publicación en MTV, no llegando a publicarse.

a), b), c), e), f) son muy similares²⁴², cambiando ligeramente la forma de la corona y las letras. Corresponde el diseño a un papel importado de Génova, fabricado por molinos de las cercanías de dicha ciudad italiana para hacer frente a los papeleros españoles, aunque también dicho dibujo fue copiado por papeleros franceses. Es una marca muy corriente en Italia pero también en Francia y Reino Unido entre 1665 y 1766, lo que limita su valor como indicio de la procedencia del papel. Se hará referencia a ella como la marca “genovesa” cuando aparezca en otros manuscritos. La b) la encontramos en Cáceres en 1693²⁴³.

El resto de marcas son diferentes. No se ha identificado ninguna de ellas en los repertorios de marcas de agua catalanas, aunque se pueden hacer las siguientes conjeturas: YR en j) podría remitirnos a Joan Romaní (principios del siglo XVIII, ver E:Bbc 386), pero también tiene similitud con la filigrana 725 (1786) de Joan Riba, de Capellades²⁴⁴. h) tiene un cierto aire a una marca de 1727 de Tomás Romaní, hermano de Joan²⁴⁵. Las iniciales PF de d) podrían deberse a la familia Ferrer, familia de papeleros catalanes de Reixac, que trabajaron entre los siglos XVII, XVIII y XIX en Capellades, La Riba y Cardona, y del que hay gran número de papeles. Hay un Pau Ferrer que trabaja entre 1765 y 1815. Las iniciales SADR de k) sólo las relacionamos con un papel de fumar de 1830 (Saderra). Las iniciales BR de g) aparecen en algunas filigranas catalanas de finales del XVIII, como las 719 (1773) y 720 (1774), y corresponden a Bonifaci Riba, que trabaja en Cardona (zona de Capellades) entre 1768 y 1803²⁴⁶. También hay un cierto parecido de h) con algunas filigranas de Romeu, papelero catalán de la 2ª mitad del siglo XVIII²⁴⁷. Todos estos papeleros son un poco tardíos para ser los autores de este papel (¿o es que todo el libro es una copia posterior?).

Es de señalar que todo el libro E:Bbc M 729 así como los papeles sueltos E:Bbc M. 738 utilizan una marca similar a las a), b) etc. de tipo “genovés”.

²⁴² Algunas de estas podrían ser la misma, que pueden confundirse al ser copiadas a mano alzada (no he estado autorizado a calcarlas).

²⁴³ Oriol VALLS i SUBIRÀ *Historia del Papel en España*. Madrid, 1982. n° 29 de marcas italianas.

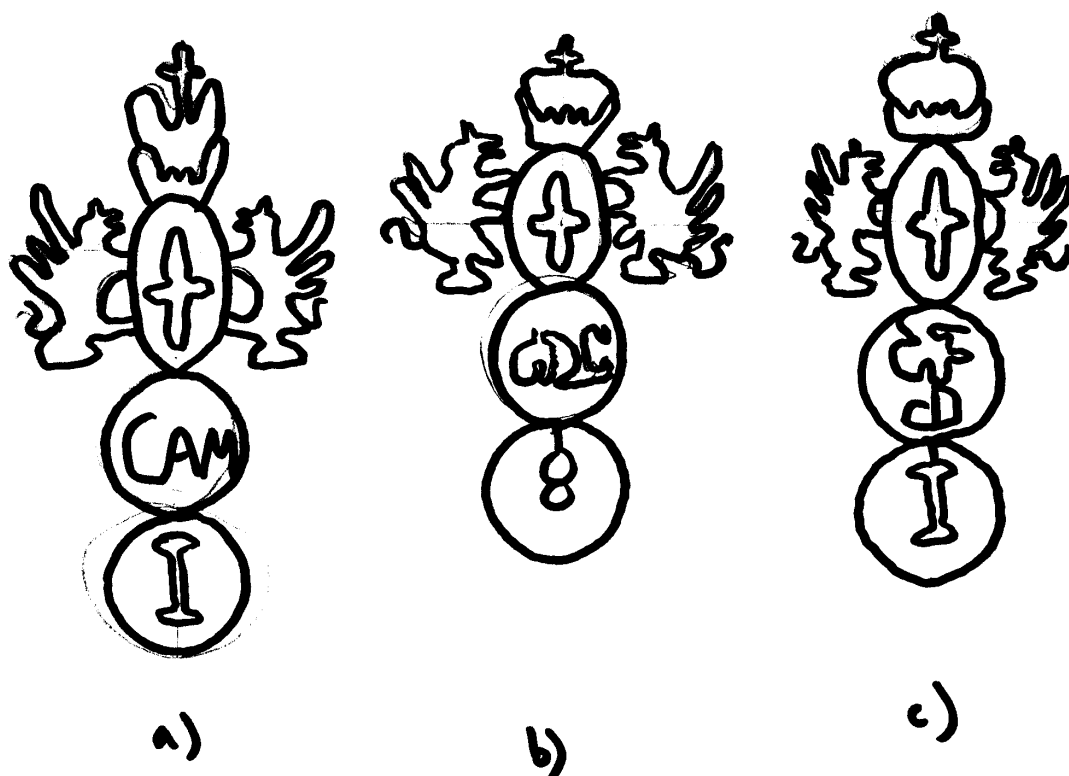
²⁴⁴ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. PL. 107, pp. 305-306.

²⁴⁵ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. Filigrana n° 801.

²⁴⁶ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. PL. 106, p. 306.

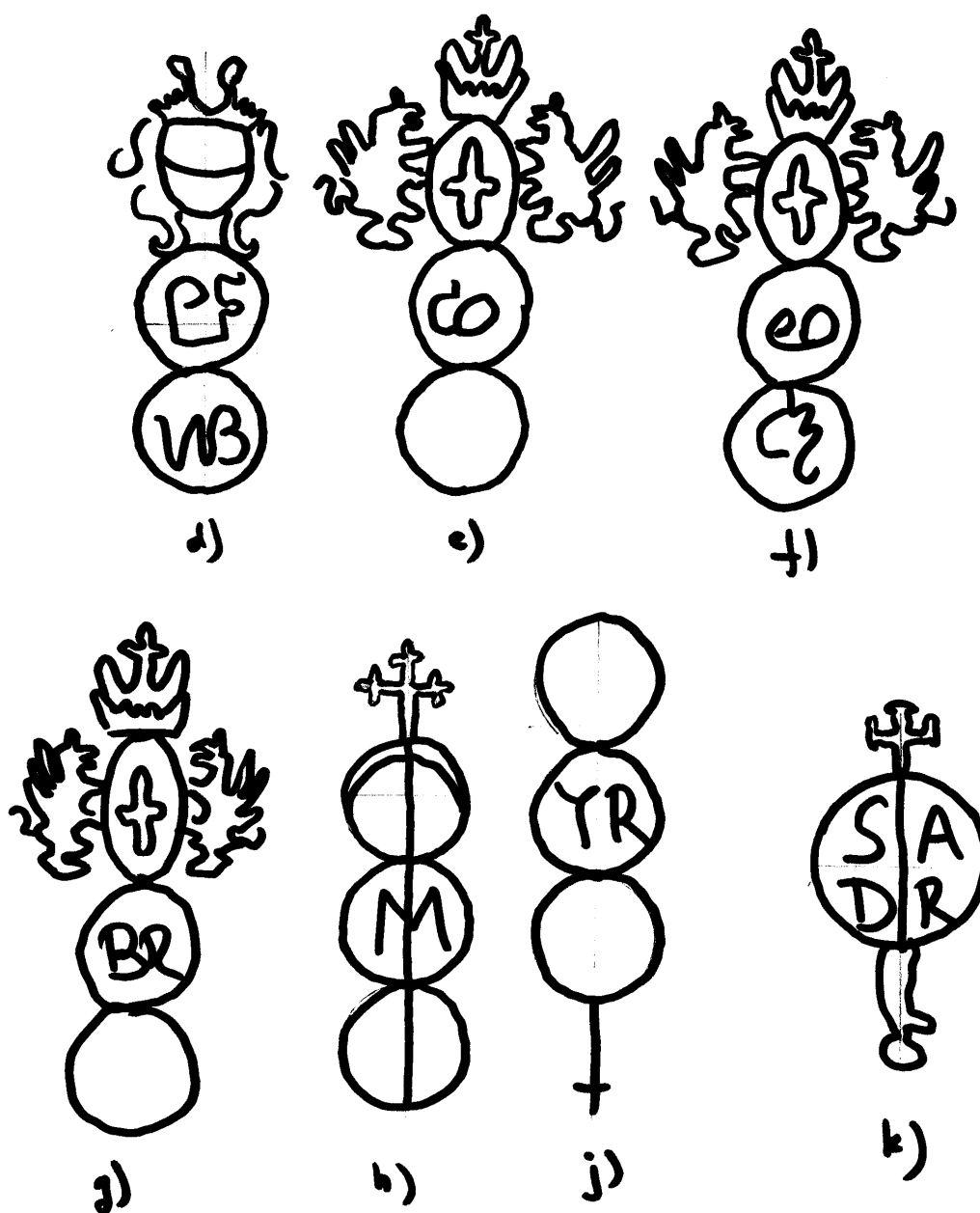
²⁴⁷ Oriol VALLS i SUBIRÀ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam, 1970. PL. 126.

Ilustración 3



AVINC 8.9 1429-2 40

Ilustración 4



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna. El f. 341 es una lámina de San Jorge.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
 Ximenez (1601-1672)
 Francisco Foggia (Roma, 1605-1688)

Florcadell

José Solana (1653)

Anónimos (entre estos hay bastantes obras atribuidas a Cabanilles en otras fuentes, y una de Aguilera).

Copistas: El manuscrito E:Bbc M 387 es un verdadero rompecabezas en cuanto a su composición. Se reconocen diversas manos en su copia. Anglés hizo una estimación bastante minuciosa, en la que estamos de acuerdo sólo en parte. A la vista del interés de este manuscrito, quizás el más antiguo y cercano a Cabanilles, se ha explorado su caligrafía concienzudamente, basándose en algunos caracteres fácilmente reconocibles. El más fácilmente reconocible es el guión, por el que se reconocen a primera vista casi todos los copistas. También las formas de claves, y señales de proporción. La escritura alfabética es en general reconocible, pero hay alguna incoherencia, que puede significar que se ha añadido después.

El manuscrito se formó por encuadernación de trabajos diferentes, más o menos ordenados de forma útil para el organista (por tonos, voces, llenos o partidos, etc.). Quizás después se seguirían rellenando espacios en blanco.

Estos son los copistas que se pueden reconocer:

a) Copista de la mayor parte del libro. Copia casi todas las obras de Cabanilles, y algunas pocas anónimas. Copia la obra de J. Solana, y una de las de Florcadell, si bien este nombre está escrito por la mano de c. Copia dos obras italianas anónimas: una Tocata y un Tiento (“copien sobre el cucú”). Destaca también una obra anónima sobre el hexacordo. Se auto proclama alumno de Cabanilles (“mi maestro”, en ff. 145, 165v y 171), siendo el único copista que lo hace. Es el único copista que da además fecha para algunas obras: 1694 (ff. 113v, 118, 261v, 265), 1695 (ff. 62, 197, 348), 20-2-1696 (f. 202), 31-1-1697 (f. 207v). En ocasiones parece actuar en combinación con otros copistas, pues alguna obra dejada a medias es acabada por otro copista, b) o d).

La caligrafía se reconoce inmediatamente por la forma de los guiones: trazo largo y calderón. El signo de proporción menor, y proporción menor es siempre el mismo. Encontramos pequeñas diferencias en la clave de Do, siempre con dos trazos centrales casi rectos, pero a veces con la primera barrita de las verticales doble y a veces sencilla. En la clave de sol incluye también las dos formas habituales. También hay incoherencia en la escritura literaria, en algunos lugares parece haberse añadido después el título o autor (ver “florcadell” en f. 101, que parece escritura de c). Notablemente hay dos formas diferentes de hacer la V mayúscula, una más “angulosa” y otra más “redondeada”. En f. 364 hasta sistema 4 despista la escritura algo más gruesa, así como en f. 401 desde sistema 2 una escritura algo más fina, pero parece en ambos casos corresponder a este copista.

Ilustración 5



Se encuentra en los folios siguientes:

1 - 10 sistema 1	61 - 66v sistema 2	258 - 316v sistema 1
10v sistema 4 - 15 sistema 1	68 sistema 4 - 69v	342 - 350 sistema 3
19 - 19v sistema 1	71 - 74	353v sistema 2 - 364v sistema 3
20v sistema 2 - 23v	75 - 78v	
28 - 33 sistema 2	82 - 83v	366 - 382 sistema 1
37 sistema 3 - 41v	84v sistema 2 - 107v sistema 1	384 - 393 sistema 4
43 - 45v	108 - 124v	396 - 401
47 - 54	128 - 171	408 - 409v sistema 3
55v - 56	173v - 218	413 v sistema 2 - 418 sistema 4

b) Copista de gran parte de obras anónimas, otras de Cabanilles, y de Tocatas Italianas, entre ellas todas las de F. Foggia (es el único copista que copia a este autor). Algunos de los tintos anónimos y sin encabezamiento son atribuidos a Cabanilles en otras fuentes, mientras que otras obras anónimas no presentan el estilo de Cabanilles (“Pasacalles” en todos los tonos de f. 218 ss.). En f. 382 sistema 2 continua una obra empezada a copiar por a), lo que parece indicar que trabajó contemporáneamente al copista anterior, y en coordinación. También en f. 15 encontramos un dato que apoyaría esta suposición: en el sistema 2 las claves son de a) y los guiones de b), la música es una continuación de lo copiado por a).

La característica caligráfica más visible es el guión, un simple trazo inclinado hacia arriba de derecha a izquierda. La clave de Do tiene los trazos verticales dobles y dos trazos horizontales ligeramente inclinados hacia abajo de izquierda a derecha. La proporción menor es también fácilmente reconocible. La escritura caligráfica es similar a la de a) (V “angulosa”), pero no idéntica. En algunos folios, que hemos separado como b’), la escritura musical es igual pero con las claves de Do diferentes, con dobles trazos horizontales, copiando obras de Cabanilles entre obras anónimas (ver más adelante lo referente a d’). Las claves del último sistema de f. 237 corresponden claramente a a).

Ilustración 6



Se encuentra en los folios:

15 sistema 2 - 17v sistema 1

24 - 25v

79 - 81 sistema 3²⁴⁸

218 - 255 sistema 2

316v sistema 2 - 327

382 sistema 2 - 383v

393 sistema 5 - 395v

409 sistema 3 - 413v sistema 2

418 sistema 5 - 420v sistema 2

b') (claves de Do diferentes)

33 sistema 2 - 34v sistema 3

²⁴⁸ f. 81, el segundo sistema sin guiones.

c) En este caso se duda en asignarle una determinada escritura, presentando algunas similitudes con e) y f), que bien podrían ser el mismo copista. Todas las obras que copia las atribuye a Cabanilles, a saber un tiento y varios versos (entre ellos uno de Contras y uno de Ecos).

La característica principal es la ausencia de guiones, así como el signo de Proporción Menor más redondeado (sin ángulos) y la clave de Do, con los trazos ligeramente curvados, siendo el primer trazo vertical doble a veces de un solo trazo.

Ilustración 7



Folios donde se encuentra:

17v - 18
26 - 27
42 - 42v
81 sistema 3 - 81v ¿?
107v desde sistema 2
336 - 339
421 - 423

d) Copista que aparece muy poco, copiando siempre versos anónimos así como todos los de Ximenez que aparecen en este manuscrito. Además, continua la copia de obras de Cabanilles empezadas por a) en f. 171v (lo deja inconcluso) y en f. 350. A continuación de este último (f. 350v) copia un tiento anónimo atribuido a Cabanilles en otras dos fuentes. El folio no acaba, y sigue en otro sistema la escritura de a). Se puede colegir que ambos copistas se han alternado, actuando en combinación.

Las características caligráficas que permiten reconocerlo son el guión (trazo corto y calderón, en ff. 171v-172 sin punto), la señal de Compasillo con el borde superior de la C algo torcido hacia arriba, el signo de Proporción Menor, y las claves de Do con los trazos horizontales algo curvos (formando como una lente) e inclinados hacia abajo de izquierda a derecha.

Ilustración 8



Encontramos una escritura muy parecida, algo diferente en las claves de Do, con los trazos horizontales dobles. Sin embargo, los guiones y señales indiciales de Compasillo y Proporción Menor son idénticas a lo anterior, por lo que debe ser el mismo copista. Se han separado como d') estos folios, dándose la circunstancia de que copia obras atribuidas a Cabanilles. En conclusión, cuando las obras copiadas por d) son de Cabanilles, las claves parece haberlas copiado otra mano, que no coincide con ningún otro copista, y que aparecen también en un fragmento de b)

Se encuentra en los folios:

10v	74v – 75	d') (claves de Do diferentes)
19v sistema 2 – 20v sistema 1	84 – 84v sistema 2	10 desde sistema 2
36 sistema 4 – 37 sistema 2	171v - 172	34v sistema 3 – 36 sistema 3
46 – 46v	350 sistema 4 – 353v sistema	125 – 127v
54v – 55	1	
66v sistema 3 – 68 sistema 3		

e) Un nuevo copista parece haber copiado de forma incompleta el “Tiento de Ecos”. Las otras caras de estos folios tienen pentagramas sin llenar. El fragmento es ajeno, por tanto, al resto del manuscrito.

Los Guiones son fácilmente reconocibles (trazo quebrado y calderón). Se reconoce una escritura alfabética diferente, en la que la T es casi totalmente curva.

Ilustración 9



Se encuentra en folios 256v.- 257.

Las siguientes escrituras presentan similitudes con los anteriores, de modo que quizás no sean diferentes manos:

f) Un copista muy parecido a c) ha copiado algunas obras de Cabanilles (la Xácara entre ellas) y otras anónimas.

Se parece mucho a c) en claves de Do y señal de proporción menor, pero se diferencia claramente en la clave de Fa, con el extremo inferior curvado hacia la derecha. En general sin guiones, pero en alguna ocasión guiones similares a e) (ff. 333, 406v).

Ilustración 10



Se encuentra en folios:

57 - 60

70

327 - 335v

401v - 406v sistema 3

g) Un nuevo copista parece haber copiado las claves de Do con trazos horizontales dobles, que aparecen rara vez, y que pudiera corresponder a a), b) o d), y habíamos señalado como b') y d'). En el caso que nos ocupa, sin embargo, esos trazos dobles horizontales están inclinados hacia arriba de izquierda a derecha. Se trata de un *Pange Lingua* anónimo.

Se reconoce este copista por esas claves, y señalamos los guiones parecidos a los de b) a veces, y a veces a los de a) pero con forma de S. El signo de proporción mayor es ligeramente diferente a a) y b) (ver forma del 3).

Ilustración 11



Folios donde se encuentra:

364v sistema 3 – 365v

Además de los sitios ya referidos, donde parece que copia sólo las claves:

10 desde sistema 2

33 sistema 2 – 34v sistema 3

34v sistema 3 – 36 sistema 3

125 – 127v

h) Otro copista ha copiado un *pange lingua* atribuido a Aguilera por E:Bbc M 450 (“La reina de los Pangelinguas”).

Los Guiones a primera vista se confunden con e), pero con el calderón unido al trazo quebrado con un trazo más corto, como en d). Claves de Do también similares a d) en la forma de lente de los trazos horizontales, pero a veces hay tres trazos horizontales, lo que sería el único caso en el manuscrito. Podría ser una añadidura posterior en un espacio vacío.

Ilustración 12



Se encuentra en folios: 406v sistema 3 – 407

Otros propietarios: Juan Carreras y Dagas.

Procedencia: Desconocida, aunque posiblemente proceda de un alumno de Cabanilles, residente en Valencia en los años 1694-97, que sería cuando se realizaría la copia. Nos encontraríamos en tal caso ante el manuscrito más cercano al compositor. ¿Tendría relación el grabado de S. Jorge inserto como folio 341 con el templo o ciudad del

encuadernador?, Compuesto a partir de cuadernos anteriores, posiblemente desordenados cronológicamente (según Anglés).

Notación musical: Partitura a dos, tres o cuatro pentagramas. Claves y notación de la polifonía del XVII.

Datación: Copiado entre los años 1694 y 1697, según declara el copista: “Folias de Mosén Juan Cabanillas hechas en el mes de Abril 1694” (f. 113 v.), “Tiento de p^{to} tono de falsas. Anyo 1694 en el ms ago.” (f. 118), “Tiento de 6º tono hecho el año 1695” (f. 178), “9º coderno del año 1695” (f. 178), “finis coronat opus, a 20 de febrero de 1696” (f. 203), “Laus deo al último de enero 1697” (f. 207 v.), “Tiento de 2º tono de dos Bajos. Año 1694.” (f. 261 v.), “Tiento de 2º tono de dos triples 1694” (f. 265), “Finis coronat opus. año 1695” (f. 348). El resto de los autores que se han podido reconocer son anteriores a Cabanilles.

Datos que aporta: Nos aporta la datación de algunas obras de Cabanilles, así como autores que podían conocerse en el círculo de Cabanilles.

Obras de Cabanilles que contiene: 105 obras: 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 34, 35, 37, 38, 45, 46, 47, 49, 51, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 81, 86, 87, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 102, 104, 107, 108, 109, 114, 116, 117, 119, 122, 123, 126, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 140, 141, 143, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194. (14 inéditos: 49, 94, 108, 123, 157, 160, 162, 165, 167, 190, 191, 192, 193, 194²⁴⁹). 357 Versos, algunos de ellos publicados.

Bibliografía: Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

Se han publicado todas las *Obras* de Cabanilles a excepción de doce (cinco de ellas incompletas). Los Versos se han publicado sólo parcialmente.

E:Bbc M 450

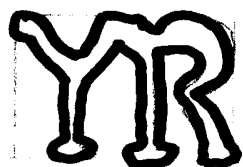
Descripción física: Libro manuscrito, 33,5x23,2 cm, 150 páginas. Encuadernado en piel. En el catálogo de Pedrell es el 893.

Marca de agua: Una sola marca de agua en todo el libro, 20x30 mm compuesta sólo por las iniciales YR. Identificada en la colección Ramón Casellas nº 20, papel catalán del siglo XVIII. Cuando la marca consta de tan sólo unas iniciales, se trata corrientemente de una *contramarca*, siendo nuestro folio un fragmento de un papel más grande, habiendo quedado en el otro fragmento la filigrana propiamente dicha, más compleja. Es posible en

²⁴⁹ Excepto los cuatro últimos (que están incompletos), estaban prevista su publicación en “Música de Tecla Valenciana”.

tal caso que al cortar un fajo de papel, un montón siguiera un camino y el otro montón otro diferente²⁵⁰.

Ilustración 13



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles
Elías (ca. 1678-1755)
Aguilera
Vilar
Anónimos

Copistas: Un alumno de Elías (p. 6: “Tiento de 1º tono lleno de Elías mi Maestro”). Anglés sugiere la posibilidad de otro copista, pero aunque algunas notas aparecen repasadas con tinta más oscura, y algunos títulos han sido repetidos con letra de molde, parece ser del mismo copista. Se conserva, por ejemplo, la forma de las corcheas uniendo de forma redondeada la plica con las barras. La numeración es original, aunque se ha superpuesto otra a lápiz.

Otros propietarios: Juan Carreras y Dagas.

Procedencia: Por los autores, copista y papel apuntan a un origen catalán.

Notación musical: Partitura.

Datación: Siendo de un alumno de Elías, podría ser su datación similar a la de **E:Bbc M. 386**, de 1722. Aparecen compases “modernos”: $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. El papel parece incluso de la misma procedencia.

Obras de Cabanilles que contiene: 4 Obras: 40, 58, 74, 195. Dos de ellas (58 y 195) inéditas²⁵¹.

Bibliografía: Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

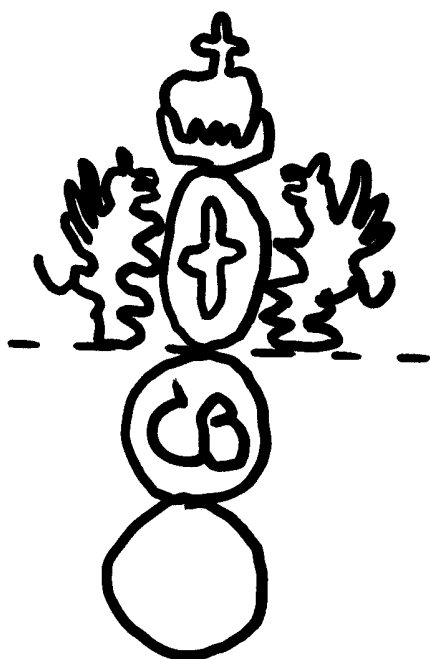
²⁵⁰ Agradezco a Carmen Hernández (Biblioteca Nacional) esta y otras muchas observaciones referentes a las marcas de agua.

²⁵¹ Estuvo prevista inicialmente su publicación en “Música de Tecla Valenciana”.

E:Bbc M 729

Descripción física: Libro manuscrito, 15,1x20,4 cm, apaisado. 199 folios. Los sistemas continúan a lo largo de las dos páginas. En muchos folios se corta el título y se escribe más abajo, lo que muestra que los folios se cortaron en la encuadernación. En el Catálogo de Pedrell es el 890.

Marca de agua: Aparecen de forma alterna dos fragmentos de la misma marca de agua, debido a que los folios se cortaron, pues el libro es de pequeño tamaño (ver línea de puntos en la figura). Es de la misma familia de marcas “genovesas” de E:Bbc M. 387 y E:Bbc M. 738.

Ilustración 14

Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)

Menalt (1657-1687)

Bruna (1611-1679)

Juan Baseya (noticias en 1679)

Montserrat (noticias entre 1661-1716)

Espelt (noticias entre 1685-1696)

Llussà

Perés (organista de la seo de Valencia 1639, +1666)

Crest (Organista del convento de San Agustín de Barcelona según se dice en f. 45: “Gaýtilla 8º tono de fra Rafael Crest Organista de S.t Agustí”).

Copistas: Desconocido, una sola mano. Numeración original. Aunque los títulos están repetidos más abajo por otra mano al quedar cortados los originales por la encuadernación.

Otros propietarios: Juan Carreras y Dagas.

Procedencia: Todos los autores son catalanes o valencianos, posiblemente el manuscrito proceda de Barcelona.

Notación musical:

Datación: Todos los autores conocidos son de finales del siglo XVII, es muy posible (como señala Anglés, que el manuscrito sea de esta época, siendo en tal caso uno de los más antiguos con obras de Cabanilles. El papel tiene una marca de agua similar a algunas de E:Bbc M. 387. Como en aquel caso, se trata presumiblemente uno de los manuscritos más antiguos.

Datos que aporta: Cabanilles, Organista de la Seo de Valencia.

Obras de Cabanilles que contiene: 12 obras: 5, 14, 33, 69, 73, 76, 125, 127, 133, 151, 159, 161. Todos publicados excepto 2 (29, 160). 106 Versos.

Bibliografía: Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

Se han publicado todas las obras de Cabanilles que contiene excepto cuatro, previstas en los volúmenes no aparecidos de *Música de Tecla Valenciana*.

Seis obras se encuentran únicamente en este manuscrito.

E:Bbc M. 751/21

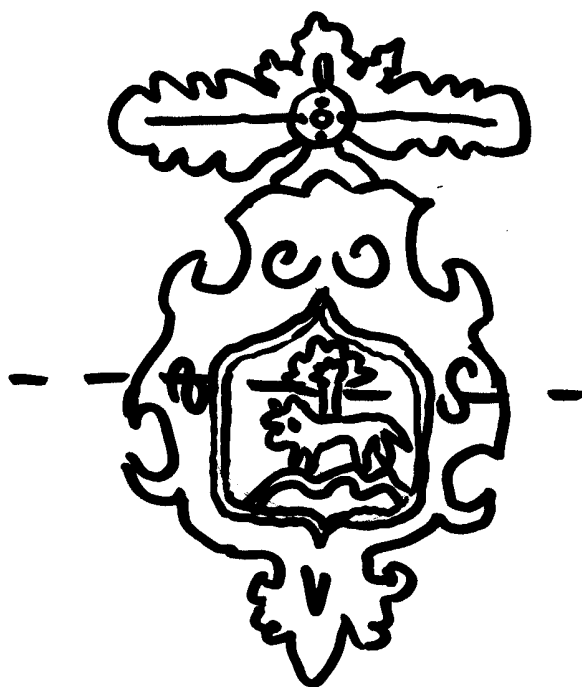
Descripción física: Libro manuscrito, apaisado, 14,8x21 cm. 432 páginas. Encuadernado en piel. En el Catálogo de Pedrell es el 889.

Marca de agua: Una sola marca de agua en todo el libro, que aparece en dos mitades alternándose a lo largo de todo el libro, debido a que los folios fueron cortados en dos. Identificada con Heawood²⁵² 3726 (1700), ABN²⁵³ 82 (1712), ABN 347 (1692).

²⁵² Heawood, Edward. *Watermarks*. Hilversum (Holland) 1950.

²⁵³ Archivo de la Biblioteca Nacional. Se trata de un archivo privado no abierto al público, y del que generosamente me ha ofrecido los datos Carmen Hernández.

Ilustración 15



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
 Menalt (1657-1687)
 Vidal, Ignasi (noticias entre 1687-1706)
 Espelt (noticias entre 1685-1696)
 Bruna (1611-1679)
 Jiménez (1601-1672)
 Bernavé
 Anónimos.

Copistas: Un sólo copista, desconocido. La numeración de los folios es original. Encontramos sin embargo a partir de p. 346 unos guiones diferentes, mientras escritura caligráfica, claves, tiempos y notas son sin duda idénticos.

Otros propietarios: Juan Carreras y Dagas.

Procedencia: Desconocida.

Notación musical: Partitura.

Datación: Al menos posterior a 1687, fecha de composición de unos versos de Espelt (p. 79: “Fin de la Psalmodia etcha en el año de 1687 de Francisco Espelt”). Dado que no hay autores posteriores a fines del siglo XVII y a que el tipo de papel empleado se encuentra al menos desde 1692, pensamos que podría provenir de la última década del siglo XVII o primera del siglo XVIII. Es de señalar que el mismo tipo de papel es empleado por E:Mn [Mss] M. 1357, fechado en 1706.

Datos que aporta: Cabanilles, Organista de la Seo de Valencia.

Obras de Cabanilles que contiene: Dos Obras (25, 148), ambas publicadas, y 51 versos.

Bibliografía: Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona 1908. pp. 75-111. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:Bbc, M 1011

Descripción física: Libro manuscrito, apaisado, medidas 16,7x24 cm, encuadernado en cartón-pergamino. 135 folios.

Marca de agua: Una sola marca de agua, consistente en las iniciales ATB, 25x11 mm, sin identificar. seguramente se trata de una contramarca.

Ilustración 16



Inscripciones en tapas y guardas: En la guarda, a lápiz: “Ramón Ortiz Pbro. Organista del Patriarca”. En la página inicial sin numerar, que sirve de portada: a lápiz, “Ramón Ortiz” (rúbrica). A pluma, con tinta negra, en la esquina superior derecha: “R. Ortiz Pbro.” La página tiene una orla y la inscripción siguiente, todo ello en tinta sepia: “Si este Libro se perdiera como suele acontecer, suplico a quien se lo halle, si me lo quiere boluer y sino sabe mi nombre aqui baxo lo pondré: Bartholomé Pont y Vidal Dela Villa de Albayda.” En la orla se inserta el nombre del propietario: Bartolome Pont y Vidal.

Autores que incluye:²⁵⁴

Cabanilles (1644-1712)

Hervás (organista en Sueca desde 1710 hasta su muerte en 1745)

Tormo

²⁵⁴ Varios de estos autores se incluyen en el disco *Órganos y organistas valencianos* de Vicenç Ros, 1984. En la carpeta se incluye un artículo sobre estos autores, resumiendo los datos conocidos sobre los mismos.

Fabuena (¿Tahuenga?, organista de la Stª Cruz de Valencia en 1716 o su hijo, organista segundo de la Catedral de Valencia, +1778²⁵⁵).

Fr. Juan de S. Agustín

Vicente Rodríguez (1690-1760)

Nassarre (ca. 1661-1724)

Corelli (1653-1713): Se transcribe una sonata del Op. 5, publicado en Roma en 1700.

Anónimos.

Copistas: Parecen distinguirse al menos tres escrituras diferentes, de forma alterna. El primero de ellos parece ser el autor de la portada Bartolomé Pont y Vidal. Los folios están numerados, aunque desde el 107 al final están numerados a lápiz en época más reciente. El copista sería discípulo de uno de los autores copiados, a saber Fray Antonio Tormo, puesto que en seis ocasiones se alude al mismo como “mi maestro”, y curiosamente con caligrafía diferente (en ff. 13, 22, 23, 42, 123).

Otros propietarios: Bartolomé Pont y Vidal (Albaida). José María Úbeda (organista del Colegio del Corpus Christi de Valencia, profesor del conservatorio). Rvdo. Ramón Ortiz (Organista del Patriarca). Figura en el “libro de registro de reserva de Música” de la Biblioteca de Catalunya en mayo de 1928 como donación de Ramón Ortiz, maestro de capilla de Tortosa.

Procedencia: El manuscrito procedería de la región de Valencia, la mayoría de los autores conocidos son de allí, y algunos de los desconocidos tienen apellidos corrientes en Valencia (Tormo, Pont, Vidal), y se ha transmitido por organistas de la región.

Notación musical: a) Partitura de órgano, un pentagrama por voz. b) Algunas obras en partitura moderna de tecla: a dos pentagramas con llave (f. 112v. “Tocata 5º tono punto alto para clarines de Mano derecha Rrodriguez”, dos pentagramas en claves de Do en 1ª y Fa en 4ª, a tres voces, las dos inferiores en el pentagrama de abajo).

Datación: Aparece una obra del Op. 5 de Corelli, publicado en Roma en 1700 y que se difundiría posteriormente por España. Varios autores son de la primera mitad del XVIII, siendo el más moderno de ellos Vicente Rodríguez, organista de la Catedral de Valencia desde 1713 a 1760). A una de las obras del mismo incluida en la compilación se le atribuye la fecha de composición de 1727 (f. 106), por cierto se trata de una obra incompleta. Se utilizan compases modernos: $\frac{3}{4}$, C $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, incluso en una ocasión con el signo de proporción menor se escribe en realidad un $\frac{3}{4}$. Abundan obras a dos voces, en estilo “moderno”, marchas, minués e incluso una “burea” (bourrée). El manuscrito pudo copiarse en el segundo cuarto del siglo XVIII.

Obras de Cabanilles que contiene: Cuatro Obras (71, 83, 90, 117), todas publicadas excepto una (83). 11 Versos.

²⁵⁵ Cabanilles, nº 9. pp. 12-13.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:Bbc, M 1328

Descripción física: Libro manuscrito, apaisado, encuadernado en pergamino. 24x16,8 cm. 140 folios de música más uno en blanco.

Marca de agua: Una sola marca de agua, consistente en las iniciales AC, 10x15 mm, que no hemos podido identificar. Probablemente se trate de una contramarca.

Ilustración 17



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye: Cabanilles.

Copistas: Un solo copista desconocido. La numeración es original. Sin embargo nos parece que la letra del encabezamiento de la primera obra copiada en este libro (f. 1) es diferente de la del resto de las obras. Hay algunas anotaciones a lápiz de tiempo reciente, alguna de ellas en alemán (por ejemplo en f. 2: “#??fis?”).

Otros propietarios: Ludwig Rosenthal (Anticuario de Munich). Barón Vietinghoff (Berlín, comprado en 1917 al anterior). La Biblioteca de Cataluña lo adquiere a Rosenthal en 1931 por 1.203 marcos (aparece en mayo de 1931 en el libro de registro). Según Anglés sería el mismo que cita el *Eitners Quellen-Lexikon*, propiedad del Dr. von Werra (Konstanz)²⁵⁶.

Procedencia: Desconocida.

Notación musical: Tablatura.

Datación: No tenemos ninguna pista para su datación, y no podemos admitir la observación *a priori* de Anglés de que es del siglo XVII sin datos científicos que la sustenten. Sólo tres obras de este manuscrito se encuentran únicamente en esta fuente, la mayoría se encuentran en otras fuentes. Un trabajo más extenso de comparación podría arrojar datos sobre si este manuscrito es copia de otros o viceversa, sirviendo de pista para su datación.

²⁵⁶ *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica* n° 3133, suplemento al *Eitners Quellen-Lexikon*.

La observación “prodigio” en el encabezamiento de la primera obra (f. 1) nos remite a E:Bbc M. 386, que utiliza numerosas veces este calificativo. Si se observan algunas obras conservadas en ambos manuscritos y en otra fuente más, se puede apreciar la mayor similitud entre ambos, y fuertes divergencias de texto en la tercera fuente. Compárese, por ejemplo, con E:J, E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 y E:Bbc M. 387:

- OO-V-71, MTV-I-I (E:Bbc M. 386 pp. 193-197, E:Bbc M. 1328 ff. 1-5v., E:J pp. 81-91), en el último compás E:J difiere.
- OO-II-IV (E:Bbc M. 386 pp. 317-322, E:Bbc M. 387 ff. 313-316v., E:Bbc M. 1328 ff. 107v.-113v.). Fuertes divergencias de texto en E:Bbc M. 387 en cc. 266 al final, llegando a añadir un compás.
- OO-II-XI (E:Bbc M. 386 pp. 175-180, E:Bbc M. 387 ff. 197-180, E:Bbc M. 1328 ff. 70-74v.). Divergencias de texto en E:Bbc M. 387 en cc. 2, 13, 20, 24, 62, 85 ss. (gran diferencia rítmica), 92.
- OO-IV-VI (60) (E:Bbc M. 386 pp. 288-294, E:Bbc M. 387 ff. 261v-261v., E:Bbc M. 1328 ff. 88v.-95, E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 141). En Felanitx el Eb del tiple a la octava superior en cc. 296-299, frente a las otras fuentes.
- OO-IV-IX (63) (E:Bbc M. 386 pp. 86-92, E:Bbc M. 387 ff. 64-69v., E:Bbc M. 1328 ff. 64-69). En c. 19 1328 tenía las mismas notas que 386, y fueron tachadas para escribirlas una cuarta más baja, como en 38, lo que además es más correcto. ¿Corrigió 1328 a 386 al copiarlo y constatar su error?
- OO-IV-XI (65) (E:Bbc M. 386 pp. 265-268, E:Bbc M. 387 ff. 227-230., E:Bbc M. 1328 ff. 25-29v). Divergencias en 387 en c. 10-11 y 21, por ejemplo.

A su vez, las divergencias con 387 son menores que con otros:

- OO-III-XIII (42) (E:Bbc M. 387 pp. 304-306, E:Bbc M. 1328 ff. 95v.-99, E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 152-157). Los manuscritos E:Bbc M 387 y E:Bbc M 1328 son más parecidos. Véase variantes en cc. 13, 76, 87-90, 126, 189. Sin embargo E:Bbc M. 1328 difiere de los otros dos en la versión sin trinos de cc. 25, 29 y 33.

Aún así, 386 y 1328 mantienen ciertas diferencias, sobre todo en la semitonía aunque también en notas. ¿Es uno copia del otro, y en tal caso cuál es el anterior? ¿Son ambos copias de una misma fuente anterior?. En las Gallardas OO-II-XI 1328 pone signos de repetición en los compases 1-10, en lugar de copiar íntegramente la música, como 386.

El caso es que en E:Bbc M. 1328, al igual que E:Bbc M. 386, el tratamiento de la semitonía es más “moderno”, en el sentido de que pone más bemoles. Obsérvese por ejemplo el tiento de dos bajos OO-II-IV, de 7º tono por Gesolreut, con un bemol en la clave. Como es habitual, habrá que hacer uso en ocasiones del Eb. 386 y 1328 lo marcan dicha alteración en muchos lugares que 387, manuscrito más antiguo, omite: cc. 16 o 22, por ejemplo. Esta mayor especificación del uso del bemol es típico de 386 frente a 387, y se puede comprobar en muchas obras conservadas en ambos manuscritos.

El caso es que 1328 es a veces más correcto que los otros (ver por ejemplo compás penúltimo de OO-III-XIII (42)), pero no sabemos si es por proceder de una fuente más correcta o por haberlo corregido el copista.

Lo más probable es que E:Bbc 1328 esté más cercano en el tiempo a 386, por lo que habría que datarlo en la primera mitad del siglo XVIII antes que en el siglo XVII como suponía Anglés. A partir del detalle de la corrección citada a propósito de OO-IV-XI se podría suponer que es una copia corregida de 386, siendo en tal caso posterior a 1722.

Datos que aporta: Cabanilles “Maestro” y “Grande Maestro”.

Obras de Cabanilles que contiene:

29 obras de Cabanilles (5, 12, 18, 19, 27, 29, 35, 42, 79, 80, 81, 82, 84, 92, 127, 128, 131, 132, 134, 135, 136, 160, 163, 168, 173, 176, 178, 179, 181), 3 como fuente única (3 gallardas, unas Folías y una Tocata). Sólo dos inéditas (29, 160)²⁵⁷.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV. Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. II*. Barcelona, 1933. pp. VII- XI. *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica* n° 3133, suplemento al Eitners Quellen-Lexicon.

E:Bbc, M 1468

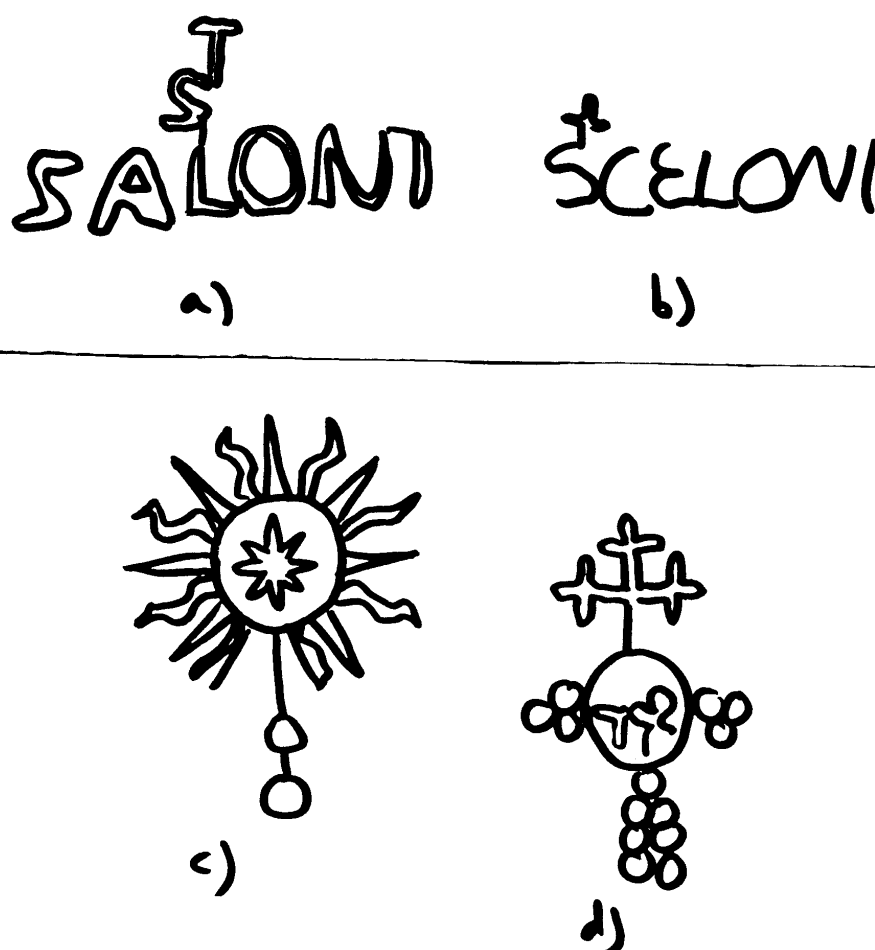
Descripción física: Libro manuscrito, 30,1x20,6 cm. 250 páginas. Encuadernado en piel.

Marca de agua: Cuatro diferentes. Las tres primeras se encuentran en las primeras páginas, mientras el resto del libro contiene sólo la cuarta marca.

a) 60x35 mm y b) 20x50 mm son contramarcas de c) 50x70 mm. a) se identifica con Valls i Subirà, paper and Watermarks... 909 (1730), 913 (1743) y 917 (1747); b) con Valls i Subirà 912 (1742); d) ibid. 908, 911, 916 y 918 (1725-1781). a) la encontramos también en Valls i Subirà, Historia del papel en España, n° 100 de las marcas catalanas (1655, 1725, 1744, 1752). Corresponden al papeler Pere Morera de Sant Celoni. Este papel es muy utilizado en toda España entre 1718 y 1790.

²⁵⁷ Estuvo prevista su publicación en volúmenes no aparecidos de “Música de Tecla Valenciana”.

Ilustración 18



Inscripciones en tapas y guardas: [en portada] “Inmaculada princesa del eterno Padre hija Alegria / dlos Santos regna dlas gerarquias oramos porque nos / Conzede la magestad infinita con ser su mismo poder / la vise Diosa divina [ilegible] los Angeles todos y todos los San / tos digas que soys [ilegible] Dios la mas portentosa y rica” / [sigue tachado un fragmento que desciframos penosamente a medias, y que es claramente una típica exhortación a devolver el libro si se pierde] “Sabras como este li[bro] es de Antonio Buendia [?] y H[...] tu que lo / has encontrado sera mucha razon que no Vaciles / [...] pronto conoser pocible por que la ley lo manda” [más abajo, con otra letra] “Libro de Alexos[?] / Mercê Org.ta”

“Taula de tot lo que’s conté en lo present llibre 1744” (pág. 252).

Autores que incluye:

Vila, Joan (noticias en 1785)
Cabanilles

Elías (ca. 1678-1755)
 Boada Major, Josep
 Mariner, Francisco
 Pompassi
 Anónimos

Copistas: Desconocido. Hay otra mano para algunas piezas vocales e instrumentales. La numeración es original hasta pág. 221. Los títulos de las obras parecen de la misma mano en encabezamientos y tabla de contenido, pese a estar aquellos en castellano y estos en catalán. Parecen sin embargo de tres manos diferentes las tres inscripciones de la portada, diferentes a su vez del copista de la música.

Otros propietarios: El libro cambió de manos, como lo muestran las diversas inscripciones de la portada. Antonio Buendía H... , Alexos Mercé, podrían ser nombres de sucesivos propietarios. Fue comprado al librero Miquel Porter de Barcelona por 250 pesetas, apareciendo en el libro de registro el 20 de Mayo de 1936.

Procedencia: Parece lógico su procedencia catalana, por los autores copiados. La presencia de obras de Cabanilles es habitual en manuscritos catalanes con obras de Elías, en cuyo círculo parece se difundió la música de su maestro Cabanilles.

Notación musical: Partitura.

Datación: 1744, según la inscripción de p. 221, lo que es compatible con la música contenida y con el papel empleado. Aparecen compases modernos: 12/8 (p. 110), 3/4 (p. 62). Hay indicaciones de tempo en obras de Elías (Vivo, Andante, Muy Vivo en “Pieza 1º tono del R.do Joseph Elías”, p. 40).

Obras de Cabanilles que contiene: Una Obra (124), publicada.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. III*. Barcelona, 1936. pp. V-VI.

E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173²⁵⁸

Descripción física: Libro manuscrito, 13.8 x 20.7 cm, encuadernado en pergamino. Contenido: Dos folios sin numerar con tabla de contenido. 219 folios. La numeración de este manuscrito y del siguiente es original, por folios. Pero hay que tener cuidado pues el verso de los folios ha sido numerado recientemente con el número del folio siguiente, así el reverso del f. 9 está numerado como 10. Se distingue el folio recto, aparte de por la grafía más moderna, por estar el número subrayado. Los folios 25, 42, 43, 60, 61, 77, 78, 79, 91, 92, 107, 108, 109, 110, 123, 136, 137, 186, 187, 188 están en blanco.

²⁵⁸ Todavía no he tenido acceso a este manuscrito, por lo que se copia la descripción de la bibliografía correspondiente y de las fotocopias que amablemente ha proporcionado la Fundació Cosme Bauzà.

Marca de agua: No se dispone de ella.

Inscripciones en tapas y guardas: En 2º folio con tabla de contenido, verso: “Obsequio al Sr. Regente de la parroquia de San Miguel de Felanitx Rdo. D. Pedro Rebassa, en el día de la toma de posesión del mentado cargo, 6 de enero año 1953. Cosme Bauzá Pbro.”. “Torna al Museu Cosme Bauçà amb motiu de la mort del meu germà. 28. Maig 1974. Gabriel Rebassa [rúbrica]”

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
Esteve (noticias en 1703 y 1705)
Bruna (1611-1679)
Anónimos

Copistas:

a) Un solo copista de la música de todo el libro, excepto f. 218v, el mismo que el del manuscrito siguiente.

b) Una hoja al final es de otra mano, escritura más moderna: a tres pentagramas, inconclusa.

c) Hay además unas inscripciones de otra mano: f. 122v: “Juan Ferragut”, f. 123 “Salvador del Olmo” / “suus sua suum” / “fecit suus sua suum” / “suus / sua / suum” / “es decoro es un ple / en aquest no li planga n es paper que ell es fet de ma de mestre / suposat que son tan llest”, f. 126v “son”, f. 127 “solfas son de gran primor, no son fetes de mana” / “per que ells duen es cant pa lligats un si saltre no” / en entrar en es to quart / canten tots re dut re mi re / nos cantar de tamboret”, f. 145 “Pedro...Deus...predimistiditatis...santo...son”.

Otros propietarios: Juan Ferregat (Ferragut) s. XVIII?, Anticuario de Palma, Mn. Cosme Bauzá. Según las inscripciones del propio manuscrito, estuvo en posesión de Pedro Rebassa, cura de Felanitx, desde 1953 hasta 1974, volviendo en esa fecha al museo Cosme Bauzá.

Procedencia: La presencia de obras de Esteve hace posible un origen valenciano. Muy probablemente, el manuscrito debió estar en Mallorca desde al menos el siglo XVIII, puesto que hay inscripciones posteriores en mallorquín (“es paper”, “es to quart”, “es cant”, “saltre”), con caligrafía de dicho siglo. Las inscripciones antes aludidas (poemas sin sentido, ejercicios de declinaciones en latín) podrían ser inscripciones de un joven alumno.

Datación: ca. 1700.

Obras de Cabanilles que contiene: 18 obras: 6, 25, 36, 61, 78, 91, 93, 97, 103, 115, 119, 135, 136, 146, 149, 156, 170, 177. 8 de ellas están sólo en esta fuente. Sólo una inédita (91). 263 Versos, muchos de ellos publicados.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. II*. Barcelona, 1933. pp. VII- XI. Nelson LEE. *Juan Cabanilles and*

his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MVSIC. American Institute of musicology. Hänssler-verlag. Holzgerlingen, 1999.

E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis²⁵⁹

Descripción física: Libro manuscrito, 13x21 cm, encuadernado en pergamino. En la encuadernación se cortaron folios (concretamente de los copiados en el siglo XVIII), por lo que esta es posterior a la copia del cuerpo del manuscrito. Contiene 154 folios, numerados por Inglés (según él mismo declara en *Opera Omnia*). El folio 111 está en blanco.

Marca de agua: No se dispone de ella.

Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
Esteve (noticias en 1703 y 1705)
Johann Kaspar Kerll (1627-1693)
Froberger (1616-1667)
Anónimos.

Copistas:

- a) Hasta f. 110, el mismo copista que el manuscrito anterior.
- b) ff. 112-139 otro copista.
- c) ff. 139v-153 otro copista.
- d) f. 154 (escritura más moderna, a dos pentagramas, compás 3/4).

Otros propietarios: El manuscrito ha estado siempre ligado al anterior, excepto un intervalo de años que estuvo perdido. Llorens lo da por perdido en sus trabajos, pero al menos desde 1994, el manuscrito estaba ya de nuevo en la Fundació Cosme Bauzà.

Procedencia: La presencia de obras de Esteve podría indicar una procedencia valenciana.

Datación: ca. 1700

Datos que aporta: El manuscrito es uno de los pocos ejemplos de la difusión de música de tecla alemana en España en el siglo XVII. La atribución de una de estas piezas a Cabanilles—atribución que se considera errónea—podría indicar que éstas formaban parte del repertorio del valenciano.

²⁵⁹ Misma observación hecha respecto del manuscrito anterior.

Obras de Cabanilles que contiene: 2 obras (88, 174), ambas como fuente única, publicadas. Una tercera obra atribuida a Cabanilles es en realidad la *Bataglia* de Kerll. 200 versos.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. II*. Barcelona, 1933. pp. VII- XI. Nelson LEE. *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I*. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MUSIC. American Institute of musicology. Hänssler-verlag. Holzgerlingen, 1999.

E:Mn [Mss] M. 1357

Descripción física: Libro manuscrito, 29,3x 21 cm, encuadernado en cartón y piel. Compuesto de dos folios en blanco, portada, 375 páginas numeradas, a partir de 351 con pentagramas sin rellenar. 371-374 son la tabla de contenido. Entre 350 y 351 se inserta medio folio con música. Siguen tres folios más en blanco. Algunos títulos han sido cortados en la encuadernación.

Marca de agua: a) 40x75 mm, distancia entre corondeles 21 mm. En folios en blanco del principio y folio en blanco tras tabla de contenido, así como en papel pegado en la cara interior de las tapas. Marca “genovesa”. b) 25x90 mm, distancia entre corondeles 24 mm. En la portada y en el medio folio inserto entre pp. 350 y 351. c) 55x 100 mm, distancia entre corondeles 28 mm. Desde f. 1 hasta f. 295. Es la misma marca de E:Bbc M. 751/21, identificada con Heawood 3726 (1700), ABN²⁶⁰ 82 (1712²⁶¹), ABN 347 (1692²⁶²). d) 45x80 mm, distancia entre corondeles 22 mm. A partir de f. 297 hasta el final de los folios con música. Marca “genovesa”, aunque diferente de a). e) 40x75 mm, distancia entre corondeles 24 mm. En f. 373 de la tabla de contenido, otra marca “genovesa” diferente de las anteriores.

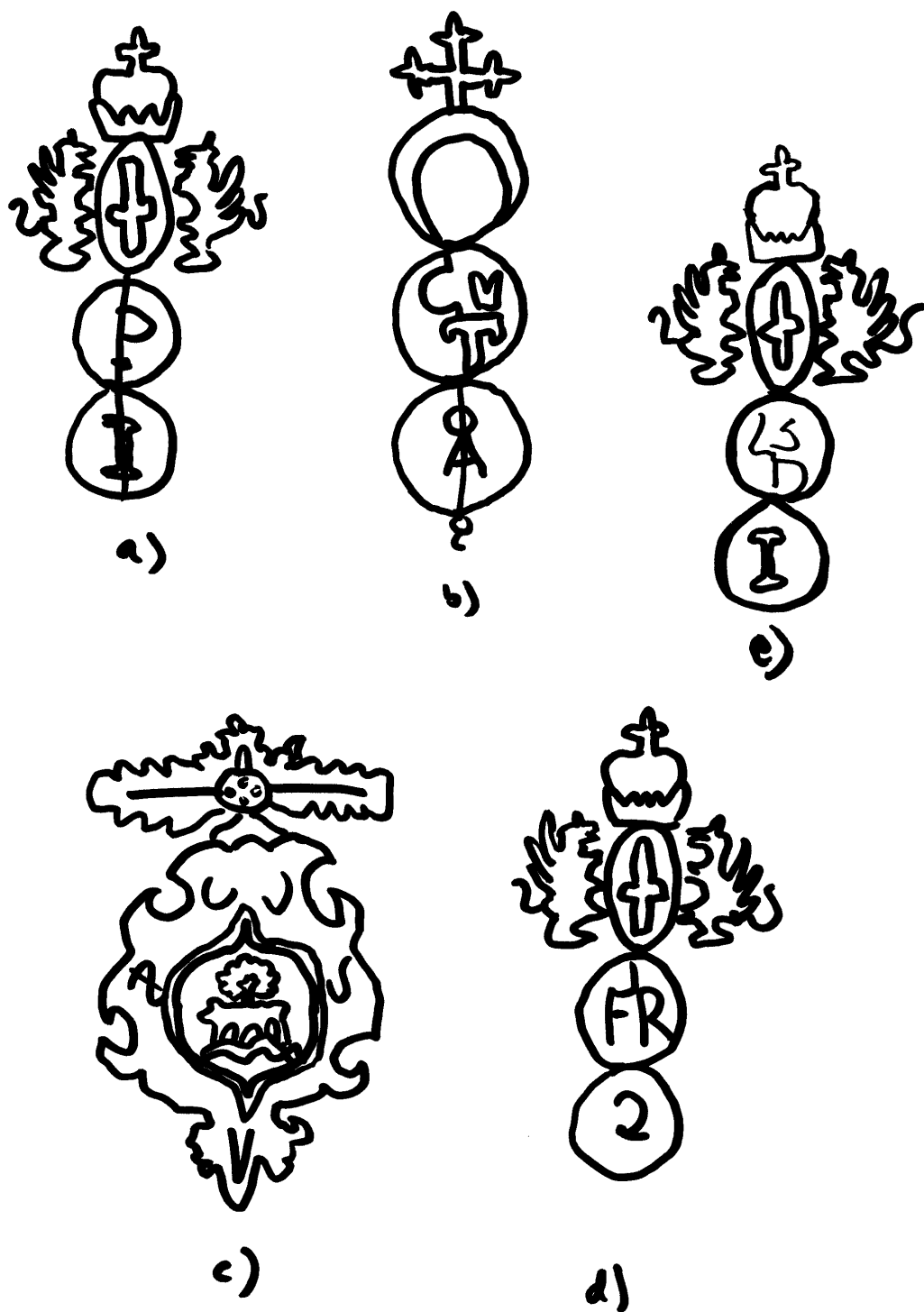
En el grueso del libro se han empleado dos tipos diferentes de papel, y hay papel diferente para portada, tabla de contenido y folios utilizados en la encuadernación.

²⁶⁰ Archivo de la Biblioteca Nacional. Se trata de un archivo privado no abierto al público, y del que generosamente me ofrece los datos Carmen Hernández.

²⁶¹ Agustinos recoletos Descalzos, mss. 3541.

²⁶² Papeles del consejo de Aragón, mss. 4012.

Ilustración 19



Inscripciones en tapas y guardas: Portada: “Flores de música / obras y versos / de varios organistas. / Escriptas / por / Fray Antonio Martin Coll / organista de San Diego de Alcalá. / Año de 1706.”

Autores que incluye: Todas las obras anónimas. Una obra es atribuida a Cabanilles por E:MO Ms. 1419. Se identifican también obras atribuidas a Xaraba (ca. 1650-1716) y Sola (1634-1696). Muchas canciones son transcripciones de arias o danzas de Lully, según identifica Craig H. Russell.

Copistas: La numeración (por páginas) es original hasta p. 297. Hay una numeración a lápiz más moderna, que corrige errores de la numeración original: por ejemplo, la numeración antigua numera como 215 el 214, o no numera el 68, numerando como 68 la página que debería ser 69, y como 116 la que debería ser 117. La portada y la tabla de contenido están muy ornamentadas, con tintas negra y roja. Puede haber dos copistas diferentes, pues encontramos letra ligeramente diferente en los encabezamientos.

Otros propietarios: Posiblemente Barbieri, como M 1360.

Procedencia: Siendo el compilador organista de San Diego de Alcalá, el libro debe proceder de la región de Madrid.

Notación musical: Partitura de órgano a dos pentagramas.

Datación: 1706 según la portada, que no obstante puede ser posterior a la copia del libro.

Obras de Cabanilles que contiene: Una obra (77), publicada. Algunos Versos.

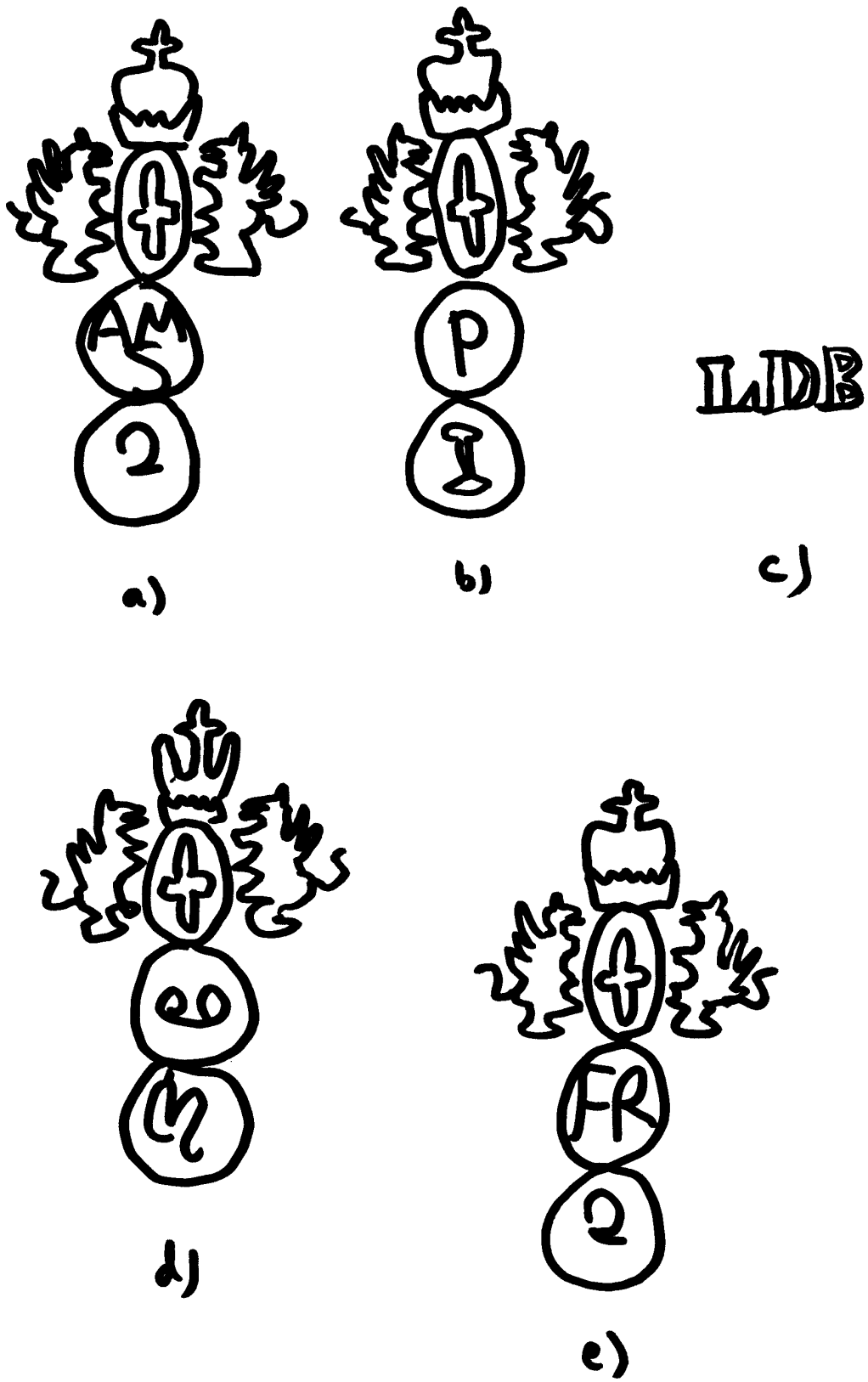
Bibliografía: Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I. Barcelona, 1946. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia* vol. I. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV. Higinio ANGLÉS. “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Anuario Musical* XXI. Barcelona, 1966. pp. 141-146. Craig H. RUSSELL. “Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain” en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* Madrid, 1987.

E:Mn [Mss] M. 1359

Descripción física: Libro manuscrito 34x21 cm, encuadernado en piel y cartón. Compuesto de 3 folios en blanco, portada, dos folios más en blanco, 612 páginas numeradas, hasta 608 de música, las páginas 609-612 tabla de contenido.

Marca de agua: a) 43x78 mm, distancia entre corondeles 23 mm. En primer folio en blanco. Marca “genovesa”. b) 40x75 mm, distancia entre corondeles 24mm. En segundo folio en blanco, folio en blanco tras portada y p. 609 (tabla de contenido). Marca “genovesa” igual a a) de E:Mn [Mss] M. 1357. c) 28x8 mm, distancia entre corondeles 24 mm. En tercer folio en blanco. Contramarca sin identificar. d) 50x72 mm, distancia entre corondeles 24 mm. En portada. Marca “genovesa” similar a f) de E:Bbc M. 387 (y que encontrábamos como la número 29 (Cáceres, 1693) de las marcas italianas de Valls i Subirà, historia del papel en España. e) 55x80 mm, distancia entre corondeles 22 mm. En la parte musical del libro (pp. 1-608). Marca “genovesa” igual a d) de E:Mn [Mss] M. 1357, y quizás a g) de E:Bbc M. 387.

Ilustración 20



Inscripciones en tapas y guardas: En portada: “Huerto ameno / de / varias flores / de Musica / recogida de varios / organistas / por / Fray Antonio Martin / año 1708”

Autores que incluye: Anónimos, identificándose obras atribuidas a Cabanilles y Bruna por otros manuscritos.

Copistas: La numeración de las páginas es original. Parece de un sólo copista. Los encabezamientos y la tabla de contenido del final tienen la misma escritura, diferente de las tablas de contenido de E:Mn [Mss] M. 1357 y E:Mn [Mss] M. 1360. La portada es del mismo estilo que las portadas de éstos.

Otros propietarios: Posiblemente Barbieri, como M 1360.

Procedencia: Siendo el compilador organista de San Diego de Alcalá, el libro debe proceder de la región de Madrid.

Notación musical: Partitura de órgano a dos pentagramas.

Datación: Fechado en 1708. Como en el resto de manuscritos de Martin Coll no podemos asegurar que no fueran copiados anteriormente a su compilación.

Obras de Cabanilles que contiene: Varios Versos.

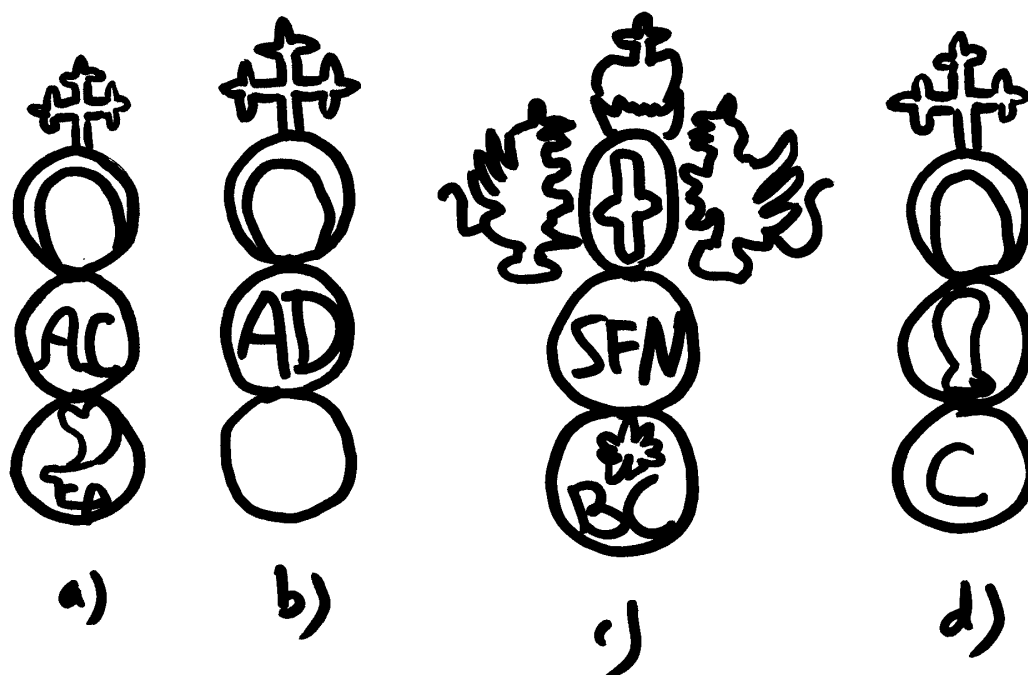
Bibliografía: Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I. Barcelona, 1946. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia* vol. I. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV. Higinio ANGLÉS. “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Anuario Musical XXI*. Barcelona, 1966. pp. 141-146.

E:Mn [Mss] M. 1360

Descripción física: Libro manuscrito, 30,3 x20,2 cm, encuadernado en cartón y piel. Compuesto de cinco folios en blanco, una portada, 243 folios numerados, dos folios más con la tabla de contenido (sin numerar) y cuatro folios más en blanco. En algunos folios aparece en margen izquierdo, cerca del margen superior las inscripciones “1 cartapº” (f. 1), “Cartapº 2” (f. 11), “Cartapº 3” (f. 21), “Cartapº 4” (f. 31), “Cartapº 5º” (f. 41), Cartapº 6” (f. 51), posiblemente tengan que ver con la encuadernación.

Marca de agua: a) 20x70mm, distancia entre corondeles 21 mm. En 2º folio en blanco al principio y en los folios en blanco del final, así como en los folios pegados a las tapas. b) 21x77 mm, distancia entre corondeles 25 mm. En portada (puede ser la misma marca anterior). c) 20x72 mm, distancia entre corondeles 22 mm. En todos los folios numerados. d) 47x83, distancia entre corondeles 23 mm. En tablas de contenido. Marca “genovesa”.

Ilustración 21



Inscripciones en tapas y guardas: En la cuarta página en blanco al principio: “Al Ylustre Compositor Barbieri en prueba de afecto / su servidor y amigo / S. de Soto [rúbrica] / Labra 26 de Mayo de 1866”. En portada, decorada del mismo modo que 1357 y 1359: “Huerto ameno / de / varias flores / de musica / recogidas de va / rios organistas / por Fray Antonio / Martin / ano 1709, / de / Estevan, Yusta, Calvo.”

Autores que incluye:

Anónimos
 Corelli (1653-1713)
 Ardel (Hardelle)
 Gautier (Denis o Jacques Gaultier)
 Cabanilles (1644-1712)
 Aguilera (1561-1627)
 Bruna (1611-1679)
 Bernabé
 Frescobaldi (1583-1643)
 Lully (identificadas por Craig H. Russell).

(Es muy posible que en la colección de obras anónimas de factura “clásica” que hay en ff. 1-177 haya más obras de Cabanilles, Bruna o Aguilera).

Copistas: La escritura de los encabezamientos parece diferente de la de la tabla de contenido, que es la misma mano de 1357. La escritura musical no siempre parece igual.

Siendo Martín y Coll el compilador, posiblemente Estevan Yusta Calvo sería el encuadernador o incluso el copista material del libro, del que quizás hubo varias copias.

Otros propietarios: Barbieri.

Procedencia: Siendo el compilador organista de San Diego de Alcalá, el libro debe proceder de la región de Madrid.

Notación musical: Partitura a dos pentagramas.

Datación: Fechado en 1709, no sabemos si la fecha se refiere a la compilación o a la copia.

Obras de Cabanilles que contiene: 5 Obras (1, 14, 33, 43, 69), todas publicadas.

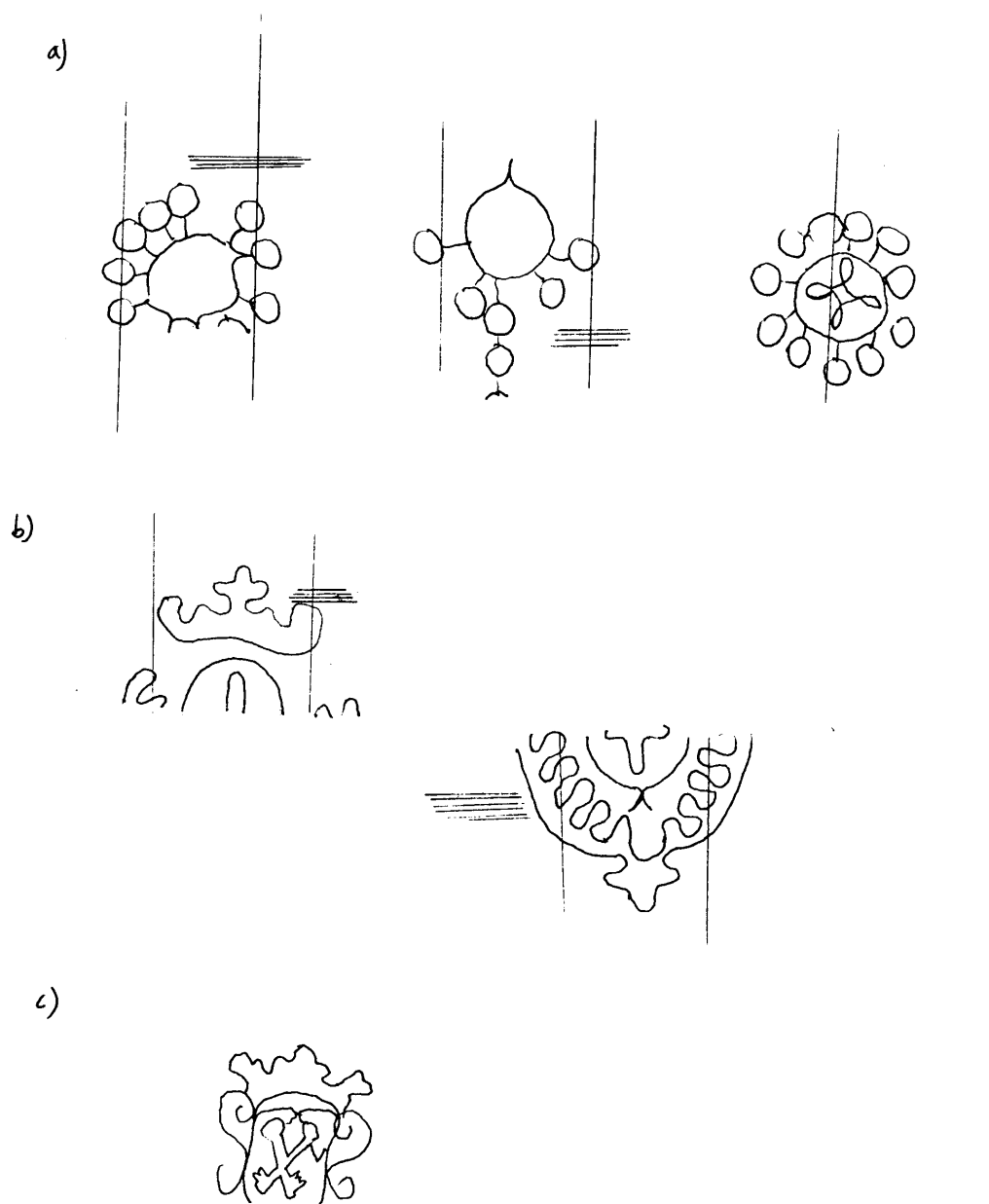
Bibliografía: Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I. Barcelona, 1946. Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia* vol. I. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV. Higinio ANGLÉS. “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Anuario Musical* XXI. Barcelona, 1966. pp. 141-146. Craig H. RUSSELL. “Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain” en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* Madrid, 1987.

E:Boc M. 12

Descripción física: Libro manuscrito 146x203 mm. Encuadernado en piel y cartón. Consta de 135 folios con música (excepto ff. 85v.-89v., con pentagramas sin llenar), y 23 más en blanco (hasta f. 158). Falta una página entre ff. 17 y 18. Algunos títulos cortados en la encuadernación.

Marca de agua: Varias marcas de agua diferentes, siempre cortadas debido al pequeño formato. a) ff. 1, 2, 3 y 15. b) ff. 7 a 29 (no en todos). c) ff. 39 a 65. d) ff. 70 hasta el final. e) f. 146. se ve sólo un pequeño trozo, pero es diferente a las anteriores.

Ilustración 22



Inscripciones en tapas y guardas: En el reverso de la tapa anterior: “Su dueño / Igna” y a lápiz “Ms. 12”. En f. 154v: “Ignasi Ay”. En f. 155v: “Ignasio Ayné / y / Vila / Año 1809”, y de forma desordenada en la misma página “Molera Moya pontifical / Barña Ramon / Barña Monlleo / Moyà”.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)

Vilar

Elías (ca. 1687-1755)

Llussà

Closell (Organista en Santa María del Mar de Barcelona de 1706-1737)

Blayel

Durán

Anónimos

Copistas: Parece haber una escritura hasta f. 95, y otra desde f. 95v, aunque son muy similares. El f. 85 es de otra mano diferente. Ninguna de estas se parece a la de f. 155v. (Ignacio Ayné). La numeración de los folios está hecha a lápiz en época reciente. El hecho de encontrar varios tipos de papel indica seguramente que fue copiado en diferentes épocas.

Otros propietarios: Ignacio Ayné y Vila²⁶³, Ramón Monlleó serían posibles propietarios. No se sabe cómo aparece en la Biblioteca del Orfeó Català. Quizás adquirido por el maestro Pujol, al igual que otros fondos.

Procedencia: Posiblemente del círculo catalán, por los autores.

Notación musical: Partitura de órgano, cada voz con su pentagrama.

Datación: Posiblemente de mitades del siglo XVIII.

Obras de Cabanilles que contiene: Once Versos, publicados.

Datos que aporta: Cabanilles “Grande Maestro”.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:J

Descripción física: Libro manuscrito, apaisado, 21x15 cm. Encuadernado en piel. Compuesto de un folio en blanco, dos con tabla de contenido, dos más en blanco y 513 páginas numeradas con música. Por el momento no tiene signatura definitiva, se le ha asignado Ms. 1.

Marca de agua: Una sola marca de agua en todo el libro, que aparece cortada en dos mitades, lo que es habitual en los libros de pequeño formato. Al contrario que en otros manuscritos, no está cortada en partes siempre iguales, siempre falta un poco para tener las dos mitades completas, de modo que los folios se recortarían quizás en la encuadernación.

²⁶³ “AYNÉ, D... : en Enero de 1880 estaba de director de orquesta en el teatro principal de Gerona”. Baltasar SALDONI. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881. Vol. IV, p. 23.

cada mitad mide 40 mm de alto. Distancia entre corondeles 24 mm. Corresponde a un tipo de marca “genovesa” con las iniciales CFO en el círculo superior y una I en el círculo inferior, que aparece también en E:Bbc M. 387 c), E:Bbc M. 738 a), y posiblemente idéntica también a E:Mn [Mss] M. 1357 e). Dicha marca entera mide 40x85 mm.

Ilustración 23



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644)
 Xarava (ca. 1650-1716)
 Corelli (1653-1713)
 Anónimos

Copistas: Numeración original hasta p. 265, a partir de esa página hasta el final, añadida a lápiz por Higinio Anglés (según el mismo Anglés declara en el artículo consignado en la Bibliografía).

Encontramos tres escrituras fundamentales: a) para la música instrumental. b) para la música vocal religiosa c) para una cantata a voz solista profana. A simple vista se ve aprecia hasta p. 265 una escritura musical, a partir de ese momento hay otra escritura musical y caligráfica.

Escrituras:

- a) 1-255, 260-261, 266-301, 302-417
- b) 256-259, 262-265(letra de obras vocales otra escritura, la música parece no variar), 433-436, 508-512 (música vocal)
- c) 418-432 Cantata (a partir de ese momento parecen alternarse varias manos)
- d) 485-494
- e) 495-507
- f) 437-485 (¿=a?)

Otros propietarios: Encontrado en el Archivo de la Catedral de Jaca por Miguel Querol y José M^a Llorens Cisteró, se guardó durante un tiempo en el Instituto Español de Musicología del CSIC, hasta que fue devuelto a su archivo de origen.

Procedencia: No se sabe.

Notación musical: Todas las obras de Cabanilles en partitura con tantos pentagramas como voces. Otras obras están sólo en dos pentagramas, aunque tengan más voces (las de Xaraba, por ejemplo).

Datación: Las sonatas de Corelli que se transcriben son de los Op. 1,2, 3 y 4, publicadas en 1681, 1685, 1689 y 1694. La parte instrumental, más antigua, del manuscrito es al menos posterior a estas fechas (hay obras “modernas”, compases 3/4, danzas: minuet, sarabanda, etc., indicaciones de tiempo y matiz). En cualquier caso, la difusión de las obras de Corelli no parece haberse producido en España antes de los primeros años del siglo XVIII.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII, 1962. Barcelona, 1962. pp. 105-112. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical* 52. Barcelona, 1997. pp. 101-141.

Obras de Cabanilles que contiene: 23 obras de Cabanilles (3, 14, 15, 17, 18, 20, 24, 25, 30, 42, 44, 50, 52, 70, 87, 92, 121, 122, 138, 139, 156, 196, 197), 11 como fuente única. Sólo uno inédito (197, incompleto). 29 versos.

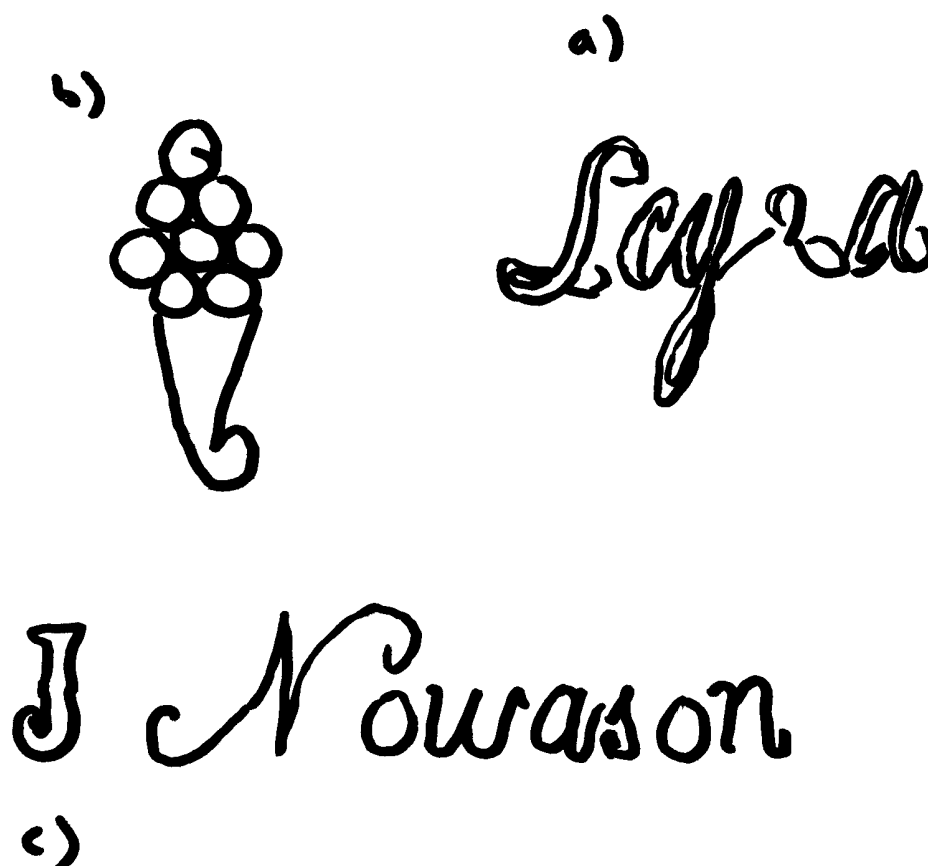
E:E LP-31 (Carpeta 179-3)

Descripción física: Cuaderno manuscrito 252x200 mm. Cosido, con tapas de papel azul. Se compone de 21 folios numerados con pautados, sin llenar desde el tercer sistema de f. 18 hasta el final. Se han cortado páginas: una antes de f. 1, dos entre ff. 1-2 y también dos entre ff. 3-4, y una entre cada uno de las pares de ff. 2-3, 9-10, 10-11 y 11-12. Estos cortes no afectan a la coherencia del contenido del manuscrito. La signatura “Ms. 2188” que aparece en anteriores trabajos (y en el catálogo de Rubio) era provisional.

Marca de agua: a) El papel pegado a las tapas presenta una contramarca 60x36 mm, distancia entre corondeles 22 mm. El interior del cuaderno está confeccionado con un

mismo tipo de papel diferente al anterior. Se encuentra, siempre en la costura, una marca de agua b)²⁶⁴, y lo que debe ser su contramarca c), que reproducimos difícilmente debido a la dificultad para verla al estar justo en la costura. No parece papel elaborado en los molinos que servían al monasterio, que tienen una parrilla o un racimo de uvas como marca.

Ilustración 24



Inscripciones en tapas y guardas: Ninguna.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)
 Pergolessi (1710-1736)
 Nebra (1702-1768)
 Eznarriaga (antes de 1805-1878)
 Anónimos

²⁶⁴ La encontramos entera en ff. 12 y 4 y ff. 17 y 2 (cada par forman un sólo pliego), y parcialmente en ff. 5 y 7 ("bolitas") y f. 19.

Copistas: Un sólo copista no identificado. La numeración de los folios es de Anglés, según él mismo señala. Algunos versos están numerados, quizás de mano de Samuel Rubio²⁶⁵.

Otros propietarios: No se conocen.

Procedencia: El encabezamiento “Versos de 1.er tono delas obras de Cabanillas” parece remitirnos a un supuesto volumen de “obras de Cabanillas” de donde se extrajeron estos versos.

Notación musical: Partitura de órgano a dos pentagramas en claves de sol y fa en 4ª.

Datación: El aspecto es claramente del siglo XIX. Se utilizan compases “modernos”, como 3/4 y 3/8, y X con unidad de compás breve. El “verso de Pergolesi” es una transcripción libre del “Fac ut ardeat cor meum”, número 8 del célebre *Stabat Mater*, compuesto en 1736. En la Biblioteca de El Escorial se conservan partes instrumentales de dicha obra, copiadas en el siglo XIX. No sabemos en qué se basa Samuel Rubio para atribuir una de las colecciones de versos a Cándido Eznarriaga, organista en la Catedral de Burgos en 1868²⁶⁶. De ser cierto, tendríamos un dato más que corroboraría la datación del manuscrito.

Obras de Cabanilles que contiene: Cinco Versos, publicados. Anteriores investigadores han considerado como de Cabanilles toda la colección de versos de ff. 1-5, pero el copista sólo atribuye a Cabanilles los del primer tono (ff. 1-1v). Es posible que omitiese indicar el autor cada vez, y eso parecen haber entendido Anglés y Baciero (que publica toda la colección como de Cabanilles). Pero en este trabajo se mantiene el criterio de respetar la atribución original, insistiendo en la postura de considerar que sólo tras un estudio exhaustivo de las características idiomáticas de la música podría aventurarse una atribución. En el mismo manuscrito hay además ejemplos de dentro de una colección incluirse versos de un autor diferente: “Verso de Pergolesi” y “Paso de Nebra” son los encabezamientos de dos de los versos en sendas colecciones incluidas en dicho manuscrito. El copista parece haber reunido una colección de versos que ha sacado de uno y otro sitio. Por cierto, en la colección en cuestión no faltan los versos de 3er tono, como supone Anglés, al final de los versos de 2º tono se indica “3º tono como 2º”, dentro de la práctica habitual en el siglo XVII de utilizar los mismos versos para 2º y 3er tono.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. II*. Barcelona, 1933. pp. VII- XI. Samuel RUBIO. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, 1976.

²⁶⁵ Es una observación hecha por José Sierra, que conoce bien la escritura del P. Samuel Rubio.

²⁶⁶ Baltasar SALDONI. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881. Vol IV, p. 93.

E:MO 1205²⁶⁷

Descripción física: No se ha tenido acceso a este manuscrito.

Marca de agua: No se dispone de ella.

Inscripciones en tapas y guardas: No se ha tenido acceso al manuscrito.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)

Gallés (José?, 1761-1836)

Elías (ca. 1678-1755)

Vilar

Mariner

Copistas: Discípulo de Mariner.

Otros propietarios: No se conocen.

Procedencia: No se conoce.

Datación: Segunda mitad del siglo XVIII.

Obras de Cabanilles que contiene: Una Obra (116), publicada.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. "Tabla de las fuentes" en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:MO 1419

Descripción física: No se ha tenido acceso a este manuscrito.

Marca de agua: No se ha tenido acceso a este manuscrito.

Inscripciones en tapas y guardas: No se ha tenido acceso a este manuscrito.

Autores que incluye:

Cabanilles (1644-1712)

Mariner

Copistas: No se conocen.

Otros propietarios: No se conocen.

²⁶⁷ No he podido consultar los manuscritos de Montserrat por estar el Archivo Musical en obras. Estando ocupado en la redacción de este trabajo se ha producido una gran riada (10 de Junio de 2000) que ha afectado gravemente al archivo musical de la Escolanía de Montserrat, y que por el momento no se si ha afectado a los manuscritos que nos interesan.

Procedencia: Desconocida.

Datación: Siglo XVIII.

Obras de Cabanilles que contiene: Una Obra (77), publicada.

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

E:Bbc, M. 2170

Descripción física: Libro Impreso, del que nos interesan unos ejemplos musicales manuscritos insertos.

Marca de agua: No se dispone de ella.

Inscripciones en tapas y guardas: Título del libro: “Respuesta / del Licenciado / Francisco Valls, / Presbitero, / maestro de capilla en la Santa Iglesia / Cathedral de Barcelona, / a la censvra / de Don Joachin Martinez / Organista de la Santa Iglesia / de Palencia, / contra / la Defensa de la Entrada / de el Tiple segundo en el / Miserere nobis / de la Missa / Scala Aretina”. Los versos que nos interesan están en el capítulo “Parecer del Licenciado Isidro Serrada Presbytero, Maestro de Capilla Jubilado, in Organista de la Santa Iglesia de Vrgel, sobre un fragmento de Musica sacado de la Missa SCALA ARETINA, cuio Autor es el Maestro Francisco Valls” (pp. 38 ss.).

Autores que incluye: Varios.

Copistas: Francisco Valls-Isidro Serrada?

Otros propietarios: No se conocen.

Procedencia: Las páginas en cuestión serían remitidas por el tal Isidro Serrada.

Datación: El capítulo está fechado en 1717.

Obras de Cabanilles que contiene: Fragmento a dos tiples (posiblemente de un verso). *Incipit* de tres versos de Pangelingua.

Datos que aporta: Serrada se refiere a Cabanilles como “Sugeto que en todas sus Obras, i en los tres exemplares suios, que alego manifiesta sus elevados talentos...”

Bibliografía: Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

Fuentes de la *Battaglia* de Kerll, atribuida a Cabanilles en E:Bbc M 387 y en E:Felanitx Ms. 173.

Por lo específico de estas fuentes, por tratarse de archivos no españoles y de una obra según nuestro criterio (y el de otros muchos) no atribuible a Cabanilles, son consignadas aparte estas fuentes. No han sido consultadas directamente, habiendo tomado los datos de la bibliografía correspondiente. Aunque no se da una descripción detallada completa, los datos suministrados son suficientes pues se trata tan sólo de corroborar la errónea atribución a Cabanilles de esta pieza.

NL:At (Amsterdam, Toonkunst Bibliothek) **Ms 208-A-4**. Libro manuscrito que perteneció a Anna Maria van Eijl. Idéntica a **Hamburgo** (se sabe por la edición Sandberger)

D:Mbs (Munich, Bayerische Staatsbibliothek) **Mus. Ms. 5368**. Manuscrito copiado en los años 1661-1682 para el uso de la Abadía de Neresheim. Así reza en la portada: “In usum f.f. Neresheimensium 1661. 11 Martii”. En f. 2v “Anno 1682 finitum / J. M. Mettenleiter”. Añadido posteriormente, al parecer en s. XIX: “Compendium von Fugen, Versetzen, Toccaten etc. verschiedener Meister von 1661 bis 1682”.

A:Wn (Viena, Österreichische Nationalbibliothek) **Cod. 18685**. Manuscrito del que no tenemos descripción, que contiene una copia de la *Battaglia*.

D:Hs (Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek) **Nd VI Nr. 2426**. Este manuscrito se perdió en la segunda guerra mundial. No obstante, la *Battaglia* está publicada como *Saramuzza* en Adolf SANDBERGER. Kerll, J. K. *Ausgewählte Werke*. Denkmähler der Tonkunst in Bayern II/2. 1901.

I:Bc (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale) **Mus. Ms. DD/53**. Libro manuscrito, 21.7x29.4 cm, encuadernado en piel. 103 folios con música, uno arrancado, el siguiente en el verso tiene un índice incompleto de (Gaspari, según Tagliavini). Otro folio en blanco. Otro folio en cuyo verso se escribe “Pasquini Bernardo-toccatà del 2º tuono-car. 53 tergo / Dº Sonata 7º del p.mo tuon. 68 verso”.

Portada anterior: “Sonate d’Autori / diversi”. Portada posterior: “Varij Autori / Toccate / e Sonate / per / Cembalo”.

Marca de agua: Flor de lis grande bajo la cual están las iniciales GP.

El manuscrito es datado a principios del XVIII por Gaspari, antes de fines del XVII por Tagliavini y Alvini/Castellani/Paolini, y no anterior a 1720 por Harris, según Silbinger.

Hay 23 obras de Kerll, y están en el mismo orden que el mismo Kerll enumera en su propio catálogo de *Modulatio Organica*²⁶⁸. De acuerdo con di Lerna, sólo la *Battaglia* de Kerll y una obra de Merula estarían atribuidas en origen, siendo el resto de las piezas atribuidas a Kerll y otros por otra mano en época posterior.

A:GÖ (Göttweig, Musikarchiv des Stiftes Göttweig) **Ms. “Kerll 2”**. Manuscrito que contiene las 26 piezas del catálogo del propio Kerll de *Modulatio*, y que perteneció a Gottlieb Muffat y posteriormente a Fuchs.

IIIe. Obras atribuidas simultáneamente a otros autores o consideradas como espúreas

Se incluyen en este apartado obras que han sido publicadas (o ha estado prevista su publicación) atribuidas a Cabanilles²⁶⁹, así como obras atribuidas a Cabanilles en las fuentes, de las que tenemos elementos para dudar de su autoría

a

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1G1A1-A4. 88 compases.

Incipit:



Fuentes:

E: J pp. 43-48 [encabezamiento] “Corienta Italiana” [en tabla de contenido] “Corienta Italiana. 1º tono. del mismo autor [=Cabanilles] folio. 43.” [ca. 1700?]

Ediciones:

*MTV-VIII-II

Anglés, Antología II p. 43

Observaciones: Escrita para ser interpretada con teclado partido. A dos tiples desde c. 72 (4 voces). Indicaciones de carácter o tempo: “Con ayre”, “aprisa y con ayre”.

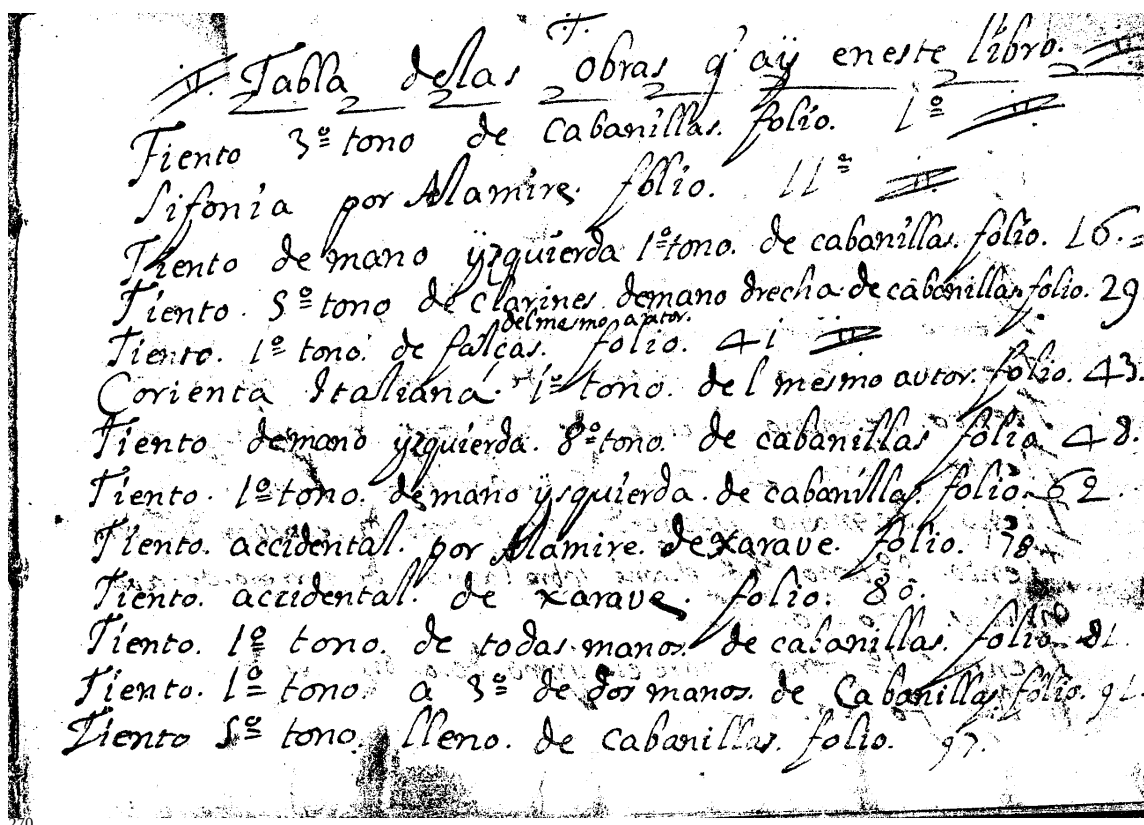
²⁶⁸ Johann KASPAR KERLL. *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*. Munich, 1686. Las obras enumeradas son 8 *toccate*, 6 *canzone*, un *capriccio sopra il cucu*, una *battaglia*, una *ciaccona*, un *passacaglia* y cuatro *suites*.

²⁶⁹ No se incluyen las obras atribuidas gratuitamente a Cabanilles por Anglés y Llorens Cisteró.

Signos de repetición. La sección en proporción menor tiene las barras de compás cada dos compases. Las razones siguientes llevarían a considerar errónea la atribución Cabanilles:

- En el encabezamiento no aparece el nombre del compositor. En el índice se pone “del mismo autor”, mientras que la obra anterior no tiene asignado autor, habiéndosele añadido después entre líneas la misma observación “del mismo autor”. Pudo ser un error, parece claro que “del mismo autor” era originalmente para el tiento anterior, no para la *Corienta Italiana*.

Ilustración 25



- Todas las obras adjetivadas “Ytalianas” en **E: J** y **E: Bbc M 387** son de autores italianos conocidos o anónimos. Cuando cabanilles escribe en estilo italiano dice “a modo de Italia” (aunque en **E: Bbc M 1011** hay una “tocata ytaliana” de Nasarre).
- Se encuentran elementos estilísticos ajenos a Cabanilles, más cercanos a las obras “Italianas” de **E: J** y **E: Bbc M 387**: textura ligera a dos voces, o tres voces donde las superiores tienen una función claramente diferente de la inferior. Carácter más “vertical”, frases más delimitadas. En el mismo tiento “a modo de Italia” Cabanilles no abandona una escritura, si bien más ligera, relacionada con la de sus tientos partidos a tres voces.

²⁷⁰ Texto del índice del manuscrito E: J

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

b

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1G1A1-A4. 71 compases.

Incipit:

E: Bbc M 387



E: Mn M 1360



Fuentes:

E: Bbc M 387 ff. 226-226v [encabezamiento] “Tiento de falsas 6 tono Cabanillas” [1694-97]

E: Bbc M 729 ff. 32-33 [encabezamiento] “Tiento de falsas Pablo Bruna” [en tabla de contenido] “Tiento de falças de Pablo Bruna.-6º tono.-32” [ca. 1700?]

E: E LP 30 f. 102 “Obra de 6º tono Pablo Bruna”

E: Mn [Ms] M 1360 f. 122v-123v [encabezamiento] “5ª” [anónimo y sin título, es la nº 5 de las “Obras de Sexto Tono” [1709]

Ediciones:

OO-IV-XII(66)

Obras completas para órgano de Pablo Bruna. (Sagasta) nº 11, pp. 150-152

Obras completas para Órgano de Pablo Bruna (Stella) nº 12, pp. 158-159.

Kalmus, IV

Bibliografía:

José CLIMENT. “El órgano Clásico español y la música española de órgano” en Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid, 1987. pp. 131-133.

Mary Jane CORRY. The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

c

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1G1A1-A4. 115 compases.

Incipit:



Fuentes:

E: Bbc M 386 pp. 132-134 [encabezamiento] “Tiento de 8º tono de Contrás del G.de Maº Joan Cabanillas pº[tachadas las tres últimas palabras escribe abajo:] “Pablo Bruna” / “es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de Contrás 8º tono / del G.de Mº / Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tiento de Contrás 8º tono” [1722]

Ediciones:

OO-VI-109

MTV-I-XIV

Observaciones: Indicado el empleo de las Contrás: C D E F G A. Escritura a tres voces: dos más la contra. Incluso en blancas se tocan las contras. Atribuído a Bruna: Borrado cabanilles al principio, y escrito con otra letra “Pablo Bruna”, aunque al final se dice “Aquí da fin el Tiento 8º tono del Gde. Mo. Joan Cabanillas”.

Bibliografía:

José CLIMENT. “El órgano Clásico español y la música española de órgano” en Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid, 1987. pp. 131-133.

Miguel BERNAL. “Las Contras de los órganos barrocos...” en *Revista de Musicología XIX*. Madrid 1996. pp.133-152.

Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995. pp. 97-112.

d

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1G1A1-A4. 129 compases.

Incipit:



(*) E: Felanitx agrupa las barras por valores de semínimas en los dos últimos tiempos

Fuentes:

En España, atribuida a Cabanilles:

E:Bbc M 387 ff. 134-136 [encabezamiento] “Batalla Inperial de Cauanillas” [1694-97]

E:Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 107-110v [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono. Batalla Ymperial. de M.n Juan Cabanillas” [ca. 1700?]

En otros países, atribuida a Johann Kaspar Kerll:

NL: At (Amsterdam, Toonkunst Bibliothek) Ms 208-A-4 [incompleta, idéntica a **D:Hs**, que aunque está actualmente perdida se conoce por la edición de Sandberger]

D:Mbs (Munich, Bayerische Staatsbibliothek) Mus. Ms. 5368 [copiado entre 1661 y 1682]

A:Wn (Viena, Österreichische Nationalbibliothek) Cod. 18685

D:Hs (Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek) Nd VI Nr. 2426 [incompleta, el manuscrito desapareció en la Segunda Guerra Mundial, la *Battaglia* está publicada por Sandberger como *Scaramuzza*]

I:Bc (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale) Mus. Ms. DD/53
[encabezamiento] “Battaglia – aut. Sig. Jo: Caspar Kerl” [hay disparidad entre los investigadores en cuanto a su datación, desde fines del XVII hasta posterior a 1720]

A:GÖ (Göttweig, Musikarchiv des Stiftes Göttweig) Ms. “Kerll 2”

Ediciones:

Atribuida a Cabanilles:

OO-II-XV

Tournemire/Peeters II pp. 17-23

Kalmus, II

Atribuida a Kerll:

Adolf SANDBERGER. Kerll, J. K. Ausgewählte Werke. Denkmähler der Tonkunst in Bayern II/2. 1901.

L. ALVINI, M. CASTELLANI, P. PAOLINI. *Monumenta Musica Revocata*, 5. *Toccate e Sonate per Organo e Clavicembalo*. SPES. Florencia, 1987. (Facsimil de **I:Bc**).

Alexander SILBINGER. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS DD/53. Florence, Biblioteca dal Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, MS D. 2534. Garland Publishing, Inc. New York & London 1987. (Facsimil de **I:Bc**).

Francesco di LERNIA. J. J. Kerll. The Complete Works for Keyboard Instruments. Vol III: Pieces and Suites. Universal Edition. Viena, 1994.

David HARRIS. Johann Caspar Kerll. The Collected Works for Keyboard. Broude Trust. New York, 1995.

John O'DONNEL. Doblinger. 1994

Observaciones: La obra es más verosímilmente atribuible a Kerll, por las razones siguientes:

- El propio Kerll enumera sus obras en el apéndice a *Modulatio Organica*²⁷¹, y entre ellas hay una *Battaglia*. Dos manuscritos (**I:Bc** y **A:GÖ**) contienen la mayoría de estas obras en el mismo orden enumerado por Kerll, de manera que la *Battaglia* sería sin duda suya. En tal caso, estaría compuesta antes de 1686.
- El estilo no es propio de Cabanilles: No responde a la estructura típica del tiento de Cabanilles, que es fundamentalmente seccional. Las secciones están aquí construidas como una serie de llamadas de trompetas. Cabanilles integra el estilo de “trombetta” similar al de esta *Battaglia* en la textura polifónica imitativa y en el desarrollo de las progresiones siguiendo la forma habitual de cualquiera de sus tientos. Hay además un mayor uso de la repetición de acordes, de las texturas simples, y de la homofonía.
- Considerando la fecha de copia de **D:Mbs** (1661-1682), es dudoso que la obra de Cabanilles hubiera tenido en esa época tanta difusión. El manuscrito más antiguo con obras de Cabanilles parece ser **E: Bbc M 387**, copiado entre 1694 y 1697.

²⁷¹ Johann KASPAR KERLL. *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*. Munich, 1686.

- Las copias de **E: Bbc M 387** y **Felanitx** son menos correctas.

Bibliografía:

Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995. pp. 97-112.

e

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1G1A1-A4. 126 compases.

Incipit:



Fuentes:

E: Bbc M 387 ff. 245-246 [anónimo y sin título]

Ediciones:

MTV-VIII-IV

IV. Sistema musical

IVa. El material tonal y su organización

El Sistema Musical de la cultura occidental se funda en un material tonal conocido desde la antigüedad, que comprendía dos octavas (A-a¹). Dicho material se ha articulado a lo largo del tiempo de diversos modos. Según nos es conocido por la teoría, en los comienzos de la música occidental fue organizado por tetracordos, es decir, una cuarta diatónica ascendente con el semitono en el centro. De esto nos informa el tratado anónimo del siglo IX *Musica Enchiriades*²⁷²:

Ejemplo 4: Sistema tetracordal del *Musica Enchiriades*²⁷³



Ambas octavas simbolizaban dos esferas: la tierra y el mundo de los astros. En la Edad Media se superpuso a estas otra octava que simbolizaba el cielo.

En el siglo XI Guido d'Arezzo²⁷⁴ organiza el material basándose en el hexacordo. Este sistema perdurará hasta la aparición de la música tonal, en la que se dispondrán los sonidos por octavas.

De los tres sistemas expuestos, nos interesa el sistema hexacordal, que es el vigente en la época de Cabanilles. El hexacordo se deriva del tetracordo, añadiendo una nota más por debajo y otra por encima. La secuencia es siempre tono-tono-semitono-tono-tono. Guido asignó las sílabas *ut re mi fa sol la* a cada una de las notas (acróstico del himno *ut queant laxis*, cada uno de cuyos versos empezaba en un grado del hexacordo) para memorizar la entonación. Aparece además así por primera vez la serie que mucho más tarde será la escala mayor.

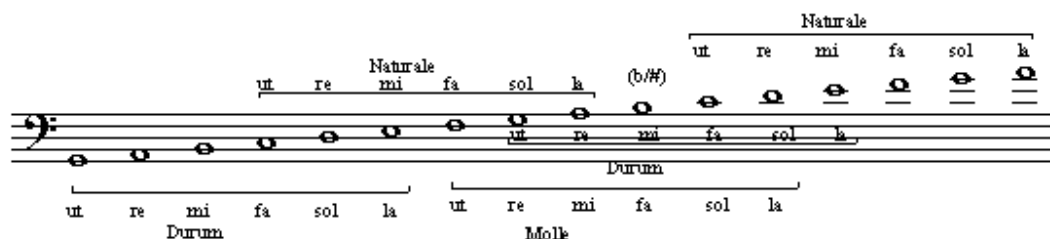
²⁷² "*Musica Enchiriades*" en Martin GERBER. *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra*. Vol. I. ss. San-Blassianis 1784. p. 152

²⁷³ "Tonsysteme" en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1966. pp. 970-971.

²⁷⁴ "*Micrologus*" en Martin GERBER. *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra*. Vol. II. ss. San-Blassianis 1784. p. 2 ss.

Ejemplo 5: El hexacordo.

Por debajo de la nota inferior del hexacordo, no hay nada. Por encima, está la posibilidad de una nota más, a distancia de semitono—*una nota supra la semper est canendum fa*. Así, obtenemos una nota más, el Bb, que nos va a posibilitar además construir un nuevo hexacordo empezando en F. Se obtienen así tres tipos de hexacordos diferentes, según empiecen en C, F o G, que se denominan *naturale*, *molle* y *durum*: las tres propiedades. Éstos, en el sistema de 16 notas del Canto Llano se materializan en cinco hexacordos concretos: las cinco deducciones. Observemos que el sistema hexacordal destierra el tritono. Las alturas absolutas se denominan con la antigua notación alfabética seguida de las sílabas que definen exactamente a cada sonido, obteniéndose así los siete signos: Cesolfaut, Delasolre, Elami, Fefaut, Gesolreut, Alamire, Befabemi.

Ejemplo 6: Sistema hexacordal.

El signo B será b o V según pertenezca al hexacordo *molle* o *durum*, respectivamente.

Si en el canto se quiere ascender todavía más allá del *la* hay que cambiar de hexacordo, y por tanto de propiedad. Dejaremos de solfear con las sílabas del antiguo hexacordo para hacerlo con las del nuevo (mutanza). Sin extenderse más en este punto, se aportan algunas referencias de la teoría de la época.

Ejemplo 7: Las deducciones explicadas por Lorente²⁷⁵

TABLA DE LOS SIGNOS QUE TIENEN
Vt, de los quales salen las siete Deducciones.

EXEM PLO.

La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,	La, sol, Fa, Mi, Re, Vi,
1. en C sol re vi	2. en C sol fa	3. en F re fa vi	4. en C sol re vi	5. en C sol fa re	6. en F re fa vi	7. en C sol re vi

EX:

²⁷⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 24.

Ejemplo 9: El hexacordo *durum* (propiedad por bequadrado) explicado por Lorente²⁷⁷.



P. Como se nombran estas seis silavas?

R. Vt, re, mi, fa, sol, la.

P. Como se nombran los signos que contiene la mano?

R. Gesolreut, alamire, befabmi, cesolfaut, delasolre, elami, fefaut; y estos por el mismo orden se buelven à nombrar, hasta triplicarse.

P. Ay en estos siete signos algunos mas principales que otros?

R. Si: ay tres, que suponen mas que los otros quatro.

[p. 5]

P. Qué signos son?

R. Gesolreut, cesolfaut, y fefaut.

P. Porquè estos son mas principales?

R. Porque de cada vno de estos se deducen, ò nacen seis silavas ò voces.

P. Pues porquè siendo vnas mismas las voces, ò silavas, han de nacer de tres signos distintos, bastando nacieran de vno?

R. Verdad es, que las silavas son siempre vnas; pero son distintas las propiedades?

P. Què es propiedad?

R. Segun Aristoteles: Propriedad, es calidad, que sigue la essencia, ò naturaleza de la cosa.

P. Quantas Propriedades ay en la Musica?

R. Tres, y se nombran, bequadrado, natura y bemol.

P. Donde tienen su asiento, ò posicion?

R. La de bequadrado, en Gesolreut: la de natura, en Cesolfaut; y la de bemol, en Fefaut; y de cada vna destas tres propiedades nacen seis voces, que son las arriba dichas.²⁷⁸

²⁷⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 28.

²⁷⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 4-5.

IVb. Los tonos

El material tonal representado por los signos y organizado por hexacordos con las sílabas, puede ser empleado de diferentes maneras, mediante los tonos. Los tonos o modos (en España preferentemente se usó el primer término) son maneras diferentes de utilizar un único sistema musical²⁷⁹, dependiendo de en qué nota acabe la composición, en qué ámbito se mueva la melodía y en qué notas se hagan cláusulas intermedias.

Tradicionalmente los modos eran ocho. Se obtienen cuatro pares de modos, según acabaran en las notas del tetracordo D, E, F y G, ó *re*, *mi*, *fa* y *sol* del hexacordo *naturale*: *dorio*, *frigio*, *lydio* y *mixolydio* respectivamente. Estos modos se duplican según esta nota final (*finalis*, terminación o fenecimiento) estuviera en el extremo inferior o en el centro del ámbito en el que se mueve el canto, siendo en el primer caso tono auténtico o maestro y en el segundo plagal o discípulo. Poco después se incorporaron además dos nuevos posibles finales, en A y C, *ut* y *la* del hexacordo *naturale* (modos *jonio* y *aeolio*), como explica Glareanus en su *Dodekachordon* en 1547²⁸⁰, que con los correspondientes auténticos y plagales suman cuatro modos más a los tradicionales, obteniendo así un total de doce.

Tanto la música para tecla española del siglo XVI (fundamentalmente las publicadas por Hernando de Cabezón²⁸¹ y Venegas²⁸²) como los teóricos de la misma época adoptan una nomenclatura de ocho tonos. Sin embargo, Sancta Maria escribe los tonos 5º y 6º con un bemol en la clave, con lo que vendrían a ser en realidad 11º y 12º transportados. Esta formulación *jonio* de los tonos 5º y 6º la encontramos también en algunas obras de las colecciones citadas de Cabezón y Venegas. También en una ocasión escribe Cabezón un primer tono con un bemol en la clave, con lo que sería un modo aeolio²⁸³.

Entre los teóricos españoles, Cerone²⁸⁴ es el primero en hablar de los doce tonos. Correa, por ejemplo, explica esta teoría de los doce tonos²⁸⁵, pero luego en las obras empieza a apartarse de este esquema: Hay nuevas transposiciones, hasta tres alteraciones en la armadura. Hay otras terminaciones, que se justifican como “fenecimiento irregular”. En las obras de la *Facultad Organica* de Correa encontramos cada uno de los tonos con los siguientes finales y armaduras (entre paréntesis las alteraciones propias si las hay, así como la justificación que da Correa de las terminaciones inusuales):

1º: D, G(b).

²⁷⁹ En ese aspecto, coincide con el sentido que en filosofía se da al término *modo*: “*Los modos reales son afecciones cualitativas que no poseen consistencia propia independiente de otra entidad*”. Descartes los considera “*atributos o cualidades de la sustancia*” y utiliza el término en el mismo sentido expresado anteriormente: “*...cuando considero que la sustancia está dispuesta o diversificada de otra forma por ellos, me uso particularmente del término modo...*” José FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía Abreviado*. pp. 286-287.

²⁸⁰ GLAREANUS. *Dodekachordon*. Basel, 1547.

²⁸¹ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578.

²⁸² Luys VENEGAS DE HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557.

²⁸³ Se trata de la glosa *duuiensela*, escrita en D con un bemol en la clave (aeolio), mientras que la canción original de Claudin de Sermizy está en G con un bemol en la clave (dorio).

²⁸⁴ Pietro CERONE. *El melopeo y maestro*. Nápoles, 1613.

²⁸⁵ Francisco CORREA DE ARAUXO. *Facultad Organica*. Alcalá de Henares, 1626. ff. 2v.-3v.

- 2º: D, G(b).
 3º: E, A (“conmixto con 10º”).
 5º: F, C.
 6º: F, F(b), C, Bb(b).
 7º: G, A(♯) (“fenecimiento irregular”), A (“conmixto con 9º”), D (“fenecimiento irregular” ó “segundo por Desolre”).
 8º: C (b), G.
 9º: F(###).
 10º: D(b) (“fenecido irregularmente” o “primero tono alto”), A.
 11º: F(b).
 12º: C, G (“fenecido irregularmente”), F(b).

Andrés Lorente expone en su teoría modal los 12 tonos, pero reconoce que los más usados son los 8 primeros.

*“Estos son los tonos que comunmente se vsan, y las Claves que les corresponden[...] Otros ay practicados que son, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno; de estos trataremos mas adelante”*²⁸⁶

“Y assi digo (como lo dexo advertido) que los Tonos, Modos, ò Composiciones, son ocho; y los Tonos que exceden de dicho numero, los vnos se llaman Transportados[...] Y los otros se hã de llamar Tonos, por la mediaciõ, ò la cuerda, quãdo fenece[n] en ella: y assi se han de llamar los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, por tener sus finales en la mediacion, que es donde comiença el Fabordon del Tono[...]

[p. 622][...]todos se reducen à los ocho Tonos, sin ser necesario mas dilatado numero; como se verà en los quatro Tonos q[ue] sobre estos ocho añadian, pues sus Cantos Llanos son tomados de los Tonos à quien corresponden: y assi el noueno, su Canto Llano es como el de primero Tono: el dezeno, como el de segundo: el onçeno, como el del quinto: y el dozeno, como el del sexto.

[...]

*Y assi, por quitar equiuocaciones, soy de parecer que los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, se les nombre de primero, segundo, quinto, y sexto, Tonos transportados, por quinta arriba, segunda, tercera, ò segun estuuieren, sin exceder del numero ocho.”*²⁸⁷

²⁸⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 565.

²⁸⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672, pp. 621-622.

Ejemplo 10: Los tonos en Lorente.

Primero Tono natural

Primero Tono accidental

Segundo Tono [natural]

Segundillo ["Sexto, transportado quarta arriba del sexto natural"]

Tercero Tono [natural]

Quarto Tono natural

Quarto Tono accidental

Quinto Tono natural

Quinto tono accidental ["es el mas usado"]

Sexto tono [natural]

Séptimo tono [natural]

Octavo Tono [natural]

Octavo Tono Alto u "Octauillo"

288

Lorente reconoce también la posibilidad de los tonos transportados—tonos accidentales—, mostrando las posibles transposiciones de los hexacordos.

²⁸⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 562-565.

Ejemplo 11: Transposiciones del hexacordo para poder formar los tonos accidentales, según Lorente²⁸⁹.

E X E M P L O.

Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Naturales. Accidentales.

Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Nassarre y Torres exponen tan sólo ocho tonos, advirtiendo de lo innecesario de emplear doce:

*“Estos son los motivos, que la practica comun ha tenido, para no admitir los diapasones, que quiere Cerone produzcan los quatro tonos, que añade à los ocho; y assi apruebo la practica presente, de que no sean mas que ocho, que son los que tenemos puestos en uso; pues estos son los bastantes para toda la variedad que puede causar la harmonia, que el se doze no añade variedad, pues los dos diapasones, que producen los quatro, que se añaden al numero, se incluyen en los ocho que se practican.”*²⁹⁰

*“de estos doze, [tonos] los ocho primeros por ser mas practicados[pág. 9] son mas conocidos, assi por tener Cantollanos propios, como porque transportados pueden suplir à los quatro vltimos; y assi, para escusar confusion, y prolixidad à los nuevos Estudiantes, les bastará entender solamente dichos ocho tonos[...].”*²⁹¹

Estos son los tonos tal como los describe Nassarre²⁹²:

²⁸⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 561.

²⁹⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica I...*. Zaragoza, 1724. p. 307.

²⁹¹ Joseph de TORRES. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid, 1702 y 1736. pp. 8-9 de la edición de 1702.

²⁹² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 107-116.

Ejemplo 12: Los tonos en Nassarre y Torres.

Tono 1° Tono 2°

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

Tono 3° Tono 4°

re mi fa re mi fa sol la mi fa sol re mi fa sol la

Tono 5° (tres transposiciones)

ut re mi fa sol re mi fa ut re mi fa sol re mi fa *

Tono 6° Tono 7° Tono 8°

ut re mi fa sol re mi fa re mi fa re mi fa sol la ut re mi fa re mi fa sol

Con respecto al 5º tono, aunque se escriba algunas veces en Fefaut (la primera de las tres transposiciones que presenta Nassarre), se entona 4ª baja, es decir, que en realidad se canta en Cesolfaut. La tercera transposición de este tono, en Bb viene a ser el “segundillo” descrito por Lorente. Encontramos aquí una inconsistencia en la exposición de Nassarre que conviene aclarar. Observamos que en dicha transposición no es posible el solfeo asignado por Nassarre al quinto tono (*ut re mi fa sol re mi fa*), a menos que tuvieramos Eb en *. El diapasón debe decir *fa sol re mi fa re mi fa*, tal como describe Correa²⁹³. Este tono, que se denomina en ocasiones *5º tono por bequadrado* y su diapasón es idéntico al *6º tono transportado* o *segundillo* descrito por Lorente, y empleado en un tiento anónimo recopilado por Martín y Coll²⁹⁴.

“Y notese, que el Tono que fenece en el Fa bemolado de Be fa be mi, parece no puede ser sexto Tono transportado, por quanto el sexto Tono, en Canto de Organo, fenece en el Vt, de Fe fa ut, formando su diapason, diziendo desde dicho Signo, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa. Y dicho sexto Tono transportado, que fenece en el Bemol de Be fa be mi, su Diapason no corresponde al de sexto Tono, pues su formacion, es, diziendo, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, desde Be fa be mi bemolado, hasta otro Be fa be mi con Bemol. <A lo qual respondo, diziendo, que este tono, que llaman Segundillo, y nosotros (con razon) sexto Tono transportado, es Sexto, segun las Artes de Canto Llano, que enseñan (como dexo advertido en el Libro primero, en el Cap. 40. Nota 4.) que el Sexto Tono no se canta por Bemol, no segun los que dizen que se canta por èl.”²⁹⁵

Torres expone los tonos de forma muy similar, con la sola excepción de que el séptimo tono lo escribe en Delasolre, haciendo constar que se entona 4ª baja, es decir, en Alamire²⁹⁶.

²⁹³ Francisco CORREA DE ARAUXO. *Facultad Organica*. Alcalá de Henares, 1626. f. 3 de las advertencias.

²⁹⁴ “Tiento de Segundillo”, en Fr. Antonio MARTÍN Y COLL. *Pensil deleitoso de svabes flores de Musica*. Alcalá, 1707. E: Mn Ms M 1358 ff. 15-15v.

²⁹⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 622.

²⁹⁶ Joseph de TORRES. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid, 1702 y 1736. pp. 10-16 de la edición de 1702.

A grandes rasgos, las diferencias con los tonos “antiguos” son las siguientes:

- El tercer tono ya no es un modo *frigio* auténtico, sino un *aeolio* transportado a Elami, con un sostenido en la armadura.
- El 4º tono es siempre el *frigio* plagal tradicional. Es el tono que permanece más fiel al modelo clásico en esta época, y su carácter conservador se manifiesta en el hecho de que, de acuerdo con Nassarre, no se emplearía para música en romance:

“De quarto Tono, no se hazen composiciones para lengua vulgar: no porque no se puedan hazer, sino es que reparan los Compositores, el que no tiene cabimiento el Paßacalle por este Tono, como por qualquier otro[...]

*Y como el ultimo compàs de el Passacalle es quinta arriba, para dâr Tono à las voces que pueden entrar por aquel termino, en el quarto Tono, es Befabemi; Signo donde no se pueden cargar las voces en las especies q[ue] deven, porque no tiene quinta perfecta, ni tercera mayor naturalmente; la qual es necessaria por quanto el Baxo baxa una quinta para bolver al final: y por ello no se toca Passacalle por este Tono. Y assi, por esta razon se dexan de hazer las composiciones para lengua vulgar de quarto.”*²⁹⁷

- Los tonos 5º y 6º se escriben en general como modos *jonios*. Sólo alguna vez encontramos el 5º tono “*por bequadro*”, expresión que denota que en el diapasón del tono no ha desaparecido el tritono característico del mismo en origen (modo *lydio*). Esta escritura de los tonos 5º y 6º “*por bemol*” sucede ya desde el siglo XVI (Tomás de Sancta Maria los expone de este modo, como se ha dicho más arriba). Ha desaparecido, pues, la formulación clásica de los modos “*lydios*”, excepto en Correa, que al menos en algunas piezas no quiere renunciar al color que da la cuarta lydia, que además según sus consideraciones ayuda a que el coro no se baje, pues el Bv es “*un despertador y una espuela que abiva y despierta a los que cantan*”²⁹⁸. Ocasionalmente encontraremos en Cabanilles el 5º tono “*por bequadro*”, para indicar que—al menos en su diapasón—no se dulcifica con un bemol esta 4ª aumentada. Lorente se refiere al 6º tono “*por bequadro*”, que se llama también *segundillo*, nomenclatura que encontramos en una de las recopilaciones de Martín y Coll²⁹⁹.
- El 7º tono lo describen como un modo *aeolio*.

²⁹⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 354

²⁹⁸ “y de aquí viene a resultar que el quinto y sexto tonos fenecidos en *fefaut*, y que se cantan por bemol, que en rigor no son sino vndecimo, y duodecimo tonos accidentales, los quales en buena razon, an de estar puntados por *cesolfaut* ... el *be quadrado* en estos dos tonos, es un despertador y una espuela que aviva y despierta a los que cantan; y assi verán quee cuando canta el coro el *fabordon* del sexto tono; si se tañe por bemol al bolver a entrar en *alamire*, entran tan blanda y *floxamente* que casi lo hazen *fa*: *semiditono de fefaut*; y assi tañendo por *be quadrado* el dicho sexto tono [f. 3 v.], parece que abivan y despiertan haziendo fuerte el *alamire* y formando la dicha tercera mayor en su legitima cantidad, como se deue formar; y en estas ocasiones es bueno vsar del sexto tono por *be quadrado*, y el que es maestro en obras y discursos, y de repente en las ofrendas e *infra acciones*: para hazer ostentacion de su ingenio”. Francisco CORREA de ARAUXO, *Facultad Organica*, f. 3 de las “advertencias”.

²⁹⁹ *Tiento de segundillo* en E: Mn Ms M 1359 Fr. Antonio MARTÍN y COLL “*Pensil deleitoso de suaves flores de música...*” Alcalá de Henares, 1707. ff. 15-15v.

Como vemos, en la nomenclatura de ocho tonos, se han incluido realmente los doce. Puesto que lo que cuentan son las finales, no es tan necesario especificar si son auténticos o plagales, de manera que en realidad sólo hay seis tonos diferentes. En la música de tecla del siglo XVII se emplean para cada tono preferentemente unas determinadas transposiciones, generalmente buscando el hecho de que la tesitura natural de tiple coincida más o menos con el ámbito del tono:

- Tono 1º en D sin alteraciones en la clave, ámbito D-D.
- Tono 2º en G con un bemol en la clave, ámbito D-D.
- Tono 3º en E con un sostenido en la clave, ámbito E-E
- Tono 4º en E sin alteraciones en la clave, ámbito E-E
- Tono 5º en C sin alteraciones en la clave, ámbito C-C
- Tono 6º en F con un bemol en la clave, ámbito C-C
- Tono 7º en C con un bemol en la clave, ámbito C-C (*mixolydio*) ó en D con un bemol en la clave, ámbito D-D (eólico).
- Tono 8º en D con un sostenido en la clave, ámbito D-D.

La música de Cabanilles emplea la nomenclatura de los tonos anteriormente expuesta, con algunas particularidades:

Tono 1: Siempre con *finalis* en D y sin alteraciones en la clave. Corresponde al primer tono (*dorio*) en su formulación tradicional.

Tono 2: En los Tientos lo encontramos casi siempre con *finalis* en G, con un bemol en la clave (*dorio*). De este modo el ámbito del tono (D-D, con la final G en el centro de dicho ámbito) coincide con la tesitura de tiple.

En las colecciones de versos, sin embargo, encontramos más a menudo el 2º tono por Elami, con un # en la clave, manera habitual de escribir el 3º tono (*aéolico*). Sólo una cuarta parte de los versos de 2º tono son por Gesolreut con un bemol en la clave.

Encontramos entre los tientos de Cabanilles sólo dos de ellos en este “2º tono por Elami”: E: Bbc M 387 ff. 336-339 [encabezamiento] “Tiento 2º tono por Elami del Maestro Cauanillas” (inédito)³⁰⁰. E: J M 1 pp. 191-200 [encabezamiento] “Tiento 2º tono sobre la missa de Guerrero. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 2º tono por elami sobre la missa de Gerrero. de caba/nillas. folio 192.” MTV-I-VII. El segundo de ellos, sin embargo, fenece en Alamire (fenecimiento irregular). Quizás esta transposición del tono, similar a la de los versos, tenga algo que ver con un destino litúrgico similar a estos. El tiento OO-II-III³⁰¹ aparece como de 2º tono en dos de las fuentes y como de 3º en otra. La aparente confusión a este respecto se explica porque lo realmente sustancial es el hexacordo, siendo a su vez prueba y constatación de este hecho.

³⁰⁰ Estuvo prevista su publicación en MTV-VII-III.

³⁰¹ E: Bbc M 386 pp. 313-317 [encabezamiento] “Tiento Lleno 2º tono Del G.de Mº Joan Cabanillas pº. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin / el tiento / de 2º tono / del G.de / Mº Cab.s” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 2º tono”. E: Bbc M 387 ff. 205-207v [encabezamiento] “Tiento 3.ro tono de Cauanillas” [tras el explicit] “Laus Deo / al ultimo de enero / 1697” E: Bbc M 1328 ff. 84-88 [encabezamiento] “Tiento lleno 2º tono por Elami del Maestro M.n Juan Cabanillas”

Tono 3: No es el *frigio* auténtico que debería ser, sino un modo *aeolio*. Se podría justificar como un fenecimiento irregular. En Cabanilles aparece siempre en E, con un sostenido en la clave.

El caso de OO-VI-97 E: Bbc M 387 ff. 268-269v [encabezamiento] “Tiento de 3.ro. tono partido Mano hizquierda de Juan Caban[cortado]” [tras el explicit] “Numero”, con final en C y un bemol en la clave, puede tratarse simplemente de un error, por cuanto se trata claramente del 7º tono por Cesolfaut tradicional.

Tono 4: Siempre en Elami, sin alteraciones en la clave (*frigio*), es el modo que recibe un tratamiento más tradicional. Una muestra de ello es—como veremos más adelante—que nunca se “sale de tono” en las obras en 4º.

Tono 5: Se escribe casi siempre en C, sin alteraciones en la clave. Desaparece así el tritono, tratándose en realidad de un modo *jonio*. Hay dos casos de tientos (OO-III-XV(44), OO-VII-120) con terminación en Bb, con dos bemoles en la clave (Bb y Eb), que se denomina “*punto bajo*”. También hay un caso de 5º tono en Bb con dos bemoles en un verso de *pange lingua*, designándolo como “*punto de ministriles*”³⁰², de manera que esta transposición del tono pueda tener alguna relación con su empleo en combinación con instrumentos, o con el diapasón de los mismos.

En otras dos ocasiones se escribe con terminación en Bb y con sólo un bemol en la clave, llamándose “*por bequadrado*”³⁰³. Atendiendo a su diapasón, este tono es el antiguo 5º tono *lydio*, que incluye el tritono o cuarta superflua. En realidad, en la composición siempre se evita este tritono, de manera que podría parecer que poco se diferencia del 5º tono “*por bemol*”, puesto que el Eb que falta en la clave se incorpora con los accidentales. Si tenemos en cuenta las consideraciones de Lorente y Nassarre, y siempre partiendo del sistema hexacordal como material tonal sustancial empleado en esta época, no hay duda de que el E debe ser b. En efecto, hemos visto más arriba las transposiciones de los hexacordos de Lorente para poder construir los tonos accidentales, y hemos visto también cómo Nassarre asigna al 5º tono las sílabas *ut re mi fa sol re mi fa*, a pesar de no tener el Eb en la clave.

El tema del siguiente Tiento, a pesar de estar escrito con final en C sin alteraciones en la clave (*jonio*), evidencia el 5º tono original “*por bequadro*” (*lydio*), al emplear el F#. En nuestra opinión, la formulación *lydia* se debe al carácter litúrgico debido a la relación con el *magnificat* de 5º tono. El F# evoca el *saeculorum*, que emplearía este tritono—excepto, según Sancta Maria, en el Arzobispado de Toledo, donde se cantaría “*por bemol*”³⁰⁴:

³⁰² E: J M 1 p. 213 [encabezamiento] “Pangelingua a. duo. Punto de ministriles. de Cabanillas.”

³⁰³ OO-V-82 E: Bbc M 386 pp. 203-207 [encabezamiento] “Tiento Llento por Bequadrado del Gde. Mo. Joan Cabanillas pº / 5º tono es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento llento / Por Bequadrado del / G.de Maestro / Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tiento llento 5º tono por B. quadrado”. OO-I-XVI E: Bbc M 386 pp. 263-264 [tras el explicit] “Tiento llento 5º tono Por Bquadrado del G.de Mº Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis” [en tabla de contenido] “Tiento llento 5º tono por B. quadrado”. E: Bbc M 387 ff. 214v-215v [encabezamiento] “Pedaço de Musica 5.to tono Punto Bajo de Cauanillas”.

³⁰⁴ “Asi mismo el seculorum del quinto tono, es contrario en la propiedad al [f. 65] quinto tono, que Se canta y tañe conforme a su propiedad y naturaleza, en el que se canta y tañe conforme al saeculorum, se canta y tañe por bequadrado, y el que se canta y tañe conforme a su propiedad y naturaleza, se canta y tañe por Bemol, aunque en el Arçobispado de toledo, tambien el seculorum se canta por Bemol.”

Ejemplo 13: Tritono en un tema en 5º tono, remitiéndonos al modo *lydio*.



Finalmente, encontramos un tercio de los versos de 5º tono escritos *por Elami*, con un sostenido en la clave, lo que evidentemente no corresponde a un diapasón de 5º tono, y tiene que ver simplemente con las costumbres de la práctica de la alternancia entre órgano y canto litúrgico.

Tono 6: Se escribe siempre en F, con Bb en la clave (*jonio*).

Tono 7: El 7º tono, que debería ser un *mixolydio*—“modo de Sol”—*auténtico*, se suele escribir también como un modo *aeolio*, suponiendo su fenecimiento irregular en el 2º grado.³⁰⁵ Por ejemplo, el Tiento OO-I-XXIII está indicado como 7º tono *por Alamire* en E: Bbc M 386 y como de 10º tono en E: Bbc M 387. Como hemos visto anteriormente, los teóricos describen este tono como 7º. En otro caso está en Delasolre con un bemol en la clave y en otra en Gesolreut con un bemol en la clave (*dorio*).

En Cabanilles, no obstante, hay más obras en el antiguo 7º tono, *mixolydio* auténtico, que en el *aéolico* descrito por los teóricos. Se escribe en cinco ocasiones con terminación en C y un bemol en la clave. Hay un caso en Delasolre, con un sostenido en la clave (*mixolydio*). Sólo hay dos tientos en el 7º “moderno”, el caso ya aludido de OO-I-XXIII y OO-VII-127, final en D y un bemol en la clave. Los versos también reflejan esta situación, siendo casi todos por Cesolfaut con un bemol. Sólo una décima parte de los versos de séptimo tono son en Delasolre con un bemol en la clave.

Es de señalar que que no abundan los tientos de 7º tono en otros autores. Hay tientos de 7º tono *por Alamire* anónimo (E: E LP 29 ff. 13-15v)³⁰⁶ y de Pedro de Tafalla (E: E LP 29 ff. 1-3v)³⁰⁷. Hay también un tiento de 7º tono *por Elami*, escrito sin alteraciones en la clave, de Brocarte³⁰⁸. Para que el diapasón fuera el correcto faltaría un sostenido en

Exemplo.

por becuadrado	por Bemol
Se cu lo rum a men	Se cu lo rum a men

Fray Tomás de SANTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía I*. Valladolid, 1565. f. 65.

En realidad, está claro de que se trata de dos modos distintos, a saber *lydio* y *jonio*.

³⁰⁵ El origen de esta confusión está ya en Correa. Francisco CORREA DE ARAUXO. *Facultad Orgánica*. Tiento XXIV: “Síguese un tiento pequeño y fácil, de séptimo tono *por alamire*, conmixto con noveno tono...”. Sin embargo, otras veces lo escribe Correa como un modo *dorio* (Tientos VII y XXV-XXXIII).

³⁰⁶ José SIERRA. *Música para Órgano (siglo XVII) I-2*. El Escorial, 2001. pp. 67-70.

³⁰⁷ José SIERRA. *Música para Órgano (siglo XVII) I-1*. El Escorial, 2001. pp. 71-78.

³⁰⁸ Lothar SIEMENS. *Antonio Brocarte. Cuatro Tientos para órgano*. Madrid, 1980. pp. 21-31.

Fefaut en la clave, que es como si estuviera porque dicha nota aparece casi siempre alterada. El hecho de que no aparezca en la armadura creemos que se debe a la escritura en cifra y a la torpeza del copista del manuscrito donde se encuentra esta obra, que acumula muchos errores en casi todas las obras que contiene.

Tono 8: La formulación más corriente es en Delasolre, con un sostenido en la clave. Pero aparece ocasionalmente en Gesolreut, sin alteraciones en la clave, e incluso hay un caso en Elami, con tres sostenidos en la clave. Se escribe también a veces como un modo *jonio*, en Gesolreut con un sostenido en la clave o en Alamire con tres sostenidos en la clave. En este último caso se trata de un tiento de falsas bastante “experimental”: encontramos incluso el E#, y hay abundantes cromatismos³⁰⁹. En los versos, la gran mayoría están en Delasolre con un sostenido en la clave. Sólo una décima parte están en Gesolreut sin alteraciones en la clave.

La confusión que se encuentra entre los modos 3º (*aeolio* cuando debería ser *frigio*), 5º (*lydio* o *jonio*) y 7º (*mixolydio* o *aeolio*), se debe al hecho de que los españoles (salvo alguna excepción) no adoptan la nomenclatura en doce tonos, sino que emplean sólo ocho. Los modos 9º, 10º, 11º y 12º se emplean pero con los nombres de 7º, 3º, 5º y 6º.

Los resultados anteriores reflejan una tendencia a la polarización de los tonos en dos grupos que podríamos llamar “mayores” y “menores” según la tercera en el diapasón del tono sea mayor o menor. El 4º tono es el más “antiguo” en su tratamiento, quedando al margen de esta bipolaridad. Pero los otros se asimilan a un modo “mayor” o “menor”, germen de lo que será la bimodalidad moderna. Prueba de esto es el hecho de que en muchas colecciones de versos se utilice un mismo juego como de 2º o de 3º (por Elami, con un sostenido en la clave): Andrés de Sola, Versos de 2º ó 3º Tono³¹⁰. Fr. Diego de Torrijos, “Fabordones glosados en el Tiple”, en el lugar del Fabordón del 3º Tono dice “3º tono lo mismo que segundo”³¹¹. Otro dato que apunta en ese sentido es el hecho de encontrar unas “Folías de 7º Tono”³¹² anónimas escritas en Alamire sin alteraciones en la clave. Evidentemente, se trata de una transposición de las folías escritas habitualmente en 1º tono, reconociéndose en definitiva la identidad entre los tonos 7º y 1º. En Cabanilles se encuentran también trazas claras de esta polarización: entre los tientos encontramos el ya mencionado caso de OO-II-III, que aparece como de 2º o 3º tono según la fuente. También debe ser tenido en cuenta el hecho de que Cabanilles emplea para el 7º tono un diapasón *dorio*, en lugar del *mixolydio*.

³⁰⁹ Cabanilles, OO-III-XXIV(53) (Tiento de Falsas).

³¹⁰ Versos atribuidos a Sola en P: O Ms. 1577 ff. 100-107, y a Ximénez en E: Bbc M 387, según he podido descubrir recientemente. Lothar SIEMENS. *Andrés de Sola y Jerónimo de la Torre. Versos para Órgano*. Zaragoza, 1988. pp. 10-13.

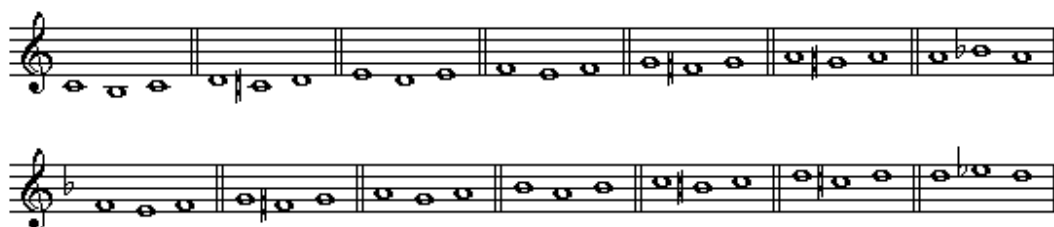
³¹¹ José SIERRA. *Música para Órgano (siglo XVII) I-1*. El Escorial, 2001. p. 167. íd. vol I-2 pp. 168 y 173.

³¹² E: E LP 29 ff. 74v-76v. José SIERRA. *Música para Órgano (siglo XVII) I-1*. El Escorial, 2001. pp. 105-109.

IVc. Ampliación del sistema y trangresión de sus límites

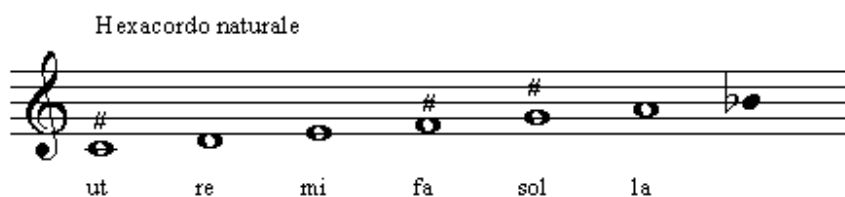
La teoría de la época permite ampliar el sistema hexacordal con la posibilidad de hacer tres sostenidos³¹³, a saber en las voces *ut*, *fa* y *sol* del hexacordo natural, es decir, C#, F# y G# en los tonos sin alteraciones en la clave o F#, B# (=BV) y C# en los tonos con un bemol en la clave (*por bemol*). La razón es “fingir” por analogía las cláusulas sostenidas en otros signos. Por esta razón se denominó a esta práctica, empleada al menos desde el siglo XIV, *musica ficta*.

Ejemplo 14



De este modo, podremos hacer cláusulas sostenidas en las voces *re*, *sol* y *la* del hexacordo *naturale*, mientras con el bemol evitaremos los tritonos. La cláusula en el *mi* del hexacordo *naturale* (E en tonos sin alteraciones en la clave, A en tonos con un bemol en la clave) debe ser siempre remisa. Cualquier otra nota alterada es considerada por la teoría como una “salida de tono”.

Ejemplo 15



Las citas siguientes reflejan lo que se acaba de exponer:

³¹³ Aproximadamente el Tono es el doble del semitono. Es preciso recordar que la partición de la octava no se hace en partes iguales, de manera que no todos los tonos y semitonos son iguales. La manera en que se hace dicha partición no ha sido siempre la misma, cambiando según la época y autor. Además, en los instrumentos de afinación fija como puedan ser los instrumentos de tecla hay una serie de dificultades que hacen imposible una aplicación perfecta, siendo necesario adoptar soluciones de compromiso que son los llamados *temperamentos*. Por no ser objeto de este trabajo, no me extiendo más en esta descripción, que si quisiera estudiarse en detalle necesitaría un tratamiento mucho más extenso.

“En cada tono, por su natural se puede usar en un signo de bemol, y en tres de sostenidos (digo particularmente.)

[...]

Estos son los lugares, donde en el diapason de cada tono ay licencia, para usar de un bemol, y tres sostenidos, sin salirse de la cuerda propia, y todo compositor que los usare en distintos lugares, se saldrà de la cuerda, no siendo clausulas propias del tono, de quien es la composicion.”³¹⁴

“En cada uno [diapason de los tonos] hay tres Signos donde se puede hazer sostenido una vez, ù otra, quando fuere necessario, y uno donde se puede hazer Bemol, sin que se tenga por impropiedad de el Tono su uso. En todos aquellos [tonos] que se figuran las claves sin Bemol, los puestos de los sostenidos son, Fefaut, Gesolreut, y Cesolfaut, y donde se puede usar Bemol, Befabemi. En los tonos que tienen las claves con Bemol, los Signos donde se pueden estàr los sostenidos particulares son, Fefaut, Befabemi, y Cesolfaut: y el Signo donde se puede usar de el Bemol quando fuere necessario es Elami.

En qualesquiere de estos puestos que se hagan sostenidos, ò Bemoles, [p. 370] una vez, ù otra, sea el Tono que fuere, si tienen como si fueran puntos naturales, por convenir assi, para convertir algunas terceras, ò sextas, de menores, en mayores, ò al contrario, de mayores, en menores, para mayor perfeccion de la musica.

Pero si fuera de estos puestos se ponen en otros, sostenidos, ò Bemoles, como puede suceder en Tonos que estàn sin Bemol, hazer sostenidos en Delasolre, ò en alamire, &c. y Bemol en Elami, ò Alamire, &c. aunque sea por razon de hazer las especies imperfectas, mayores, ò menores, es superfluidad, pues no es materia necessaria para la perfeccion de la musica. Y assi, estas especies accidentales, no dexa de ser impropiedad su uso, pues aparta con ellas el Tono natural de el oido.

La misma impropiedad tienen las especies accidentales que se hazen con sostenidos en Gesolreut, y Bemoles en Alamire, ù Delasolre, teniendo las claves Bemol.

Que una vez, ù otra se use de semejantes especies accidentales, teniendo razonable motivo el Compositor (como puede suceder) me parece bien: pero que las usen como muchos, sin mas motivos que querer, no siento bien de ello, porque se abusa tanto, que se cometen muchas impropiedades con la sobrada frecuencia, que ofenden los oídos mas sonoros. Y aunque no ha sido nuestra Nacion la mas defectuosa en esto, se và introduciendo este contagio, originado de la musica Italiana, que no dexan Signo donde no usen de Bemoles y sostenidos, sin guardar orden en los Diapasones; materia, que se haze insufrible à los oídos artizados”³¹⁵

Se puede explicar todo esto desde el punto de vista del sistema hexacordal. Cuando encontramos un bemol suplementario, por ejemplo Eb en los tonos sin alteraciones en la clave, éste ocurre en la nota *supra la* del hexacordo *naturale*, o fa del hexacordo *molle*, lo que obliga a construir un nuevo hexacordo *molle* en esa nota. El hexacordo *molle* pasa a comportarse como hexacordo *naturale*.

³¹⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 316.

³¹⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 369-370.

Ejemplo 16



En otro orden, un D# posibilitaría hacer cláusula sostenida en E, que no se comporta pues como el *mi* del hexacordo natural, sino como un *re* de un nuevo hexacordo. es como si el hexacordo *durum* se comportara ahora como *naturale*.

Ejemplo 17



Las “salidas de tono” las reconoce ya Sancta Maria, que considera que hay tres maneras de salir de tono. La primera de ellas consiste en hacer otras alteraciones accidentales además de las permitidas. Las otras dos maneras serán el hacer cláusulas no habituales del tono y cambiando de la *propiedad* de *bemol* a la de *bequadro* o viceversa:

“De tres maneras se sale del tono. La primera es mudando se la sequencia de la Solfa natural en accidental, o la accidental en natural, assi como diziendo naturalmente, vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, comenzando desde Cesolfaut para arriba, y despues mudando lo accide[n]talmente, hazie[n]do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, comenzando desde el mismo Cesolfaut para arriba”

EXEMPLO



316

El mismo autor justifica las salidas de tono “por cumplimiento y perfeccion de algun Diapente, o diatessaron, o por escusar alguna disonãcia, de fa contra mi[...]”³¹⁷.

Los teóricos de fines del siglo XVII reconocen la posibilidad de “salirse del tono”. Pero mientras Lorente lo reconoce como un procedimiento no sólo factible, sino deseable,

³¹⁶ Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía I*. Valladolid, 1565. f. 70 v.

³¹⁷ Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía I*. Valladolid, 1565. f. 71.

Nassarre, pese a ser de una generación posterior, no lo aprueba. Aunque deja una puerta abierta a emplearlo “*teniendo razonable motivo el Compositor*”, lo considera una impropiedad, y constata su uso por “contagio” de la música italiana.

El procedimiento de salirse del tono referido por Lorente no parece ser de influencia italiana, sino propia del estilo ibérico, y entraría en los casos que el conservador Nassarre considera que el compositor tiene “*razonable motivo*”.

“[...]si se sabe hazer, serà bueno sacar vna Composicion de Tono, sabiendo bolver à èl, como se verà en el Cap. 50. deste Lib. 4.”³¹⁸

Ejemplo 18: Demostración de cómo salir del tono por Lorente³¹⁹.

A QVATRO VOZES, SOBRE OCTAVO TONO, EN QVE SE VERÀ, COMO SE HA de sacar vna Composicion de Tono, y bolverla a èl.

En el c. 17 de este ejemplo³²⁰ se introduce una cláusula en Bb en el Bajo, cuya realización implica la necesidad del Eb, saliendo así del tono. A la luz del sistema hexacordal, el hacer *fa* en E (Eb), implica la construcción de un hexacordo que comenzara en Bb, mientras que los hexacordos en una pieza sin alteraciones en la clave comienzan en C, F y G (*naturale*, *molle* y *durum* respectivamente). Hemos emigrado a un hexacordo ajeno al sistema, y por eso hemos “*salido de tono*”: es como si ahora el hexacordo *naturale* fuera el que comienza en F, y tuvieramos un bemol en la clave.

³¹⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 452.

³¹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 616-617.

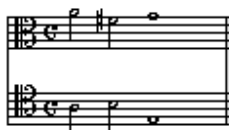
³²⁰ En la 5ª casa, recordemos que el compás es el valor de un Semibreve, y no necesariamente el espacio entre dos barras.

Según describe Nassarre, también representaría una salida de término el encontrarse una “quinta accidental” mediante un sostenido (la teoría prescribe que las quintas falsas se deben evitar mediante el bemol).

“P. Y si la voz se halla en especie que no sea imperfecta, se le puede dár Sustenido?”

R. No: porque será hazer clausula fuera del Tono; [p. 119] y mas, que como pueda suceder semejante lance, solo ha de ser para hazer alguna quinta, que sea falsa, perfecta con el Sustenido, y como el Sustenido siempre se haze por razon de clausula: de aqui es, que hazerlo assi, seria yerro grandissimo por ser fuera de Tono.

Como se vè en este exemplo.



P. Como algunos Maestros suelen hazer semejantes posturas?

*R. Los tales, por la larga experiencia que tienen de componer, aunque se salgan de Tono, lo saben hazer con tal primor, que no se escandalice el oído[...]*³²¹

Según lo que prescribe la cita anterior, los siguientes pasajes de Aguilera y Bruna representarán salidas de tono:

Ejemplo 19: Quintas accidentales en Aguilera y Bruna³²².

Aguilera. Tiento de 4º tono, c. 18. Bruna. Registro alto de clarín, c. 8

La extrañísima situación del ejemplo de Aguilera bien podría tratarse de un error, de hecho ha sido corregido por Lothar Siemens en su edición.

Pero en realidad, como se explicaba al principio de este apartado, se considera salida de tono propiamente dicha cuando hacemos accidentales que no están permitidos, es decir, otros que F#, C#, G#, Bb en los términos naturales, etc.

Se puede constatar en Cabanilles el empleo de este procedimiento de “salirse de tono”. En general, lo encontraremos preferentemente mediante bemoles, lo que sucede al prolongar una progresión más de lo permitido, para evitar tritonos, o al imitar a la cuarta un tema o *passo* que contenía el *fa* del hexacordo *molle* (la *nota supra la*).

³²¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 118-119.

³²² Lothar SIEMENS. *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para Órgano*. Madrid, 1978. p. 88. Carlo STELLA. *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*. Zaragoza, 1993. p. 214.

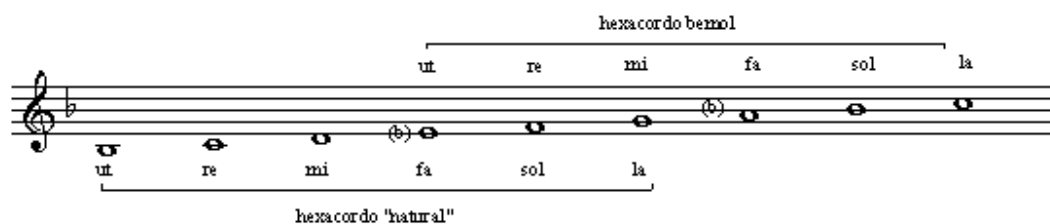
En algunos casos se podría justificar el bemol suplementario como la *nota supra la* del hexacordo *molle*. En otro hay que suponer que se ha creado un nuevo hexacordo. En el hexacordo que empieza en F es el Eb la *nota supra la*, la aparición del Ab significa que hay un cambio de hexacordo, es decir, habría un nuevo hexacordo que parte de Bb:

Ejemplo 20



Pero en otras ocasiones no quedará más remedio que admitir que se ha creado un nuevo hexacordo que comienza en Eb (cfr. Ejemplo 16).

Ejemplo 21



Ejemplos de los supuestos de “salida de tono” mediante bemoles en la música de Cabanilles:

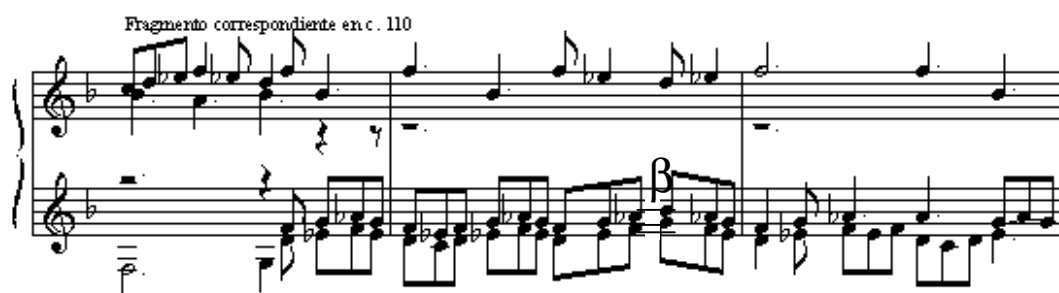
- Por evitar tritonos cuando se exponen motivos o hay cláusulas en Bb en tonos sin alteraciones en la clave o en Eb en tonos con un bemol en la clave. Esto ocurre precisamente en OO-IV-XIV, OO-V-82 que son tientos de 5º *tono por bequadrado*, lo que prueba que pese a su diapasón *lydio* se comportan como *jonios*, cambiando del hexacordo natural al hexacordo de bemol. En el ejemplo siguiente, la cláusula en Eb con que finaliza la sección fuerza a evitar el tritono haciendo Ab. El Ab implica que hemos construido un hexacordo en el Eb, cuando en los tonos con un bemol los hexacordos están en F, Bb y C (siempre las notas ut, fa y sol del hexacordo *naturale*):

Ejemplo 22: Salida de tono en un tiento de Cabanilles al introducir el Ab en una composición con un bemol en la clave para evitar la falsa relación de tritono en una cláusula en Eb.



- Por prolongación de una progresión, que es el caso más corriente. En el ejemplo siguiente, el tema que aparece en c. 92 es repetido en progresión en diversos grados: G, D, G, C, Bb. Al exponerse en Bb en c. 110, es necesario el Ab.

Ejemplo 23: Salida de tono al repetir un tema en progresión más allá de lo permitido.



Otro ejemplo:

Ejemplo 24



En el tenor está el *passo* principal del tiento transformado rítmicamente, en el tiple un *contrapasso*. El tema se expone en diversos grados, haciendo uso del Eb más adelante:

Ejemplo 25



- Por una exposición del tema conduzca a tener que salir del tono, por ejemplo en el tiento OO-VI-91, en tono 1º en D sin alteraciones en la clave. Al exponer el tema a la cuarta, aparece el Eb, lo que implica un hexacordo con el *ut* en Bb, por tanto fuera del tono.

Ejemplo 26: Salida de tono en un tiento de Cabanilles al exponer el tema a la cuarta.



También encontramos, no obstante, salidas de tono mediante los sostenidos no permitidos. En el ejemplo siguiente, mediante una progresión cromática. Se trata del tiento OO-V-78, en 2º tono con final en G y un bemol en la clave. Los sostenidos posibles serían C#, F# y BV, y se puede hacer bemol en E. El Ab de cc. 90 y 97 está fuera del tono, sería el *fa* de un hexacordo en Eb. También está fuera del tono el G# de cc. 94 y 101, pues la cláusula en Alamire—*mi* del hexacordo *naturale* en este tono— no puede ser sostenida.

Ejemplo 27: salida de tono producida por una progresión cromática en un tiento de Cabanilles.

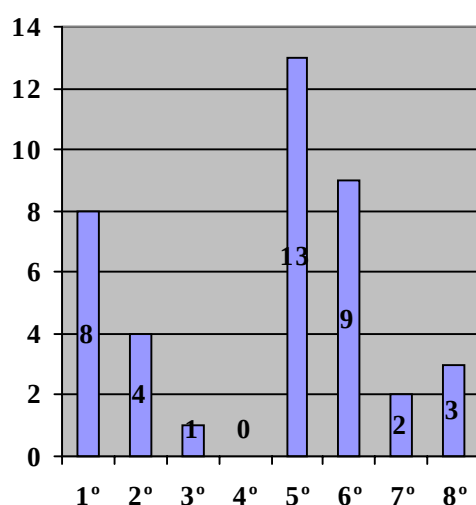
OO-V-78 c. 88

The image displays a musical score for a piece by Cabanilles, specifically OO-V-78 around measure 88. It consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (F major). The notation includes various rhythmic values and accidentals, demonstrating a chromatic progression that leads to a key change.

Encontramos algunos ejemplos especiales en los que la salida de tono es ciertamente alejada, o retorna bruscamente. OO-I-XXIV c. 33, 49, 86-88. Sale de tono al llegar hasta Bb, siguiendo la lógica debería seguir con Bb, pero vuelve bruscamente al término accidental con un # en armadura, y finaliza la sección. El caso del tiento OO-V-87 es inusual: la obra está en sexto tono, final en Fefaut con un bemol en la clave. Encontramos Ab y Db, lo que implica haber construido no uno, sino dos nuevos hexacordos, con el *ut* en Eb y Ab respectivamente. En c. 44 encontramos incluso Fb, y ¡¡Cb!!, este último como nota de paso, notas que dan que pensar respecto del temperamento de los órganos valencianos de fines del siglo XVII.

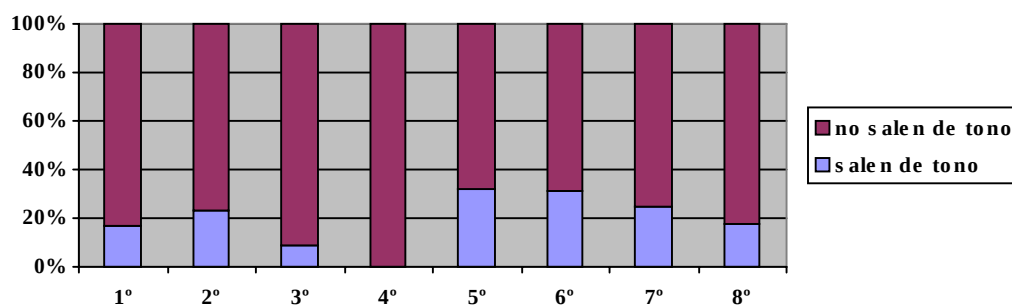
Los ejemplos anteriores no son casos aislados. Cabanilles emplea muy frecuentemente este procedimiento de “sacar de tono” una obra. De hecho está presente en la quinta parte de las obras largas de Cabanilles (el 20%, ó 40 obras de un total de 197). Si observamos la distribución por tonos de estas obras, se puede apreciar que es en los tonos 1º, 5º y 6º donde más se transgreden los límites, seguidos de 2º, 7º y 8º. Es significativo el que jamás se salga de tono en 4º, lo que indica el carácter clásico y conservador de dicho tono:

gráfico 1



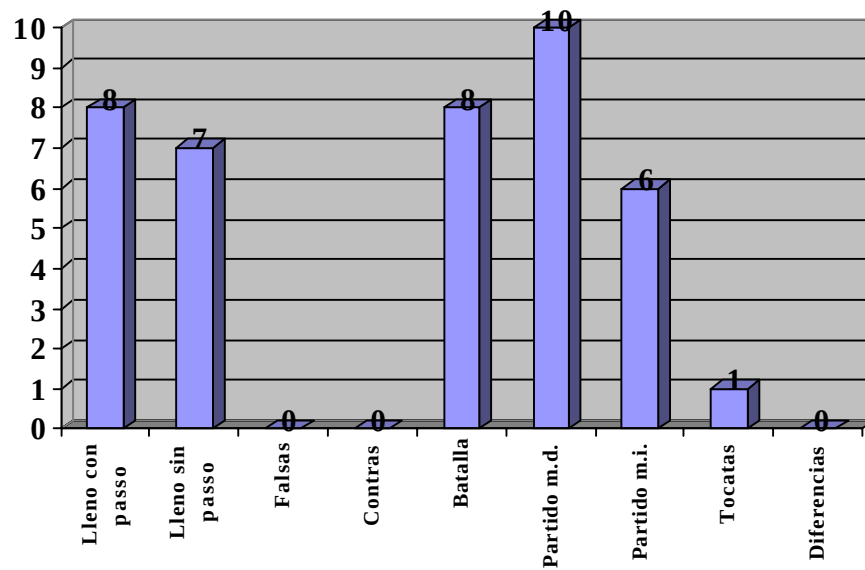
Será útil comparar el gráfico anterior con uno de porcentajes, teniendo en cuenta el total de tientos de cada tono. En tal caso, se aprecia que el porcentaje de obras que salen de tono oscila en torno al 20% (la media) en los tonos 1º, 2º, 7º y 8º, siendo ligeramente mayor en 5º y 6º tonos, y mucho menor en 3º. Los tonos 5º y 6º se revelan por tanto como más aptos para esta salida de tono, no en vano se trata en realidad—exceptuando los pocos casos de “5º tono *por bequadro*”—de los más “modernos” modos *jonios*.

gráfico 2



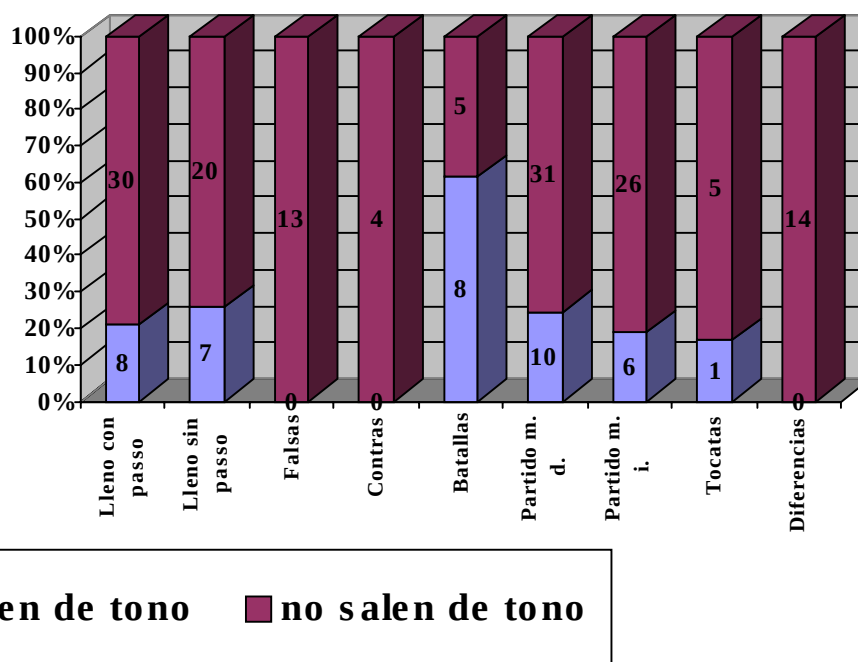
Considerando ahora las diferentes tipologías dentro de las obras de Cabanilles en las que se producen las salidas de tono, observamos que tenemos un número similar de llenos con paso, llenos sin paso, partidos y de batalla. Tan sólo una tocata, ningún tiento de falsas o de contras y ningún caso de diferencias.

gráfico 3



Será más útil comparar estos valores con el número total de tientos de cada tipología, mediante un diagrama de porcentajes. Apreciaremos que mientras los tientos de falsas, tientos de contras y diferencias se mantienen sin salir de tono, en torno al 20% de tocatas, tientos llenos y partidos presentan salidas de tono. Curiosamente, es en los tientos de batalla donde más se sale de tono: en más de la mitad de éstos.

gráfico 4



Finalmente, señalar que en la música vocal de Cabanilles encontramos este procedimiento de salir de tono en *Mortales que amáis*, obra que está escrita sin alteraciones en la clave, al emplear el Eb (en la edición de Climent, Bb, al haber transcrito 4ª baja) en cc. 35-37 y 40-42 en Tenor y Tiple 1º respectivamente, y nuevamente en c. 81 en Tenor (ver lugares marcados * en Ejemplo 28). En este caso, la salida de tono se produce de forma bastante brusca, dentro del contexto fuertemente disonante con el que esta obra expresa el afecto del texto (*Mortales que amáis a un Dios inmortal, llorad su pasión, si hay en vuestros ojos pasión de llorar, etc.*)³²³.

Ejemplo 28: Salida de tono en una obra vocal de Cabanilles.

Mortales que amáis c. 32

pa - sion de llo - rar llo - rar

pa - sión de llo - rar llo - rar.

(b)

(se ha escrito la letra sólo en el tenor para mayor claridad)

A la vista de los resultados anteriores, se puede establecer que en la música de Cabanilles asistimos a un proceso de disolución del sistema hexacordal y de la modalidad antigua, aunque siempre desde dentro de dicho sistema. La situación podría compararse a lo que la música de Wagner significó a fines del siglo XIX como germen de la disolución de la tonalidad, sin que podamos decir que su música sea atonal.

³²³ Transcripción mía a partir del fragmento del facsímil publicado en José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Valencia, 1971. p. 20.

V. Procedimientos constructivos melódicos

Va. El tema como principio constructivo

Antes de hablar de los temas empleados por Cabanilles será preciso aclarar el propio concepto de tema, lo que da pie a hacer una reflexión sobre el problema de la terminología, cuestión de gran importancia en cualquier materia que se precie de científica. Cuando a fines del siglo XIX empezó a establecerse la musicología como ciencia, se empezó a sentir la necesidad de desarrollar una terminología científica precisa. La musicología alemana ha cuidado esto desde el primer momento, pero en nuestro país no se ha actuado con la misma precisión. El problema es encontrar una nomenclatura adecuada, pues algunos términos actuales— por ejemplo, el mismo que nos ocupa: tema—pueden no tener un significado adecuado al referirnos a la música de otras épocas. Se han utilizado, por ejemplo, los términos “tónica”, “dominante”, “acorde” etc. al analizar la música del siglo XVII, periodo en el que no estaba desarrollada ni una armonía funcional ni los conceptos modernos de verticalidad y bajo de armonía. Hecha esta reflexión sobre la necesidad de desarrollar en lengua castellana (o cualquiera otra de las lenguas oficiales en España) una terminología adecuada y precisa que pueda calificarse de científica, y no siendo este trabajo una Tesis que aborde de forma monográfica este problema, se ha optado por adoptar un vocabulario en lo posible adecuado a la terminología de la época de Cabanilles.

El término *thema* (³²⁴del griego *tithemic*: poner, colocar) en relación con la música es utilizado por primera vez por Zarlino³²⁵ para indicar *una melodía que se repite y es sujeta a variación en el curso de la obra*. En contraste, el mismo autor define *soggetto* en el sentido de una línea fija invariable que no interacciona con las otras voces (un *cantus firmus ostinato*). Ambas acepciones no pueden separarse en la música de los siglos XVII y XVIII. Walther definirá tema como el “*sujeto de una fuga o de otra elaboración*”³²⁶, mientras define sujeto en el sentido de *cantus firmus*³²⁷, aunque incluye también como acepciones de este último término el texto sobre el que se escribe una composición o el tema de una fuga.

El empleo en este trabajo del término tema se fundamenta en que es empleado por los teóricos españoles contemporáneos de Cabanilles, aunque éstos no distinguen entre

³²⁴ William DRABKIN. “Theme” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol 18 p. 736.

³²⁵ ZARLINO. *Institutioni harmoniche*. Venecia, 1558.

³²⁶ “Thema [lat.] θέμα [gr.] Ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung”. J. G. WALTHER. *Musicalischens Lexicon*. Leipzig, 1732. p. 603.

³²⁷ “Soggetto pl. soggetti [ital.]: Significa una melodía, sobre la cual o bajo la cual una composición es elaborada; en el primer caso se denomina *contrapunto sopra il Soggetto*, y en el segundo *contrapunto soto il Soggetto*. 2. Un texto o palabras sobre las que se dispone una composición para una o más voces. 3. Una cláusula o fórmula, sobre la cual se construye una fuga.” J. G. WALTHER. *Musikalischens Lexikon*. Leipzig, 1732. p. 571.

tema y sujeto, utilizando también el término *passo* con el mismo sentido. Lorente define su concepto de tema de este modo:

“EN LA COMPOSICION DE LA MVSICA es necessario, para ser bien hecha, el que aya vn TEMA, ò subjecto, que es el que comunmente llamamos Passo.

CAPITVLO DEZIMO

“[...]el Subjecto, ò Tema, en la Composicion Musica, se llama aquella parte, sobre la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes, ò voces de la Cantoria, aunque sean en crecido numero[...]

Y tambien se advierta, que el Subjecto, Tema, ò Passo, puede ser de muchas maneras[...] puede ser de inuencion propria (esto es) que el mismo Compositor le aya hallado en su proprio ingenio: y tambien le puede auer tomado de otras Composiciones, acomodandole à su Composicion, adornandole con diuersas modulaciones, [p. 454] segun su inventiua, capacidad, ò ingenio; y este Subjecto, ò Tema, puede ser tambien vna Cancion de Canto Llano (ò Canto de Organo) lleuandole qualquiera de las voces, Tenor, Alto, ò Tiple, &c. y podrá ser dos, ò mas partes, que la vna siga a la otra, en Fuga ò Canon, ù de otra manera, sie[n]do los Subiectos, Passos, ò Temas sin fin; y podran ponerse dos Subjectos, Temas, ò Passos diferentes en la Compossicion, sobre los quales se funde la Obra, y en auiendo hecho la imitacion suficiente, se podrá tomar, ò mezclar otro Tema, como queda advertido, ò Passo diferente; y siempre será el Tema, ò Subiecto, aquella parte, con la qual el Compositor diere principio à qualquiera Composicion, sino es que las voces entren juntas à Fabordon, ò consonancias, sin Tema, ò Subiecto.”³²⁸

De esta interesante cita destacamos:

- La concepción del tema como principio constructivo: *“[...]el Subjecto, ò Tema, en la Composicion Musica, se llama aquella parte, sobre la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes, ò voces de la Cantoria, aunque sean en crecido numero[...]*”
- La referencia a su origen, pudiendo ser propio, tomado de otra composición polifónica o del canto llano: *“puede ser de inuencion propria (esto es) que el mismo Compositor le aya hallado en su proprio ingenio: y tambien le puede auer tomado de otras Composiciones,[...] puede ser tambien vna Cancion de Canto Llano (ò Canto de Organo)[...]”*
- La referencia a la variedad de temas en una misma composición, sea de forma sucesiva o simultánea: *“[...]y podran ponerse dos Subjectos, Temas, ò Passos diferentes en la Compossicion, sobre los quales se funde la Obra, y en auiendo hecho la imitacion suficiente, se podrá tomar, ò mezclar otro Tema, como queda advertido, ò Passo diferente[...]*”
- La referencia a la transformación del tema a lo largo de la obra (*“[...]acomodandole à su Composicion, adornandole con diuersas modulaciones[...]*”), así como su desarrollo canónico o imitativo (*“[...]podrà ser dos, ò mas partes, que la vna siga a la otra, en Fuga ò Canon, ù de otra manera”*). Lorente también señala con el término TEMA el Canto Llano en sus ejemplos de Contrapunto o de Fugas (cánones) sobre un canto llano³²⁹, así

³²⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 453.

³²⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. Ejemplos de Libro III y Libro IV. Ejemplos de Fugas sobre Canto Llano (libros III y IV). En p. 446 dice *“...despues de auer hecho sobre un Tema algunas diferencias à quatro voces...”*.

como en unas diferencias sobre un bajo³³⁰. Por tanto, el concepto de tema en Lorente, como principio constructivo, engloba los conceptos de *thema* y *soggetto* de Zarlino, y se referirá tanto a los sujetos desarrollados en forma polifónico-imitativa o *passo* como a los empleados como Cantus Firmus.

Lorente utiliza también los términos intento, *subjecto* y *passo*³³¹ como sinónimos de tema.

Del empleo de estos términos, parece desprenderse que paso es la forma concreta inicial del tema en su primera aparición, en tanto que tema es más abstracto, parece referirse a la secuencia melódica “llana” que se convertirá en diferentes melodías concretas. El paso sería la materialización del tema en la polifonía imitativa, como parece expresar Lorente en la siguiente cita:

*“Passo, le llamã comunmente, quando en vna Obra de Musica no se sigue mas de alguna parte pequeña de la Solfa de la entrada, ù de otra parte qualquiera della[en contraposición a Fuga o Canon, que es cuando una voz imita la otra rigurosamente y hasta el final]: tomòse este nombre PASSO, del verbo Pateo, Pates, Patini, que significa sugesion, esto es, estar sugeto à otro; y como en la Composicion, ò Cõtrapunto, las voces que cantan se sugetan à imitar los Puntos, ù Solfas con q[ue] ellas, ù otras voces començaron, ò nueuamente en el discurso de la Obra quieren proceder con este orden, por esta razõ los puntos primeros de la entrada se llaman Passo; y siempre que vna voz, ò voces los repiten, ò imitan, se llama, y se dize no solo repeticion, ò imitacion de Musica, sino repeticion, ò imitacion del Passo, como à quien se sugetan las voces, y son obligadas à imitarle: Otros dizen, seguir el Passo, y tambien entrar el passo, todo està bien dicho, y es vna misma cosa.”*³³² [subrayado mío].

Nassarre utiliza una vez el término *thema* para referirse al sujeto de una fuga sobre canto llano:

*“[...]entrando un passo al principio de el Canto Llano, imitando una voz à otra, siguiendo este mismo thema, [...]”*³³³.

Otras veces se refiere al “*thema de el paño*”, con lo que parece que identifica ambos términos o quizás se refiera a la secuencia melódica de éste:

*“Es el fin seguir el thema de el paño, y no Imitandolo con todas las partes, no se sigue este fin[...]”*³³⁴

En su definición de *passo* sigue casi literalmente a Lorente:

“Pero antes de passar adelante, quiero dezir, que sea paso, ò imitacion. Esta palabra paso es muy usada en la musica, la qual es imitacion de algunos puntos de una voz à otra. Llamase passo por derivarse de el verbo pateo, pates, que significa

³³⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 642 ss. “CAPITVLO LVIII. QVE ENSEÑA, COMO se han de poner las quatro voces sobre vn Baxo...”.

³³¹ p. 452 “Si se entrare con Passo, Fuga, o Imitacion, Tema, ò Intento, ...” p. 560 “si se tomare nueuo Intento, ó Fuga...” “...se entre algunas vezes con dos Intentos, ò Passos...” Passo o Intento se refiere no sólo al tema sino al procedimiento de la imitación, y también a una sección construida con este procedimiento.

³³² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 418.

³³³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*, p. 234. Zaragoza, 1724.

³³⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 247.

*sugecion[...] Y passo se llama, quando tan solamente imita la una voz à la otra en algunos puntos[...] [en contraposición a fuga]”*³³⁵

Si en esta cita, sin duda inspirada en Lorente, utiliza el término *passo* para referirse al procedimiento de la imitación, en otros fragmentos lo utiliza para referirse al tema, apuntando también el sinónimo “intento”. Nassarre también reconoce la posibilidad del politematismo, sea de temas nuevos que llegan (“nuevo intento”) o con nuevos temas que acompañan al inicial (*contrapasso*):

*“[...]las quatro voces en el Organo se deven disponer de modo, que entrando un passo con todas ellas se siga, trabajando toda la obra sobre èl, (si fuere de las que llaman los Organistas llenas.) Y para mayor variedad, despues de aver trabajado parte de ella, tan solamente sobre un paño, se puede elegir otro sobre el primero, que comunmente se llama contrapasso, y trabajando sobre los dos otra porcion de dicha obra, para mayor diferencia, podra elegir otro que sea segundo intento, y siempre sobre el primero; y guardando este mismo orden hasta el fin se proseguirà. En las obras partidas aunque sean de à quatro, no se puede guardar este orden, porque la disposicion de ellas es diferente; pues una voz de las extremas sea Tiple, ò Baxo, es glossa lo mas que canta. Y el primor que ordinariamente suelen llevar despues de entrado el passo del principio, es algunas imitaciones con otra voz de las de el acompañamiento.”*³³⁶

*“Si despues de aver entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el passo al principio, lo huviere de bolver à entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas propriamente proseguir con èl) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra[...]”*³³⁷

Lorente también refleja el caso de que no haya tema:

*“[...]y siempre serà el Tema, ò Subiecto, aquella parte, con la qual el Compositor diere principio à qualquiera Composicion, sino es que las voces entren juntas à Fabordon, ò consonancias, sin Tema, ò Subiecto.”*³³⁸

Los tientos “*sin passo*” pueden basarse en tres procedimientos constructivos: cláusulas, fabordón o carreras. Aunque no haya un tema desarrollado de forma polifónico-imitativa podrá haber un principio melódico como base temática, (cfr. Ejemplo 77 en p. 194). Es necesario señalar que a una sección inicial “*sin passo*” suelen seguir otras de tipo imitativo.

En Cabanilles hay un total de 32 tientos que no comienzan con un tema desarrollado de forma imitativa, denominados en muchas ocasiones “*sin passo*”. En el gráfico 5 se representa el porcentaje de tientos “*sin passo*” de cada tono: casi la cuarta parte de los tientos de tonos 2º, 5º y 8º, la sexta parte de los tientos de tonos 1º y 6º, menos de la décima parte de los de 4º tono y ninguno de 3º o 7º tono (Diagrama de barras iguales para representar y comparar el porcentaje dentro de cada tono, anotándose en las barras la cantidad total de tientos de ambos tipos en cada tono):

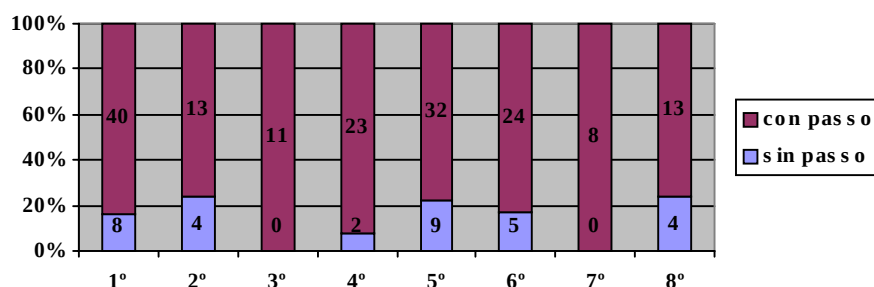
³³⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 234.

³³⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II* p. 318. Zaragoza, 1724.

³³⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 274.

³³⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 454.

gráfico 5



Vb. Origen de los temas empleados por Cabanilles

Se ha señalado más arriba cómo Lorente especifica que el origen del tema puede ser el canto llano, otra composición polifónica, o de invención propia:

“Y tambien se advierta, que el Subjecto, Tema, ò Passo, puede ser de muchas maneras[...] puede ser de inuencion propria (esto es) que el mismo Compositor le aya hallado en su proprio ingenio: y tambien le puede auer tomado de otras Composiciones, acomodandole à su Composicion, adornandole con diuersas modulaciones, [p. 454] segun su inventiua, capacidad, ò ingenio; y este Subjecto, ò Tema, puede ser tambien vna Cancion de Canto Llano (ò Canto de Organo)”³³⁹.

Nassarre alude al origen del tema en el canto llano:

“Van dichas composiciones [composiciones vocales a 5 voces] trabajadas ordinariamente sobre algun Canto Llano, que dividido en fragmentos, sirven de passos, reducidos a canto de Organo[...]”³⁴⁰

Las obras de Cabanilles muestran las posibilidades citadas por Lorente, pudiendo reconocerse temas procedentes del canto llano o de obras polifónicas anteriores, así como otros sin origen conocido entre los que se encontrarán sin duda muchos temas originales. También refleja Cabanilles la propuesta de los teóricos de emplear varios temas, sea simultáneamente (obras con *doble intento*) o sucesivamente. A veces los diversos temas tienen un único origen, al estar sacados de la fragmentación de un canto llano, generalmente un himno (Tientos sobre el *Ave Maris Stella* y sobre el “Himno de los Apóstoles”).

Estos son los orígenes de los temas de Cabanilles:

- Temas procedentes del Canto Llano: himnos (*ave maris stella, exultet coelum laudibus, Jesu corona virginum, pange lingua, sacris solemnis*), antífonas marianas (*salve*), canto llano de los tonos para salmos y cánticos (*saeculorum*),

³³⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 453-454.

³⁴⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II* p. 318. Zaragoza, 1724.

salmo *In exitu Israel de Aegypto*. Posiblemente, en un estudio posterior se puedan encontrar entre los *passos* empleados por Cabanilles relaciones con cantos llanos determinados del misal o antifonario. Muchas de estas melodías habían sido tratadas extensamente por los polifonistas del siglo XVI³⁴¹, así como en la música instrumental de dicho siglo: Pisador (*sacris solemnis, pange lingua, in exitu*), Venegas (*pange lingua, sacris, ave maris stella, salve, in exitu*), Cabezón (*ave maris stella, pange lingua, saeculorum*).

- Temas procedentes de la polifonía: Algunos temas que se reconocen en obras polifónicas del repertorio vocal (Guerrero, citándose en un caso explícitamente esta procedencia, Jannequin, Morales). Temas presentes en obras teclísticas del repertorio clásico (Julius de Modena, Cabezón). Otros temas corrientes en la época, como *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La*, también tratado por los polifonistas desde el siglo XVI³⁴².
- Fórmulas melódicas empleadas como procedimiento para crear periodos, algunas procedentes de la danza: el Lamento, o la Romanesca.
- Temas originados en el canto acompañado: ¿Un único caso, el del tiento “*en tersio a modo de Italia*”?

Temas procedentes del Canto Llano

La música de Cabanilles se desarrolla en un ambiente eclesiástico, de manera que es natural que haya elementos procedentes de dicho mundo, uno de los cuales es evidentemente el canto llano (que no exclusivamente “gregoriano”, puesto que hay también ejemplos del repertorio propiamente español). Por otra parte, el empleo de un canto llano, de la procedencia que sea, forma parte de los procedimientos compositivos de varias tipologías de la época.

HIMNOS:

Ave maris stella

Se encuentra en el Tiento OO-I-IV y en tres Versos: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 f. 33 [encabezamiento] “20. Otro de P.ro tono Sobre el Ave Maristela. Cab.s”. f. 33v [encabezamiento] “21. Otro de P.ro tono Sobre el Ave Maristela. Cab.s”. ff. 39-40v [encabezamiento] “37. Otro Verso de P.ro tono Sobre el ave maristela Cab.s”. Se trata de un tema muy empleado. Por citar sólo la literatura organística anterior, se encuentran ya en la recopilación de Venegas³⁴³ seis versos de Cabezón y uno de Palero, y en el siglo XVII hay versos de Bruna y Rouxa, y un Tiento de Andreu. También lo utiliza Lorente en sus ejemplos de *El porqué de la Música*³⁴⁴. El tratamiento en el tiento OO-I-IV es a modo de motete: secciones diferentes construidas como una exposición de fuga con cada una de las secciones del tema, a la que se suceden glosas diversas.

³⁴¹ José María LLORENS CISTERÓ. “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas.” en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Madrid, 1987. pp. 189-287.

³⁴² Hay misas sobre este tema de Ginés de Boluda y Rodrigo de Ceballos. José María LLORENS CISTERÓ. “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas.” en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Madrid, 1987. pp. 189-287.

³⁴³ Luys VENEGAS de HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557.

³⁴⁴ Andrés LORENTE. *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 575 y 579-585.

Exsultet caelum laudibus (“Himno de los Apóstoles”)

En Cabanilles se encuentra en el tiento partido OO-V-88. Hay versos para este himno de Ximénez, Fray Juan de San Agustín, y Anónimos (Martin y Coll). El tratamiento es similar al del tiento anterior.

Jesu corona virginum (“Himno de las Vírgenes”)

Se encuentra en el *tiento sobre el himno de las vírgenes*³⁴⁵. El tema es empleado también en un tiento anónimo: *Obra de 1º tono de Tiple*³⁴⁶. El tratamiento es polifónico imitativo monotemático, se emplea la cabeza del himno para construir el paso, que se desarrolla a la manera de las grandes fantasías barrocas, con exposiciones polifónicas, contrapasos, aumentación, etc.

Pange lingua

Lo encontramos en el tiento OO-I-XVII y en varias colecciones de versos, que contabilizan un total de sesenta y dos, siendo el himno del que más versos se han escrito: E: J Ms. 1 p. 213 [encabezamiento] “Pangelingua a. duo. Punto de ministriles. de Cabanillas.”, pp. 214-215 [encabezamiento] “Otro. pangelingua. 5º tono. de Cabanillas.”, pp. 215-216 [encabezamiento] “Otro Pangelingua. a 3º de Cabanillas”, pp.217-218 [encabezamiento] “Otro pangelingua. de Cabanillas”, pp.218-219 [encabezamiento] “Otro. pangelingua. de Cabanillas.” pp.219-220 [encabezamiento] “Otro pangelingua de mosen Juan Cabanillas” pp.220-221 [encabezamiento] “Otro. Pangelingua. de Cabanillas” E: Bbc M 387: f. 157 [encabezamiento] “Pangelingua lleno de M.n Juan Cabanillas” E: Bbc M 729 “Versos de panglingua de todos los generos de Cabanillas” [trece versos].

El tema ha sido extensamente empleado por los compositores tanto en música vocal como en música de órgano. En este último caso aparecen ya en la recopilación de Venegas seis versos de Cabezón (uno de ellos es la glosa de una obra de Urreda), y encontramos otros de Aguilera, Bruna, Benavent, Espelt, Hervaz, Ximénez, Miguel López, Llussá, Olagüe, Perandreu, Andrés Peris, Fray Diego de Torrijos, así como un Tiento de Diego de Alvarado.

Los versos están escritos siempre en forma de contrapunto sobre el Canto Llano. También en el Tiento OO-I-XVII se emplea el tema como espina dorsal de unas diferencias en forma de Contrapunto sobre Canto Llano, distribuyéndose las secciones de dicho Canto Llano entre las diferentes voces.

Sacris solemnns

³⁴⁵ E: Bbc M 729 ff. 36-39 [encabezamiento] “Tiento de 1º tono de cabanillas lleno” [en explicit] “1.15 com” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de Juan Cabanillas.-1º tono.-36” [ca. 1700?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 200-212 [encabezamiento] “Tiento de primer tono sobre el ymno delas virgines Caban- / illes” [en tabla de contenido] “Tiento 1º tono sobre el ymno delas virgines de caba/nillas. folio 200.” [ca. 1700?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 26-30 [encabezamiento] “9º” [Anónimo y sin título, es la 9ª de “Obras de Primero Tono”] [1709]. No publicado en *Opera Omnia*, se encuentra en: J. CLIMENT. *Música Hispana 13* (CSIC). J. B. Cabanilles. Cuatro tientos para órgano. pp. 21-32.

³⁴⁶ E: E LP 30 ff. 56-58. Publicado en José SIERRA *Música para órgano (siglo XVII) I-2*. El Escorial, 2001. pp. 23-32.

Se encuentra en versos E:Bbc M 387 ff. 364-364v [encabezamiento] “Sacris Solemnis de Mosen Juan Cabanillas”, ff. 371-371v [encabezamiento] “Sacris de Mⁿ Juan Cabanillas”. E: Bbc M 729 ff. 188v-189 [encabezamiento] “Versos de Sacris. Cabanillas”, ff. 189v-190 [encabezamiento] “V. 2º”, ff. 189v-190 [encabezamiento] “V. 3º”, ff. 190v-191 [encabezamiento] “V. 4º”, ff. 190v-191 [encabezamiento] “V. 5º”, ff. 190v-191 [encabezamiento] “V. 6º”.

Hay tres versos de *sacris solemn* en Venegas, uno anónimo otro de Morales y otro de Cabezón. Hay también versos de de Espelt, Ximénez, Miguel López, Llussà, Menalt, Olagüe, Fray Juan de San Agustín, Ignasi Vidal.

El tema se trata de diferentes maneras, generalmente—como en el caso del *pange lingua*—en forma de de fuga sobre canto llano o glosa sobre canto llano, pero también hay algunos en fuga.

ANTÍFONAS:

Salve solemne

Se encuentra en los siguientes versos: E: BBC M 387 ff. 1-1v [encabezamiento] “3 Verso” [antes de esto, con caligrafía diferente] “Versos para Salve”. f. 1v [encabezamiento] “4.to V.so” f. 1v [encabezamiento] “5.to Vº”. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 f. 12 [encabezamiento] “11. Otro de P.ro tono. Cab.s”, f. 13 [encabezamiento] “12 Versos para Salve. Cab.s” f. 13v [encabezamiento] “17. Otro de P.ro tono. Cab.s”, ff. 13v-14 [encabezamiento] “18. Otro P.ro tono. Cab.s”, f. 14 [encabezamiento] “19. Otro de P.ro tono. Cab.s”, ff. 14-14v [encabezamiento] “20. Otro P.ro tono. Cab.s”.

Posiblemente estos versos, que aparecen dentro de colecciones de versos para misas, sean para ser usados como versos alternativos para el ordinario de la misa. El recurrir al tema de la Salve entraría en la costumbre de emplear temas diversos para las misas, como sucede en las misas parodia. El tema había sido utilizado por Cabezón, Correa y Aguilera en tientos y por Cabezón, Aguilera y Miguel López en versos. En el caso de Correa, la *Salve* es empleada no solo como tema principal de un tiento, sino que llega como tema nuevo (*¿contrapaso, segundo intento?*) en el curso de algunos tientos. También lo utiliza Lorente en sus ejemplos de *El porqué de la Música*³⁴⁷.

Cabanilles lo emplea en forma de fuga de diferentes tipos: fuga sencilla, fuga sobre canto llano, fuga con dos intentos.

Lorente y Nassarre, en las partes de sus tratados dedicados al Canto Llano, dan textos musicales para casi todos estos temas. *Exsultet coelum* y *Jesu corona virginum* son himnos con diversas variantes, de hecho el texto musical de los incluidos por Lorente no

³⁴⁷ “A QVATRO, SOBRE LA ENTRADA / de la Salve” Andrés LORENTE. *El porque de la Mysica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 585. “OTRO QVATRO SOBRE EL MISMO INTENTO” Andrés LORENTE. *El porque de la Mysica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 586. “OTRO QVATRO SOBRE EL MISMO INTENTO” Andrés LORENTE. *El porque de la Mysica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 587.

corresponden con el tema empleado por Cabanilles, mientras los de Nassarre dan otro texto literario. Siendo Nassarre franciscano y Lorente perteneciente al mundo de las catedrales, las diferencias en dichos textos son una muestra de la diferente tradición en la práctica musical en la liturgia de los conventos y de las catedrales. A continuación, los textos para estos cantos llanos aportados por Lorente y Nassarre, así como por el *antiphonarium de Sanctiis* de Zaragoza y el actual *Liber Usualis*.

Ejemplo 29: Ave maris stella³⁴⁸

Libro Primero. 125

In quacumque Festiuitate Beatæ Mariæ, ad Vesperas, Hymnus.

A ve Ma ris ste la, De i Ma ter a. ma, at que re mi -

ter Vir go, re lix Cal i por ta.

³⁴⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. p. 125.

Ejemplo 30: Pange Lingua³⁴⁹

IN FESTO CORPORIS CHRISTI.
Ad Vesperas, Hymnus.

Pange lingua glo ri o ti Corpa tis Mi se re ram,

Sa gni fi ca pre ti o u, quem la man si pre ti um,

Fructus ventris gene ro ti, Res e cuit gen tium.

³⁴⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. p. 119.

Ejemplo 31: Sacris solennis³⁵⁰

Ad Matutinum: In Festo Corporis Christi.

Sacrilegium illis funera int'gunt, & ex precor de is tollent

preco ni a te cedant, ve te ra no ua inueniunt, & coeli roces, &

u pe ra.

T

³⁵⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. p. 119.

Ejemplo 32: "Himno de los apóstoles" y *Ave Maris Stella*³⁵¹

stolorum gloriam tellus, & astra concinunt.

Este Hymno es de quinto tono, aunque en algunos Libros se halla apuntado por septimo.



A ve Maris Stel la, Dei Mater alma, atque semper Virgo

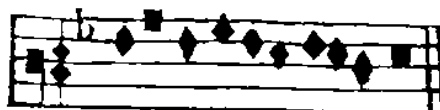


felix Cœli porta.

Estos

Ejemplo 33: "Himno de las Vírgenes"³⁵²

O gloriosa Virginum, tublinis inter sidera, qui te creavit parvulū



lactente nutris ubere.

³⁵¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica I....* Zaragoza, 1724. p. 196.

³⁵² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. p. 197.

Ejemplo 34: *Pange Lingua y Sacris Solemnis*³⁵³

Pange lingua glorio si, Corporis mysteriū Sanguinisque preti
oī, quē in mūdi pretium fructus vētris genero si
rex effudit gentium.
Sacris solemnīs, juncta sūt gaudia, & ex prācordiis sonent praeconia
recedant vetera nova sūt omnia corda, voces, & opera.

Ejemplo 35: *Salve Solemne*³⁵⁴

Ant.
S Al-ve, * Re-gi- na, ma-ter mi-se-ri-cordi- æ:

Se completa esta exposición de los temas empleados por Cabanilles procedentes de los himnos de canto llano con la versión del *Antiphonarium de Sanctis* publicado en Zaragoza en 1596³⁵⁵:

³⁵³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. p. 197.

³⁵⁴ *Antiphonale Monasticum*. Tournay, 1934. pp. 176-177.

³⁵⁵ Edición Facsímil por la Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1996.

Ejemplo 36: Ave maris Stella

378 **Commune**
HYMNI IN OFFICIO
 BEATAE MARIAE
 Ad Vespum, Hymnus.

Ave maris stella,
 Dei mater al-
 ma, Atque semper virgo Fo-
 elix caeli portu.
 Sumens illudane, Gabriels ore,
 Funda nos in pace, Mutans Euse-
 nomen.
 Solue vincla reis, Profer Lumen
 caecis, Mala nostra pelle, Bona cun-
 cta posce

Hymn. B. Mariae 379

Monstra te esse matrem, sumat
 per te preces, Qui pro nobis na-
 tus Tuli esse tuus.
 Virgo singularis, Inter omnes mi-
 ris, Nos culpas solutos, Mites fac,
 & castos.
 Vitam praesta puram, licet para-
 tutum, Vt videntes Iesum, Sem-
 per collactemur.
 Sit laus Deo Patri, Summo Christo
 decus, Spiritui sancto, Tribus honor
 vnius Amen. *Ad Complutensem, Hymnus.*

T E lucis ante terminum, Re-
 rum crestor poscimus Vt soli-
 ta clementia, Sis praesul ad-

Ejemplo 37: Himno de los Apóstoles

380
COMMUNE
HYMNORVM
in Officio de Pascha.
IN COMMUNI
APOSTOLORVM
Ad Vespum, Hymnus.

Exultet caelum
 laudibus, Resultet
 terra gaudijs: Apostolorum glo-
 riam Sacra canunt solemnia.
 Vos fecisti iusti iudices, Et vera tui
 di lumina: Votis precamur cordi-
 um. Audite preces supplicum.

Hymnorum. 381

Qui caeli verbo clauditis, Serasq;
 eius solutis: Nos a peccatis omni-
 bus Soluto infu, quae sumus.
 Quorum praeepto subditur Sa-
 lus, & languor omnium: Senate
 agros moribus. Nos reddentes
 virtutibus.
 Vt cum index adveniret Christus
 in fine saeculi: Nos sempiterni gau-
 dij Faciat esse compotes.
 Deo Patri sit gloria, Eiusque soli
 Filio, Cum Spiritu Paraclito, Et
 nunc, & in perpetuum. Amen.

*Ad Complutensem, Lucan. & Tychon. cantant Hymn. in
 Exultationem laudibus. 380.*

IN COMMUNI APO-
STOLORVM, ET EVANGELISTARVM
Tempus Paschae.
Ad Vespum, Hymnus. 381.

Ejemplo 38: Himno de las Vírgenes



SALMOS:

In exitu Israel de Aegypto

Empleado en el Tiento OO-III-V (34). El tema es tratado en forma de paso (polifónico-imitativo). Este tema es también empleado en un fabordón anónimo de vihuela que aparece en el libro de Venegas³⁵⁶. Se trata del *tonus peregrinus*, en el que—a diferencia de los tonos ordinarios, que tienen sólo una—hay dos cuerdas de recitación, separadas una segunda mayor:

Ejemplo 39: *In exitu Israel de Aegypto*³⁵⁷*Saeculorum* de todos los tonos

El “*saeculorum*”—término tomado del final del *Gloria Patri* con el que se finaliza—eran las fórmulas con las que se cantaban los salmos. Dichas fórmulas van de la mediación a la terminación, y son determinadas por el final de la antífona. Para cantar los

³⁵⁶ Luys VENEGAS DE HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. f. 43v. Editado en Higinio ANGLÉS. “*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*” de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1965. p. 110.

³⁵⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica I...* Zaragoza, 1724. p. 185.

cánticos (especialmente el *magnificat*), se utilizaban las mismas fórmulas a las que se anteponeía una fórmula melódica inicial. Lorente y Nassarre nos describen dichas fórmulas:

Ejemplo 40: Los *saeculorum* en Lorente³⁵⁸

60 Arte de Canto Llano,

EXEMPLO PARA CONOCER
los Tonos por la Regla de arriba, que dize
Primero, Re, La, &c. y sus
Intonaciones.

Primero Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

Otra segun da media cion del Pri mero Tono. & Spi ri tu i Sanc to.

Otra me dia cion de el Pri mero Tono. Et Spi ri tu i Sanc to. Et Spi ri tu i Sanc to.

Segun do Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

Ter ce ro Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

Otra

Libro Primero. 61

Otra segun da media cion del Ter ce ro Tono. Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra segun da media cion del Ter ce ro Tono. Et Spi ri tu i Sanc to.

Quar to Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

Otra me dia cion de el Quar to Tono. Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra me dia cion de el Quar to Tono. Et Spi ri tu i Sanc to.

Quin to Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i Sanc to.

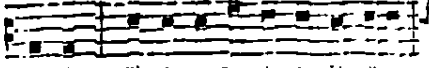
Sexto Tono. Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

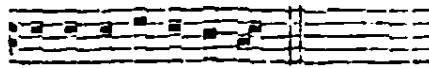
Septi mo

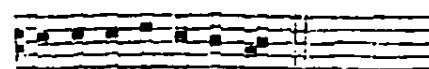
³⁵⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 60-61

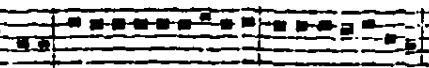
Ejemplo 41: Los *saeculorum* en Lorente (continuación) y *Magnificat*³⁵⁹

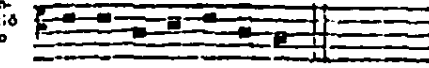
62 Arde de Canto Llano,

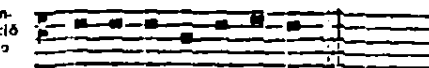
Septimo Tono. 
Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,
& Spi ri tu i Sanc to.

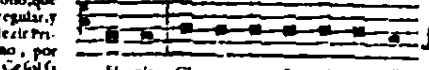
Otra me-
diación de
Septimo
Tono. 
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra me-
diación de
Septimo
Tono. 
Et Spi ri tu i Sanc to.

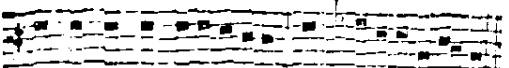
Ocho Tono. 
Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i Sanc to.

Otra segun-
da mediación
del Ocho Tono. 
Et Spi ri tu i Sanc to.

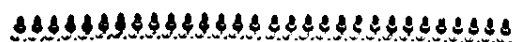
Otra segun-
da mediación
del Ocho Tono. 
Et Spi ri tu i Sanc to.

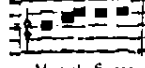
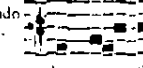
Ocho Tono, que
lisan irregular, y
se puede decir Pri-
mero Tono, por
Clave de Cefolfa
re, y poniéndole
por Clave de Fe fa
re lo es, 
Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi
li o, & Spi ri tu i Sanc to. Glo.

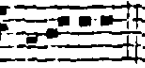
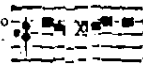
Libro Primero. 63

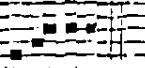
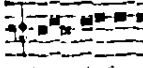

Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i Sanc to.

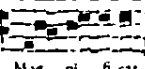
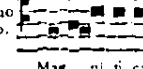
En el Seculor de cada Antífona (en los Libros de Canto Llano) se po-
ne la diferencia del Tono que le ha de cantar en la breuilla, como en el
O.V. Ad. quiere decir *saeculorum, Amen*.
Los Canticos de Magnificat, Benedictus y Nunc dimittis, &c. se han
de comenzar como se sigue en los demás Versos de otros Canticos, se
profigue, como en varios Tonos antecedentes.

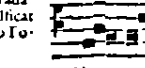
Exemplo para comenzar los Canticos de Magni-
ficat, y Benedictus, &c.

Primero Tono.  Segundo Tono. 
Magni fi cat. Magni fi cat.

Tercero Tono.  Cuarto Tono. 
Magni fi cat. Magni fi cat.

Quinto Tono.  Sexto Tono. 
Mag ni fi cat. Mag ni fi cat.

Septimo Tono.  Octavo Tono. 
Mag ni fi cat. Mag ni fi cat.

Otra entrada
de Magnificat
de Octavo To-
no. 
Mag ni fi cat.

REGLA

³⁵⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 62-63

Ejemplo 42: *Saeculorum* en Nassarre³⁶⁰

n.b. atención a las erratas del original, cada *saeculorum* comienza con dos breves repetidas indicando la final.

Ejemplo 43: *Magnificat* en Nassarre³⁶¹

Este es primer tono. Este es segundo.

Magnificat anima mea Dominum, Magnificat anima mea Dominum:

Este es tercero. Este es quarto.

Magnificat anima mea Dominum: Magnificat anima mea Dominum.

Este es quinto. Este es sexto.

Magnificat anima mea Dominum: Magnificat anima mea Dominum:

Este es septimo. Este es octavo.

Magnificat anima mea Dominum. Magnificat anima mea Dominum.

³⁶⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica I...* Zaragoza, 1724. p. 181.

³⁶¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 186.

Los *saeculorum* se encuentran fundamentalmente en muchos de los versos, los cuales—aunque no se indique expresamente su destino—estarían pensados para el Oficio (salmos y cánticos), y se intitulan “de canto llano”, “para salmos”, “para vísperas”, “de *magnificat*”, o no reciben indicación alguna de su evidente destino. Se encuentra el *saeculorum* de primer tono también en un tiento.

Muchos otros compositores han escrito versos contruidos sobre el canto llano de la salmodia (Cabezón, Bruna, Sola). La entonación del *magnificat* de 2º tono sirve de tema al tiento V de segundo tono de Cabezón³⁶². Aguilera escribió también su *Discurso sobre los Saeculorum*³⁶³, obra pluritemática, cuyos temas son los *saeculorum* de los diversos tonos, aunque la obra está en octavo tono. Los temas de otros dos tientos de Aguilera se basan respectivamente en *saeculorum* y *magnificat* de octavo tono³⁶⁴.

El tema se desarrolla en fuga de diversos tipos: fuga sobre canto llano, fuga sencilla con el tema del canto llano, fuga con dos intentos (uno de ellos el canto llano). También sin paso. Algunas veces aparece solo la segunda parte del canto llano (mediación), siendo la primera parte de género diverso, incluso “sin paso” (como en E: Bbc M 387 ff. 56-56v [encabezamiento] “Otro Verso de Cabanillas”).

Además de su empleo en los versos, lo encontramos al final del tiento OO-VI-93, en el tiple acompañado de un contrapunto:

³⁶² Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578, f. 56.

³⁶³ Lothar SIEMENS. *Sebastián AGUILERA de HEREDIA. Obras para órgano*. Madrid, 1984. nº 18.

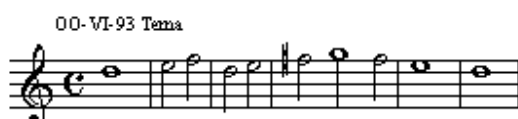
³⁶⁴ Lothar SIEMENS. *Sebastián AGUILERA de HEREDIA. Obras para órgano*. Madrid, 1984. nº 14 y 17.

Ejemplo 44



El tema inicial de dicho tiento parece inspirado en la inversión del *saeculorum*:

Ejemplo 45



Podríamos considerar todo este tiento como un gran verso, cuya primera parte está hipertrofiada, y muy posiblemente esté concebido para su empleo en el oficio.

Temas procedentes de la polifonía

Se identifican en las obras de Cabanilles algunos temas procedentes de la polifonía vocal u organística del siglo XVI. No creemos que las similitudes sean casuales, sino que Cabanilles emplea conscientemente temas de obras anteriores, procedimiento habitual según describen Lorente y Nassarre. En un caso se declara la procedencia: *tiento sobre la misa de Guerrero*³⁶⁵. Cualquier Catedral, más aún una importante sede como Valencia

³⁶⁵ E: J pp. 191-200 [encabezamiento] “Tiento 2° tono sobre la misa de Guerrero. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 2° tono por elami sobre la misa de Gerrero. de caba/nillas. folio 192.” MTV-I-VII.

contaba en su archivo con las obras de los principales polifonistas, a las que el organista tendría sin duda acceso. Siendo además una de las labores principales del organista en la época acompañar a la Capilla, éste tendría ocasión de un contacto periódico con la música vocal.

Puer natus est nobis (Guerrero)

Este tema se encuentra en los tientos OO-I-X y OO-II-I, y había empleado Guerrero en su misa *Puer qui natus est nobis*³⁶⁶:

Ejemplo 46

IV. Puer qui natus est nobis
KYRIE

The image shows a musical score for a Kyrie. It features four staves labeled 'Cantus', 'Altus', 'Tenor', and 'Basses'. The music is written in a single system with a common time signature. The lyrics 'Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri -' are written below the notes, with 'Ky' appearing at the start of the first, third, and fourth staves.

El tema procede del repertorio gregoriano (*introito* de la misa de Navidad). Al intervalo característico de quinta ascendente le sigue en la obra de Guerrero otro de tercera menor en la misma dirección (lo que prohibían nuestros métodos de contrapunto...). Es pues muy probable que Cabanilles se haya inspirado en esta obra de Guerrero y no en el tema gregoriano original, en el que sólo está el intervalo de quinta.

Ejemplo 47

The image shows a comparison of two musical versions. The top staff is labeled 'Guerrero' and contains the lyrics 'Ky - ri - e - lei son,'. The bottom staff is labeled 'Cabanilles OO-I-X' and shows a different melodic line. Above the bottom staff, the text 'Cabanilles OO-II-I' is written, indicating a comparison with another version.

No sabemos si es Guerrero el que “inventa” esta versión del tema. El tema había sido empleado ya por Cabezón publicado por Venegas³⁶⁷:

³⁶⁶ Francisco GUERRERO. *Missarum Liber Primus*, 1566. (Opera Omnia vol. IV. CSIC. Barcelona, 1982). p. 116.

³⁶⁷ Luys VENEGAS DE HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. ff. 21v-22 Tiento IX “Antonio [de Cabezón]” Editado en Higinio ANGLÉS. “*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*” de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1965. pp 38-39.

Ejemplo 48

El tema es tratado por Cabanilles en forma polifónico-imitativa. OO-II-I está compuesta en forma motetística, como si se trabajaran los versos de un himno. Habría que investigar si el resto de los temas empleados son diversos periodos o versos de un tema más largo. O quizás son de origen diverso: por ejemplo, tenemos en C el tema de la *Salve*:

Ejemplo 49***“Escoutez vous, gentils galoys...” (C. Janequin)***

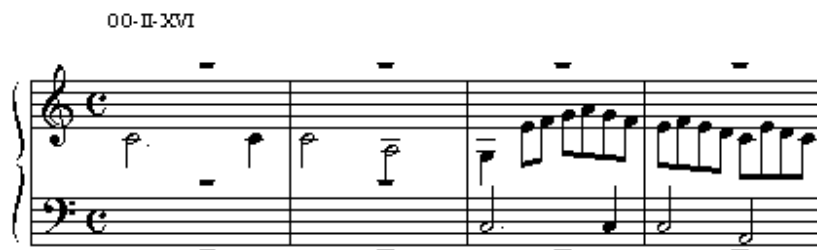
En el tiento OO-I-XXV, en donde comienza la sexquiáltera (c. 117 aparece un tema idéntico al de la batalla “*escoutez...*” de Janequin, empleado por Cabanilles en otra batalla OO-II-XVI³⁶⁸. Realmente es la idea del arpeggio descendente como tema (igual que en el fragmento a prop. menor en c. 117, en contraste con la motívica del arpeggio ascendente y las notas repetidas. Esta es la *chanson* de Janequin de donde se toma el tema³⁶⁹:

³⁶⁸ E: Bbc M 387 ff. 150-153v. “Batalla de Mos. Juan Cabanillas, 5º tono”

³⁶⁹ A. Tillman Merrit/François Lesure. *Clément Janequin. Chansons Polyphoniques. Vol. I.* Ed. L’Oiseau-Lyre. Monaco, 1965.

Janequin, y además el tema empleado por Cabanilles se asemeja más a la forma empleada por Guerrero, lo que apuntala la hipótesis de que es a través de éste que Cabanilles conoce dicho tema.

Ejemplo 52



A lo constatado tanto en relación con el tema *escoutez* como anteriormente con *puer natus* debe añadirse el hecho de que un ejemplar del *Missarum liber primus* de Guerrero, donde se encuentran ambos temas citados, se encontraba en la Catedral de Valencia en tiempos de Cabanilles, como se constata por varios inventarios del siglo XVII. En un inventario de 1618: “*Item, altre llibre ab cubertes de pergamí, liber primus missarum Francisci Guerrerii*”. Se sigue citando la existencia de un libro de misas de Guerrero, sin duda el mismo en inventarios de 1632—“*Item, un altre libre ab cubertes de pergamí de misses de Francisco Guerrero de estampa*”—, 1658—“*Guerrero, missas....1*”—, y 1669—“*Item, altres tres llibres de misses ab cubertes de becerro, lo hu de Lobo, altre de Fhelip Rocher y altre de Guerrero*”³⁷¹. Esto apoyaría la hipótesis de que Cabanilles conoce estos temas a través de Guerrero, compositor en quien estaría especialmente interesado como lo demuestra el haber compuesto un tiento explícitamente sobre un tema suyo (cfr. nota 365).

Tema procedente de un tiento de Julius de Modena

El tema siguiente procede de un tiento de Julius de Modena editado por Venegas³⁷²:

Ejemplo 53



Es empleado por Cabanilles en OO-II-III (si bien en 3^{er} tono, en lugar de 4º) y en OO-V-80.

³⁷¹ José CLIMENT. “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *Anuario Musical XXI*, 1966. Barcelona, 1968. pp. 211-241.

³⁷² Luys VENEGAS DE HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. *Tiento XIX Julius de Modena* ff. 27v.-28. Editado en Higinio ANGLÉS. “*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*” de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1965. pp. 57-58.

Tema de los Kyries de la Misa de Cabanilles

Un tema similar al de los Kyries de la Misa del propio Cabanilles se encuentra en el tiento OO-II-II. La fórmula melódica de la tercera menor ascendente es corriente en temas polifónicos desde antiguo (cfr. Fantasía II de Vihuela del libro de Venegas³⁷³).

Ut re mi fa sol la

Se encuentra en el tiento OO-III-XVII(46). Es un tema universalmente empleado por los polifonistas, empleado por Sweelinck y Froberger en sendas fantasías. En España sería al menos conocida la de Froberger, puesto que hay una copia en E: Bbc M 387. Dicha obra podría conocerse quizás por la difusión que tuvo en España la *Musurgia Universalis* de Kircher, donde aparece publicada dicha obra. Bruna compuso un tiento sobre este tema³⁷⁴, y también lo utiliza Lorente en sus ejemplos de *El porqué de la Música*³⁷⁵.

A diferencia de la obra de Bruna, que construye un tiento de factura netamente española con dicho tema, Cabanilles lo desarrolla, al igual que Froberger, de la manera usual en las fantasías barrocas para tecla, combinando exposiciones polifónicas (estrechadas al límite desde el principio) con diferencias (contrapuntos) sobre el tema en cuestión.

Temas procedentes del canto acompañado

Un caso curioso en la música de Cabanilles es el del tema del tiento “*en tersio al modo de italia*” OO-IV-III(57), casi idéntico al utilizado por Antonio Caldara en “*Se ben crudele...*”, arietta del Drama pastorale *La constanza in amor vince l'inganno*. El tema es idéntico (salvo la apoyatura final en el italiano).

Este es el tema de Caldara, con su bajo:

Ejemplo 54



(El texto es el siguiente: *Sebben, crudele,/me fai languir,/sempre fedele/ti voglio/amar./Con la lunghezza/del mio servir/la tua fierezza/saprò stancar*)

³⁷³ Luys VENEGAS DE HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557. f. 34. Higinio ANGLÉS. “*Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*” de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1965. pp. 78-80.

³⁷⁴ Carlo STELLA. Pablo BRUNA. *Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 160-168.

³⁷⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 331-335, 339, 431-433, 634-636.

Este es el tema de Cabanilles:

Ejemplo 55



Es uno de los pocos casos de tiento partido no polifónico-imitativo, en el que el todas las voces empiezan al mismo tiempo. Caldara tuvo alguna relación con España, en 1708 estuvo en la Barcelona del archiduque Carlos en plena guerra de sucesión, donde se interpretó una de sus óperas³⁷⁶. Estas fechas parecen demasiado próximas a la muerte de Cabanilles como para haberle hecho llegar una influencia. Caldara publica unas tríos sonatas en 1693 y 1699, años en los que Cabanilles está en plena producción (cfr. IIa Biografía de Cabanilles en p. 17 ss.). Pero he efectuado un rastreo a través de las bases de datos de RISM³⁷⁷ en busca de temas similares en las sonatas instrumentales de Caldara, y ni he podido encontrar dicho tema, ni la fisonomía de los temas empleados por Caldara recuerda a los de Cabanilles. Lo más probable es que la similitud entre los temas de “*sebben crudele...*” y el tiento “*a modo de italia*” sea casual. En ese caso parece que al menos Cabanilles ha sabido recoger el espíritu de un tema italiano *cantabile*. En su momento también se llamará la atención sobre el tratamiento diferente del contrapunto en Caldara y en Cabanilles (cfr. Ejemplo 413 y Ejemplo 414 en p. 394).

³⁷⁶ Robert FREEMAN. “Caldara, Antonio” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. pp. 613-616.

³⁷⁷ Agradezco al Dr. Antonio Ezquerro haberme facilitado la búsqueda de dicho material.

Vc. Los bajos de danza y otras fórmulas tradicionales como principio constructivo

En el barroco temprano, determinadas pautas melódicas que habían servido como bajo para construir periodos de danza fueron empleadas para la construcción de periodos melódicos y armónicos más allá de las piezas puramente coraicas, según refiere Bukofzer³⁷⁸. Algunas de estas pautas tradicionales se resumen en el ejemplo siguiente³⁷⁹:

Ejemplo 56: bajos de danza del renacimiento y barroco



Estos procedimientos tendrán también importancia en el posterior desarrollo de la la armonía funcional, pues mediante la repetición de estas fórmulas se crean determinadas dependencias entre los bloques de consonancias que serán el origen de fórmulas cadenciales y de las funciones de los grados (cfr. p. 386).

De las anteriores fórmulas, es el *lamento* la que más podemos reconocer en la música de Cabanilles como principio constructivo, empleado de muchas maneras. El *lamento*³⁸⁰ es el tetracordo frigio descendente, que suele ir asociado al bajo de la *romanesca*, y acompañado en la voz superior con un tetracordo descendente en terceras, en los extremos de una cuarta diminuta:

³⁷⁸ "...ciertas melodías tradicionales de bajo, algunas de las cuales se remontaban al Renacimiento, sirvieron de base a las variaciones vocales e instrumentales, o fueron los cimientos armónicos del canto improvisado en la música popular...". Manfred F. BUKOFZER. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, 1986. Primera edición, Nueva York, 1947. p. 55.

³⁷⁹ Meredith Ellis LITTLE. "Saltarello" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 16 pp. 430-432. Richard HUDSON "Ground" Vol. 7 pp. 748-750 – "Passacaglia" Vol. 14 pp. 267-270. – "Passamezzo" Vol. 14 pp. 271-272 – "Romanesca" Vol. 16 pp. 126-127. – "Ruggiero" Vol. 16 pp. 323-324, todos en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980.

³⁸⁰ El *lamento*, o tetracordo frigio descendente sólo se denomina así desde el siglo XVII (Claudio Monteverdi. *Lamento della ninfa*, del 8º libro de madrigales). Esta fórmula aparece de forma recurrente en España en las jácara (como en la de Joseph Ruiz Samaniego, fl. 1653-1670).

Ejemplo 57

En los ejemplos sucesivos se señalará tanto la presencia del lamento como la del acompañamiento citado. En la música de Cabanilles se puede encontrar empleado este procedimiento de diversas maneras:

Como principio de elaboración melódica: Se emplea a veces para crear un periodo desarrollando unas consonancias mantenidas sobre pedal³⁸¹, uniendo las notas mediante tetracordos:

Ejemplo 58

³⁸¹ Se evita conscientemente utilizar el término "acorde", que pertenece a un concepto de la armonía ajeno a esta época.

Ejemplo 59

OO-VI-109 c. 29



En los compases de proporción es usual una transformación que “comprima” el tema mediante hemiolas:

Ejemplo 60

Pasacalles I. Ritmo del tema (dif. 10 y 13)



Otra de las transformaciones aplicadas al lamento es el de ampliarlo “rellenando” los movimientos de Tono mediante el cromatismo—*passus duriusculus*:

Ejemplo 61

00-II-V Pasacalles de 1º tono c. 53

Un ejemplo de extenso empleo del *lamento* lo tenemos en los Pasacalles de 1^{er} tono siguientes:

Ejemplo 62

Pasacalles de 1º tono 00-II-VI

c. 1

c. 33

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The key signature is mostly one flat (B-flat), with some systems showing a change to two flats (B-flat and E-flat). The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble and adds more harmonic support in the bass. The third system features a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. The fourth system shows a shift in texture with more sustained chords in the treble and moving lines in the bass. The fifth system has a more complex harmonic structure with many chords and rapid movement in both hands. The sixth system concludes with a final cadence, showing a clear resolution of the musical ideas presented throughout the page.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system, marked 'c. 69', features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The third system continues the melodic and harmonic development in both staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

c. 85

Se ha señalado en el ejemplo anterior la aparición del *lamento* (D-C-Bb-A) así como la de su acompañamiento (F-E-D-C#), que es la melodía que resulta al realizar las consonancias sobre el *passamezzo*. Se aprecia también que aparece variado en algunas ocasiones, especialmente en c. 85 ss.

El *lamento* resulta de forma natural al descender de la final a la mediación en primer tono:

Ejemplo 63

00-VII-113

En ocasiones se emplea también como base para construir un periodo de contrapunto libre entre entradas de temas o motivos, como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 64

OO-VI-91, c. 18



En el ejemplo siguiente sirve para construir el final de un periodo:

Ejemplo 65

OO-VI-93 c. 160

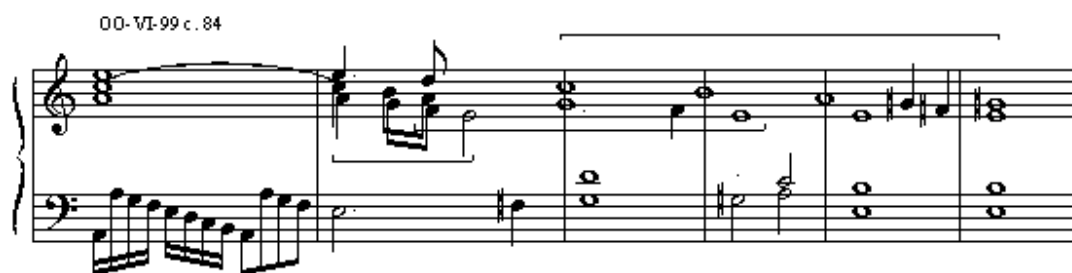


Y en los tres ejemplos siguientes un final de sección:

Ejemplo 66

OO-VI-93 c. 181



Ejemplo 67**Ejemplo 68**

34 7-6

También aparece como base de un episodio a partir de un motivo mínimo en progresión, como los ejemplos siguientes:

Ejemplo 69

Ejemplo 70

00-VI-102 c. 76



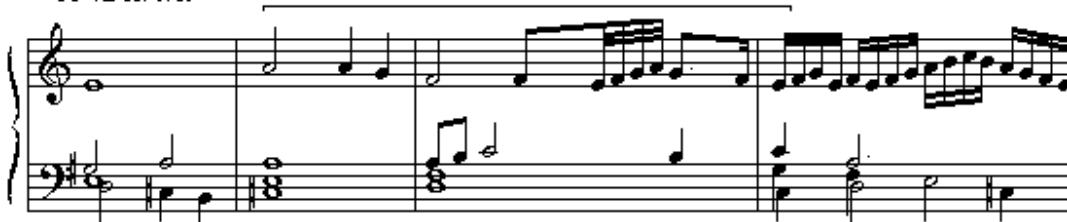
También aparece como tema de algunas obras:

Ejemplo 71

00-VI-94

**Ejemplo 72**

00-VII-117 c. 10



El tema del tiento “*a modo de Italia*” está también originado en el *lamento*:

Ejemplo 73

00-IV-III(57)



El tema siguiente es también una forma del *lamento*, que aparece de este modo en obras de segundo tono:

Ejemplo 74



Este tema es empleado en polifonistas del siglo XVI: *Contra sepulcrum*, final de la pasión según San Mateo de Melchor Robledo. *Stabat Mater* de Pedro Escobar. *Per tuam crucem*, motete de Cristóbal de Morales. En la música de órgano, lo encontramos como tema de un tiento lleno de Pedro de Tafalla (1606-1660), organista formado en El Escorial, donde se conserva su música³⁸². Se observa que siempre tiene alguna relación con la Pasión, y de hecho lo volvemos a encontrar en los finales de dos Pasiones de J. Pujol³⁸³ (ca. 1573-1626), en el único fragmento escrito motetísticamente de ambas pasiones. El tema aquí tratado no procede del canto llano de la pasión, sino que es el paso sobre el cual entrará después el canto llano, “melisma final”³⁸⁴ característico de las pasiones en la corona de Aragón.

Ejemplo 75



385

Cabanilles lo emplea como tema de los tientos OO-IV-V (59) y OO-V-79 como tema principal. En OO-I-VII aparece no como tema principal, empleándose un momento durante el tiento (similar a lo que ocurre en el motete *Per tuam crucem* de Cristóbal de Morales). El tratamiento es en paso (Polifónico-imitativo). En los tientos en los que es tema principal dicho tema sufre las consabidas transformaciones rítmicas típicas del tiento monotemático.

³⁸² Pedro de Tafalla “Tiento de 2º tono por ge sol re ut”, publicado en: José SIERRA. *Música para Órgano (Siglo XVII) I-1*. San Lorenzo de El Escorial, 2001. pp.61-61. Agradezco al autor el haber dispuesto de esta música previamente a su publicación.

³⁸³ J. Pujol. *Contra Sepulcrum*, *Passio Secundum Matheum* y *Videbunt in quem transfigerunt*, *Passio Secundum Iohannes* (E: Bbc M 78/381). Ambas publicadas en José Vicente GONZÁLEZ VALLE. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona, 1992. pp. 136-157 y 158-173.

³⁸⁴ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona, 1992. pp. 112-116.

³⁸⁵ J. Pujol. *Passio Secundum Mathaeum*, publicada en José Vicente GONZÁLEZ VALLE. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona, 1992. pp. 136-157.

El tema siguiente viene a ser una transformación del anterior por permutación, retrogradación y eliminación.

Ejemplo 76



Dicho tema lo emplea Pablo Bruna en el tiento de falsas de 2º tono por Gesolreut³⁸⁶. Cabanilles lo emplea en el tiento OO-VI-96 como principio constructivo de casi todas las secciones de la obra (exceptuando el final). Se utiliza para conformar el inicio de la primera sección “sin paso”, apareciendo el tema en estrecho en Bajo y Tiple.

Ejemplo 77

OO-VI-96

³⁸⁶ E: Bbc M 729 ff. 26v-29. Carlo STELLA. Pablo BRUNA. *Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 94-97.

La pieza continúa a base de imitaciones y progresiones de motivos cortos. En la sección siguiente tenemos de nuevo ese tema. De forma completa aparece dos veces (más una nota anterior), de forma parcial aparece constantemente recto (+) e invertido (++), así como transportado de manera que cambia el intervalo de semitono por tono (+++).

Ejemplo 78

00-VI-96 c. 42

00-VI-96 c. 46

También la siguiente sección de la misma pieza, de carácter más instrumental, está basado en esta fórmula:

Ejemplo 79

00-VI-96 c. 66

El *lamento* de forma explícita aparece en la misma pieza más adelante:

Ejemplo 80



El *lamento* lo encontraremos también en la *jácara* y en las *folías*.

Los temas empleados por Cabanilles como bajos o espina dorsal de sus diferencias se tratan a continuación. Son esquemas en general basados en una secuencia de grados en el bajo. Una característica es que el modelo no se sigue al pie de la letra. Es más, en ocasiones se pierde totalmente generalmente para introducir una construcción en progresión o en imitación (cfr. Diferencias, tocatas y versos en p. 466).

Los pasacalles y paseos están basados en una secuencia de los grados I-I-IV-V-(I), siendo el último grado también primero del siguiente periodo. Es necesario insistir en que la numeración romana de los grados no tiene ningún significado tonal, es sólo una manera de referirnos a ellos. Esta conformación del bajo responde a la descripción que Nassarre hace de los pasacalles:

*“Es el Paßacalle quatro compasses de musica, que sirve en los instrumentos, para preparacion de el Tono: porque repitiendo en ellos este periodo algunas vezes, tienen tiempo los que han de cantar para tomar el tono natural, donde ha de entrar cada voz. Y por esso està dispuesto con tal arte este periodo de musica, que de los quatro compasses que tiene, los dos son en terminacion de el Tono; uno en quarta, y otro quinta arriba.”*³⁸⁷

Según Nassarre, no puede haber pasacalles del 4º tono, pues la secuencia sería E-A-Bv-E, y sobre Bv no hay quinta justa en ese tono:

“De quarto Tono, no se hazen composiciones para lengua vulgar: no porque no se puedan hazer, sino es que reparan los Compositores, el que no tiene cabimiento el Paßacalle por este Tono, como por qualquier otro[...]

Y como el ultimo compàs de el Passacalle es quinta arriba, para dár Tono à las voces que pueden entrar por aquel termino, en el quarto Tono, es Befabemi; Signo donde no se pueden cargar las voces en las especies q[ue] deven, porque no tiene quinta perfecta, ni tercera mayor naturalmente; la qual es necessaria por quanto el Baxo baxa una quinta para bolver al final: y por ello no se toca Passacalle por este

³⁸⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*, pág. 354.

Tono. Y assi, por esta razon se dexan de hazer las composiciones para lengua vulgar de quarto.”³⁸⁸

Esta restricción de Nassarre es reflejada en una colección de pasacalles anónimos que encontramos en E:Bbc M 387 ff. 218-223. Los hay de todos los tonos menos de 4º (incluyen también 5º tono punto alto). Cabanilles tiene unos pasacalles de 4º tono, que también reflejan esta restricción al no poder emplear el tema habitual. Empero, Cabanilles lo soluciona empleando como tema el *lamento* o tetracordo frigio descendente para volver de la mediación a la terminación: E-A-G-F-E. El *lamento* aparece también en unos pasacalles de 1º tono. En tal caso sustituye la marcha del primer al quinto grado a través del cuarto (D-D-G-A) por el susodicho tetracordo frigio (D-C-Bb-A)³⁸⁹.

Los paseos se basan en el mismo esquema, pero sólo de forma muy libre (especialmente en los de 6º tono), no quedando prácticamente nunca expuesto el tema de forma simple. En la tabla siguiente se dan los temas de los pasacalles de Cabanilles, y la primera diferencia de los paseos para apreciar la transformación libre del tema.

Ejemplo 81: Temas de Pasacalles y Paseos de Cabanilles.

Ocasionalmente, encontramos el bajo de los pasacalles en algún tiento, como en este caso en el que se emplea para cerrar una sección:

³⁸⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 354

³⁸⁹ En este caso se acerca al tema de la Xacara, corroborando la relación entre ésta y el Passacaglia (cfr. p. 67).

Ejemplo 82



La jácara sigue también el esquema simple de diferencias sobre un bajo. En este caso es un bajo similar al de los Pasacalles de primer tono, en la forma D-C-Bb-A-(D), que no es sino la sucesión I-V-I, rellenando la marcha del I al V con la forma melódica del *lamento* y tetracordo frigio descendente. El esquema básico, como siempre, es glosado y modificado por eliminación o ampliación. En el ejemplo siguiente se muestran varias de las maneras de transformarse el bajo en la jácara de Cabanilles.

Ejemplo 83



La construcción de las gallardas consiste en una serie de variaciones sobre un esquema de bajo que, como es propio en Cabanilles, casi nunca aparece en su forma simple. El tema, cambia de voz, es variado, transformado, e incluso desaparece totalmente para permitir el desarrollo de un fragmento polifónico o en progresión.

Los temas empleados para las gallardas son temas en apariencia libres, compuestos quizás por el propio Cabanilles. Pero todos tienen algo en común: están contruidos como un periodo melódico que consta de dos semiperiodos, el primero de los cuales va de la terminación a la mediación, y el segundo de la mediación a la terminación. En el caso de las gallardas de 4º tono, dichos semiperiodos pueden a su vez subdividirse en dos grupos, alcanzando reposos intermedios en grados VI y III. Los semiperiodos (o grupos) son simétricos, es decir, tienen una estructura melódica similar excepto en las Gallardas de 1^{er} tono, en los que también hay un pequeño reposo en el VII grado a mitad del primer semiperiodo, y en las de 5º tono, en las que el semiperiodo terminación-mediación está mucho más desarrollado que el mediación-terminación, con pequeños reposos en otros grados. En el ejemplo siguiente se exponen los temas de las gallardas:

Ejemplo 84

OO-II-X Gallardas 1° tono

F M M F

O-II-XI Gallardas 3° tono

F M M F

OO-II-XII Gallardas 4° tono

F (VI) M

M (III) F

OO-V-XIII Gallardas 5° tono

F (III) (VI)

(F) M F

OO-II-XIV Gallardas 8° tono

F M M F

El tema tradicional de la folía es empleado en unas *diferencias de folías* (OO-II-XXI). Aparece muchas veces modificado para encajar los motivos de las sucesivas diferencias. El esquema básico del bajo de folías empleado por Cabanilles es el siguiente:

Ejemplo 85

En casi todas las diferencias dicho tema presenta pequeñas variantes. Las modificaciones incluyen ampliación con acordes intermedios, otros grados en lugar de los anteriores, variación rítmica, relleno de los intervalos disjuntos (especialmente la marcha del D al A descendente por grados: D-C-Bb-A o *lamento*):

Vd. Tipología de los temas de Cabanilles y procedimientos de transformación del tema

Lorente señala que el compositor, una vez escogido el tema lo adapta a su idea, “acomodandole à su Composicion, adornandole con diuersas modulaciones, [p. 454] segun su inventiua, capacidad, ò ingenio”³⁹². En la música de Cabanilles podemos constatar diversas maneras de elaborar y transformar los temas. En muchos de éstos, los procedimientos de transformación son introducidos desde su misma exposición, dando lugar a diferentes tipologías temáticas.

Así, en la música de Cabanilles se aprecian a) por un lado temas que podemos calificar de puramente “vocales” y b) otros que podemos calificar de puramente “instrumentales”. Los primeros se caracterizan por los valores proporcionales y movimientos en general diatónicos, los segundos por las figuras típicas de los instrumentos (especialmente de los de viento) como notas repetidas y arpeggios. Un caso característico de estos últimos es el de los temas o motivos típicos de los tientos de batalla. En tercer lugar, y como ha señalado Frotscher, tenemos c) temas contruidos a partir de los tradicionales “vocales” modificados con algún elemento desestabilizador como por ejemplo:

- Elementos rítmicos dinamizantes: ornamentaciones (OO-I-IX), figura corta (OO-I-X). Realmente aparecen ya en Correa (cfr. apartado XIa “Cabanilles y sus predecesores ibéricos” en p. 481). Hay temas “instrumentales” debido a estar basados precisamente en esos elementos dinamizantes: 34 OO-I-XXIII Tema “rítmico”, de carácter “instrumental” o “fantástico”, distinto del estilo “motético”.
- Cromatismos (atribuidos por Frotscher a una influencia de Frescobaldi).
- Saltos de 4ª dim. Aparecen ya en Cabezón y Aguilera.
- Intervalos encadenados dando una séptima (lo encontramos ya en música del XVI, tanto vocal como organística, ver en la página 177).

En el ejemplo siguiente se muestran temas de los tres tipos descritos:

Ejemplo 91

OO-V-77 Tema vocal

OO-VI-95 Tema instrumental

OO-I-X Tema vocal modificado con la figura corta

³⁹² Andrés LORENTE. *El porque de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. p. 453.

A estas tipologías se puede añadir el caso del tema del tiento “a modo de Italia”, que sería el único caso de tema “cantabile” (cfr. Ejemplo 55 en p. 182).

Frotscher ha señalado también la existencia de temas formados por varios periodos³⁹³. La teoría de la época reconoce la existencia de estos temas, como se desprende de la siguiente cita de Nassarre:

“Si el passo fuere de nota negra, por causa de entrar mas figuras en el compàs, puede ser bastantemente largo, si lo llena todo[...]”³⁹⁴

Por último, hay que tener en consideración algunos temas que están contruidos mediante unidades más pequeñas, a partir de motivos más cortos yuxtapuestos o de uno sólo en progresión:

Ejemplo 92



- Melódico-ornamentales: el tema es variado aplicando diversos procedimientos melódicos, que en el caso de Cabanilles no se ciñen únicamente a la glosa tradicional ibérica, sino que encontramos también:
 - Figurae descritas por C. Bernhard en su *Tractatus compositionis*: *anticipatio notae, superiectio, subsumptio, variatio, multiplicatio, prolongatio, passus duriusculus, saltus duriusculus*.
 - las procedimientos ornamentales del *cantar sodo* o cantar *alla romana* descritos por Cristoph Bernhard en su tratado *Von der Singekunst oder Maniere*. En esto se distingue de los anteriores autores, que no han utilizado estos procedimientos de forma tan extensa.
 - procedimientos propios de diversos lenguajes instrumentales: De los instrumentos de cuerda el *bariolage* (aunque quizás a través de la música de tecla, y no directamente de los instrumentos de cuerda). De los instrumentos de viento (chirimías y trompetas) las notas repetidas y los arpeggios sobre las notas naturales, o la imitación de esta restricción.
 - Ornamentación teclística, originada o no en la práctica vocal.
 - Figuras ornamentales en valores irracionales, irregulares.
 - Elaboración melódica en *estilo cantabile*.

En cuanto a los procedimientos melódico-decorativos enumerados de elaboración melódica, y que describiremos a continuación, es necesario señalar que no son fórmulas de mera decoración o relleno. Tienen una función constructiva, son un medio para introducir la disonancia, escapar al “canon de Zarlino”. Remitiéndonos al concepto de la música como discurso, perteneciente al pensamiento barroco, esto tendría una similitud con el lenguaje: de la misma manera que hay un modo ordinario de hablar, hay otro que se aparta del ordinario para embellecer, persuadir, conmover, enseñar (*ars bene dicendi*).

En este mismo espíritu, debemos apreciar que las citas de los teóricos de la época de Cabanilles demuestran que no se considera a la glosa como meramente decorativa, sino como manera de introducir la disonancia:

“[...]y por glossa se suplen muchas cosas en las Composiciones, q[ue] sin ella no se passaran; y se toleran por el buen ayre del cantar, que comunmente tienen.”³⁹⁵

Nassarre especifica que la glosa no lo es sólo porque haya notas veloces, sino por su calidad de introducir la disonancia:

“Y ultimamente digo, que en toda voz que mueve à falsa (pues no sea para ligar) ay glossa, aunque sea con figuras muy diminutas.

Tambien hay glossa de apariencia, y es aquella, que una voz sola sube, ò baxa con corcheas, y semicorcheas, la qual se llama glossa vulgarmente: pero no lo es, si solo de apariencia. Porque para que lo sea en realidad, ha de aver otra voz con quien se puedan formar consonancias, y disonancias; pues no es glossa quando no ay transito de consonante à consonante por las disonantes. como ni tampoco lo es, quando

³⁹⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 363.

dos voces cantan en tercetas, ò sextas con unas mismas figuras, aunque sean diminutas como corcheas, ò semicorcheas." ³⁹⁶

En Cabanilles encontraremos tanto aquellas figuraciones que tienen origen en la glosa con intención armónica (introducir disonancia) como otras que no tienen este sentido, estando más bien originadas en prácticas vocales o instrumentales. Es de señalar que la mayor acumulación de *figurae* se encuentra en las diferencias, especialmente en las gallardas.

Las transformaciones rítmicas se emplean especialmente en los tientos monotemáticos, procedimiento empleado por la escuela aragonesa ya desde Aguilera. El ejemplo siguiente muestra las diferentes transformaciones rítmicas del tema en un tiento de Cabanilles:

Ejemplo 94: OO-V-80.



En el ejemplo siguiente la transformación es más libre, en el c. 37 se conserva casi únicamente el intervalo de 4ª diminuta.

Ejemplo 95: OO-V-81.



No siempre la transformación evoluciona hacia la disminución del tema, a veces llega el tema en aumentación, como en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 96



³⁹⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica...II*. Zaragoza, 1724. p. 388.

Ejemplo 97



Ejemplo 98



En cuanto a las figuras similares a las descritas por Bernhard en *Tractatus compositionis...* y *Von der singekunst...*, la investigación realizada ha obtenido unos resultados de gran interés, que merecen ser tratados en un capítulo aparte (cfr. capítulo VI “Las *figurae* en la música de Cabanilles”, p. 229).

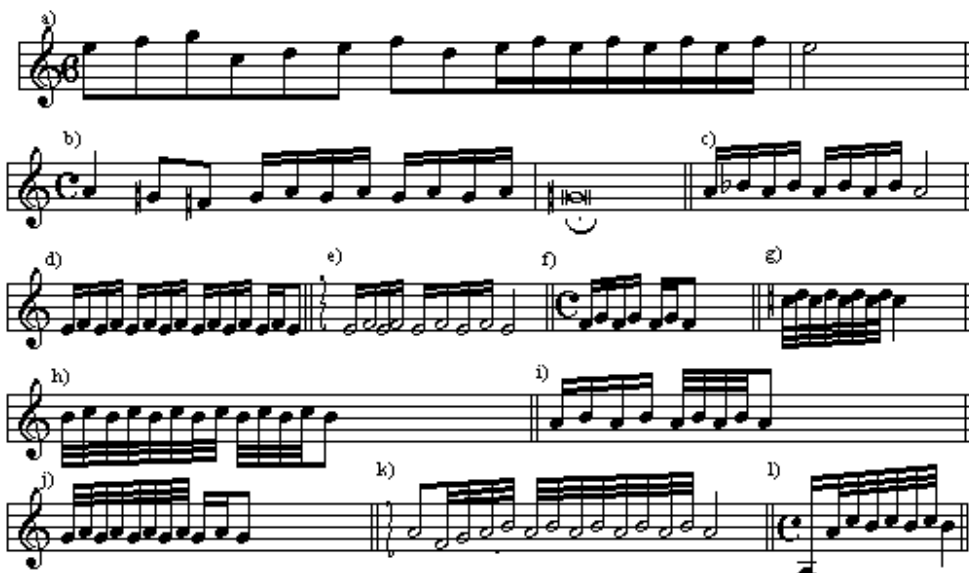
La ornamentación teclística es otro de los procedimientos empleados por Cabanilles para elaborar melódicamente las obras. Ésta ha sido estudiada en profundidad por mí en sendos artículos³⁹⁷ a los que me remito. En el capítulo dedicado a la contextualización, se extraerán las conclusiones derivadas de la comparación de las pautas empleadas por Cabanilles con las de otros compositores. Por el momento, se ofrece la tabla que resume y clasifica los ornamentos empleados por Cabanilles, lo que dará una idea de la gran riqueza de su música en este campo.

³⁹⁷ Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical*, 53. (1998) Barcelona, 1988. pp. 111-164. - “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos.” en *Anuario Musical*, 54. (1999). pp. 149-154.

Ejemplo 99: I A1.- TRINO LARGO SENCILLO ININTERRUMPIDO



Ejemplo 100: I A2.- TRINO LARGO SENCILLO CON DETENCIÓN



Ejemplo 101: I A3.- TRINO LARGO SENCILLO CON DETENCIÓN Y BORDADURA

a) b) c)
 d) e) f)
 g) h) i)
 j) k) l)
 m) n) o)
 p) q)
 r)

Ejemplo 102: I A4.- TRINO LARGO SENCILLO CONSECUTIVO

a) b)
 c) d) e) f) g) h) i) j)

Ejemplo 103: I B1.- TRINO LARGO CON RESOLUCIÓN ININTERRUMPIDO

The musical score is presented in a single system with 26 measures, each labeled with a letter from a) to z). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measures show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating different ways to execute a 'trino largo' (long trill) without interruption.

- a) Eighth notes, ascending and descending.
- b) Eighth notes, ascending and descending.
- c) Eighth notes, ascending and descending.
- d) Eighth notes, ascending and descending.
- e) Eighth notes, ascending and descending.
- f) Eighth notes, ascending and descending.
- g) Eighth notes, ascending and descending.
- h) Eighth notes, ascending and descending.
- i) Eighth notes, ascending and descending.
- j) Eighth notes, ascending and descending.
- k) Eighth notes, ascending and descending.
- l) Eighth notes, ascending and descending.
- m) Eighth notes, ascending and descending.
- n) Eighth notes, ascending and descending.
- o) Eighth notes, ascending and descending.
- p) Eighth notes, ascending and descending.
- q) Eighth notes, ascending and descending.
- r) Eighth notes, ascending and descending.
- s) Eighth notes, ascending and descending.
- t) Eighth notes, ascending and descending.
- u) Eighth notes, ascending and descending.
- v) Eighth notes, ascending and descending.
- w) Eighth notes, ascending and descending.
- x) Eighth notes, ascending and descending.
- y) Eighth notes, ascending and descending.
- z) Eighth notes, ascending and descending.

Ejemplo 104: I B2.- TRINO LARGO CON RESOLUCIÓN CON DETENCIÓN

Ejemplo 105: I B3.- TRINO LARGO CON RESOLUCIÓN CON DETENCIÓN LEVE

Ejemplo 106: I C.- TRINO CONTINUO

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Ejemplo 107: I D.- TRINO LARGO A LA NOTA INFERIOR

a)

b)

c)

d)

Ejemplo 108: II.- TRINO CORTO

a)

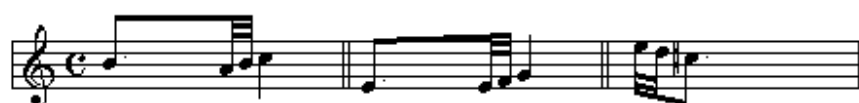
b)

c)

d)

e)

f)

Ejemplo 109: III.- GRUPO**Ejemplo 110: IV.- QUIEBRO SENCILLO****Ejemplo 111: V.- FIGURA CORTA****Ejemplo 112: VI.- TIRADA**

Aparece también en cierta medida en Cabanilles un tipo de ornamentación en valores irregulares. Normalmente, la glosa clásica ibérica se caracteriza por los valores proporcionales, distribuidos rítmicamente de forma más o menos homogénea. Pero se encuentran en Cabanilles algunas figuras de diminución en las que los valores no están homogéneamente distribuidos, sino que se acumulan inmediatamente antes del *ictus*, de forma irregular e irracional, lo que da una dicción más abrupta. Repárese en el ejemplo

siguiente la notación no coherente con el valor de las notas (similar a la de los barrocos franceses o el mismo Bach) o el puntillo de prolongación vale una semicorchea, o las semicorcheas son un tresillo. En realidad suponemos que es una manera de escribir el que las semicorcheas se ejecutan rápidamente antes del siguiente dar, sin estar precisado su valor.

Ejemplo 113



Tirada corta de cuatro fusas:

Ejemplo 114



(se encuentra también en: OO-I-IX cc. 2, 5, 9, 18, 22, 30-44, gallardas 1º tono OO-II-X cc. 83-98)

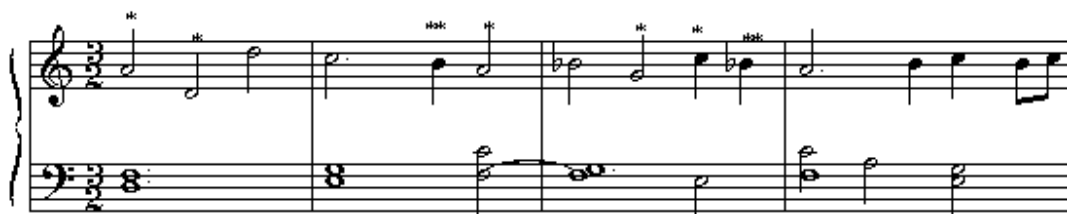
Las transformaciones basadas en el *estilo cantabile* se limitan al tiento “a modo de Italia”, cuyo tema está originado en el *lamento*. En el ejemplo siguiente el “esqueleto” de dicho tema:

Ejemplo 115



El tema no se elabora melódicamente aplicando glosa o *figurae*, en este caso se salta a otras consonancias (*), introduciendo a veces notas de paso (**), como se ve en el ejemplo siguiente, que analiza la fisonomía final del tema aludido:

Ejemplo 116: Tiento “a modo de italia”.



En cuanto a los procedimientos propios de diversos lenguajes instrumentales, estos son analizados extensamente en el siguiente apartado.

Ve. Influencia de los procedimientos constructivos melódicos propios de los instrumentos

Junto a la influencia de la música vocal, la época del barroco se caracteriza por la idiomatización de la música instrumental: cada familia de instrumentos adoptará unas figuras que le son propias. Al mismo tiempo, se produce un intercambio de idiomas, de manera que unos instrumentos adoptarán figuraciones propias de otros. En el mismo contexto, y en este sentido se produce una instrumentalización del lenguaje vocal.

Es cierto que los teóricos exponen un lenguaje compositivo común a instrumentistas y cantantes, y que las mismas composiciones vocales sirven para los instrumentos. Así dice Lorente de sus ejemplos de composición que son válidos también para los instrumentistas:

*“Advirtiend[os]e, que esta composicion de à Quatro, con todas las demás q[ue] dexamos anotadas por Exemplos, podrán servir, para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus instrumentos, vsando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otras ocasiones.”*³⁹⁸

Pero el mismo Lorente reconoce que los instrumentistas utilizan un lenguaje algo diferente del vocal en sus instrumentos, caracterizándose *a grosso modo* por la mayor figuración:

“Corcheas son poco vsadas en Contrapunto; mas por necesitar de Contrapunto disminuido los que se exercitan en los Instrume[n]tos de Corneta, Chirimia, y Baxoncillo, &c. pondremos en su lugar algun Exemplo que las tenga, para

³⁹⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 618.

que si necessitaren de ellas, vean como han de vsar de dichas figuras en el Contrapunto que echaren con semejantes Instrumentos.”³⁹⁹

Las “figuras diminutas” se identifican pues con el lenguaje instrumental. Por ello, el contrapunto de 8 notas contra una puede reflejar la influencia del lenguaje instrumental:

“ADviertase, que aunque todos los Contrapuntos sirven para los que se exercitan en los instrumentos de Corneta, Chirimia, y Baxoncillo, &c. en particular los que vsan dichos instrumentos, suelen vsar del Contrapunto de Corcheas, por ser mas veloz, y ligero, y por hacerse con diminucion de Figuras[...]”⁴⁰⁰.

“Los Practicos Predecesores nuestros, no usaron de la sexquialtera para cantada; de el modo que aora se usa, aunque si para musica de instrumentos, y [p. 171] como aora està puesta en practica en lo cantado”⁴⁰¹.

“No ignoran los Compositores Musicos, que todas las composiciones se reducen à ser de dos generos; unas para cantadas, y otras para executadas con Instrumentos[...]. En unas, y otras tiene lugar la glossa, aunque esta se distingue segun la execucion.

Es mas executable en los Instrumentos, aunque en unos mas que otros: pues se vè por la experiencia, que en todo Instrumento flatulento, y con especialidad en el Órgano, lo es con alguna ventaja mas que en los Instrumentos de cuerda.

[...]siendo mayor la execucion, tanto mas puede ser la velocidad de la glossa en los Instrumentos flatulentos, que en los de cuerda.”⁴⁰²

En el *Singe-Kunst* de Cristoph Bernard, se explica el modo de cantar *passagiato* o *alla lombarda*. Consiste en sustituir las notas por *diminutionem* o *coloraturas*. Éstas se deben usar con moderación (como las especias en la cocina), no se debe exceder de la escala, ámbito y modalidad, ni apartarse demasiado de las notas escritas (porque se invade la tesitura de otras voces y se producen faltas), y deben evitarse saltos incómodos. Pero se remarca que los instrumentos pueden tener menos en cuenta estas restricciones. Por ello podemos encontrar en las figuras muy veloces, muy extensas o arpegiadas (todo lo que resultaría difícil para la voz) una influencia del lenguaje instrumental.

No es necesario señalar la presencia en Cabanilles de la glosa en valores veloces y durante largos fragmentos. Se trata de una pauta instrumental presente desde las primeras muestras de la escuela organística ibérica, aunque la glosa en sí tenga un origen vocal. Sí se señala mediante los siguientes ejemplos la presencia en Cabanilles de otras figuras que responden a la “difícil entonación” y que muestran la influencia del lenguaje instrumental:

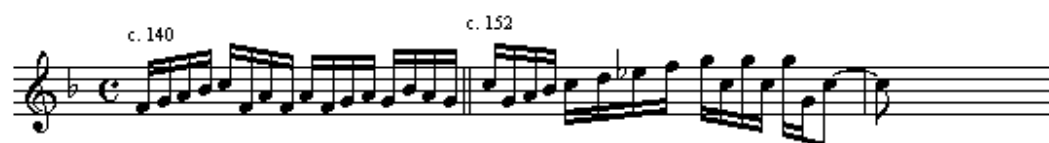
³⁹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 294.

⁴⁰⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 317

⁴⁰¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 170.

⁴⁰² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 428.

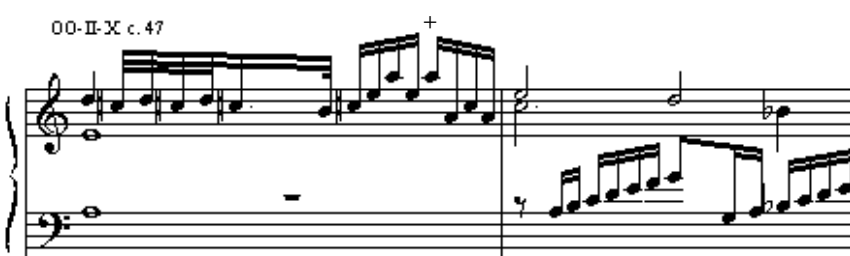
Ejemplo 117: Arpeggios en OO-V-78 final.



Ejemplo 118: Arpeggios en los lugares marcados +



Ejemplo 119



Ejemplo 120Gallardas 5^o tomo 00-II-XIII c. 60**Ejemplo 121**Gallardas 1^o tomo 00-II-X c. 76**Ejemplo 122**

00-VI-92 c. 139

**Ejemplo 123**

00-VI-102 c. 45

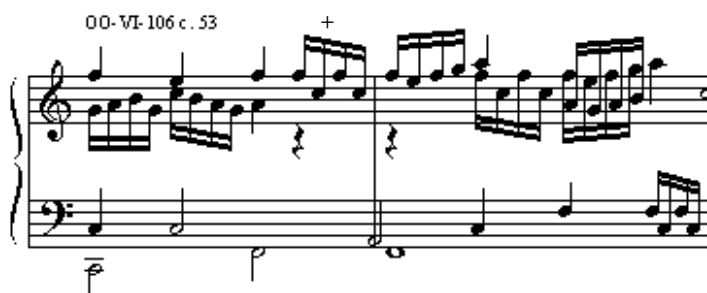


Ejemplo 124

OO-VI-102 c. 76

**Ejemplo 125**

OO-VI-106 c. 53

**Ejemplo 126**

OO-VI-107 c. 106

**Ejemplo 127**

OO-VI-110 c. 46



En el bajo, saltos similares a los del c. 50 del ejemplo anterior eran ya utilizados por Bruna, Correa y Aguilera, pero los saltos de sexta en el tiple no eran empleados. Otros ejemplos de saltos en la glosa del bajo, en este caso en tientos *llenos*:

Ejemplo 131



El uso de la *multiplicatio* denota también la influencia instrumental, siendo estas figuras típicas de la música de clarines y trompetas. La siguiente tocata de chirimías, de un villancico de 1665 de Joseph Ruiz Samaniego⁴⁰³, emplea las mismas pautas, mostrando el intercambio entre diferentes lenguajes instrumentales:

Ejemplo 132

Tocata de Chirimías

Tiple de Chirimía

Alto de Chirimía

Tenor de Chirimía

Sacabuche

⁴⁰³ Publicada en: Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español" en *Anuario Musical*, 52. Barcelona, 1997. pp. 101-141.

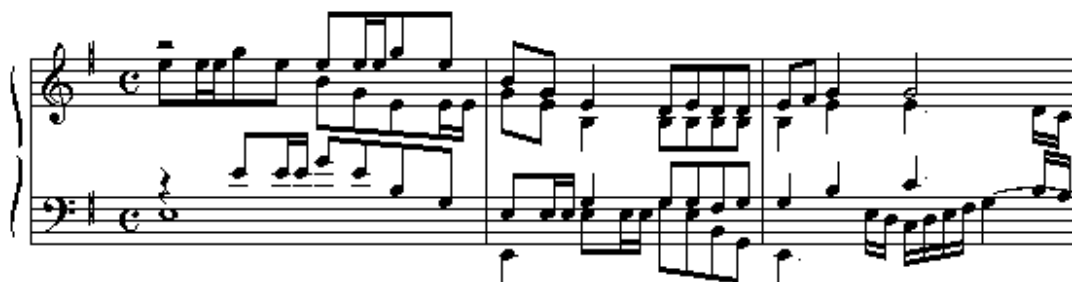
En Cabanilles hay ejemplos del lenguaje de los instrumentos de viento en las batallas y tocatas, caracterizados por los motivos característicos con arpeggios y notas repetidas. El siguiente ejemplo (“Tiento Partido de Mano Drecha de Batalla”) es uno de los más característicos, con el principio de la nota repetida (*repercusio*) y el intervalo de cuarta:

Ejemplo 133



Incluso en composiciones más concisas, como en este “rasgo”⁴⁰⁴:

Ejemplo 134: Rasgo⁴⁰⁵ de Cabanilles



Pero también encontramos los motivos de batalla en tientos de otros géneros. Unas veces es en momentos o motivos puntuales, como en el ejemplo siguiente del final de OO-II-I final (cc. 160 y 165), donde encontramos el intervalo de 4ª y las notas repetidas.

Ejemplo 135



⁴⁰⁴ *Rasgo* es una pieza similar a un verso por extensión y construcción. Ver p. 69.

⁴⁰⁵ E: Bbc M 387 “Rasgo del maestro Juan Cauanillas. 3. tono.” Inédito.

Pero también se adopta la tipología de una batalla en secciones intermedias completas, como en OO-V-89, OO-V-82, OO-V-84⁴⁰⁶:

Ejemplo 136

OO-V-79 c. 89

OO-V-82 c. 86

OO-V-84 c. 102

La repetición de notas—*repercusio*—es una de las señas de indentidad del estilo de batalla, a veces acompañada de una reiterada *circulatio*, como se ha visto en el ejemplo anterior en OO-V-82 y como se puede apreciar también en el siguiente:

Ejemplo 137

OO-V-79 c. 120

⁴⁰⁶ No en vano el tema original del Tiento comienza con la 5ª ascendente, típica de algunas batallas clásicas: Correa, Batalla de Morales. Bruna, Batalla de 6º Tono. Pedro de Araujo, Batalla de 6º tono.

También se pueden encontrar figuras típicas de la cuerda (*bariolage*⁴⁰⁷), si bien no puede asegurarse que sean tomadas del lenguaje de los instrumentos de cuerda directamente. Quizás es más probable que Cabanilles conozca esas figuras a través de obras teclísticas que ya incorporaran este lenguaje. A tal efecto, habría que suponer un conocimiento por parte del valenciano de obras de Sweelinck, Scheidt, Pachelbel o similares.

En el siguiente ejemplo observamos los arpeggios propios de este recurso instrumental, que además indica una polifonía reducida a una sólo voz (*heterolepsis*, cfr. Ejemplo 142 en p. 224).

Ejemplo 138: Cabanilles, Opera Omnia vol. V Pasacalles II



⁴⁰⁷ - Bariolage: voz francesa del latín *variolagium*: Abwechslung. Bezeichnung für die Vertauschung von Klangfarben der Violine, wenn bei raschen Seitenwechseln der höhere Ton auf der tieferen Saite gespielt wird, besonders gebräuchlich beim Wechseln von leerer Saite und gegriffendem Ton, z. B. in J.S. Bachs Violinkonzert A moll, BWV 1041 3. Satz:



oder im Präludium der Partita für Violine solo E dur, BWV 1006. (Riemann Musiklexikon).

- Bariolage: Efecto especial en la técnica del violín, obtenido al ejecutar una serie de notas sucesivas, alternativamente con una cuerda libre y otra pisada. Se usa en los pasajes con acordes disueltos o para dar un efecto colorístico de trémolo.



H. ANGLÉS / J. PENA. Diccionario de la Música Labor. Barcelona, 1954. Vol. I pp. 391-392.

En los siguientes ejemplo el *bariolage* está escrito de forma polifónica:

Ejemplo 139



Ejemplo 140



En el siguiente ejemplo, dos fuentes más modernas han reducido el *bariolage* a consonancias⁴⁰⁸:

Ejemplo 141: Gallardas 3° tono OO-II-XI c. 85 en fuentes diferentes



En el ejemplo siguiente, el Bv del bajo es ligadura en compás diminuto, las notas de la voz superior G# y C forman una cuarta diminuta, que debe ir en parte fuerte. La voz superior resume un conjunto de varias voces (*heterolepsis*).

⁴⁰⁸ E: Bbc M 387 está copiado fundamentalmente por un alumno de Cabanilles en los años 1694-97, mientras que los copistas de M 386 y M 1328 son al menos dos generaciones posteriores, el primero está fechado en 1722, y el segundo es sin duda de la misma época, habiendo incluso indicios de que pueda ser copia de aquél. (cfr. p. 95 ss.).

Ejemplo 142

Otros ejemplos de *bariolage* se pueden encontrar en OO-II-XIII c. 97-110 (polifónico) y jácara OO-II-XXIV cc. 129-136 (*heterolepsis*).

Incluso los instrumentos de percusión están presentes, al emplear las figuras denominada del “tambor”:

Ejemplo 143

En el ejemplo siguiente el “tambor” aparece escrito de dos maneras:

Ejemplo 144

OO-II-X c. 70



Otras formas de “tambor”:

Ejemplo 145

Tocata OO-II-XXXVII



También se encuentra el tambor en: Gaytilla OO-II-XXIII cc. 93, 100, 114-117. Jácara OO-II-XXIV cc.73-88. OO-II-XI cc. 37, 39. OO-II-XIV cc. 54, 59. OO-II-XI cc. 73-80.

El arpegiado aparece en diversas formas en Cabanilles. Dejando aparte los ejemplos de sextas arpegiadas que asimilamos a una forma de *bariolage*, se encuentran

arpeggios de forma más teclística, inspirados en la técnica del arpa e instrumentos de cuerda pulsada como laúd y vihuela. Véase el principio de este tiento:

Ejemplo 146



Ejemplo 147



Es grande la similitud con las siguientes gallardas atribuidas a un tal Capocio⁴⁰⁹ por Martín y Coll.

Ejemplo 148: Gallardas de Capocio. E: Mn M 1357 p. 104⁴¹⁰



⁴⁰⁹ ¿Alessandro Capocci (fl. 1612-1633)? Jerome ROCHE/Graham DIXON. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Vol. V, p. 95.

⁴¹⁰ Publicada en Julián SAGASTA. *Tonos de Palacio y Canciones Comunes*. Vol II. Madrid, 1985.

Encontramos un tipo de arpeggio con las notas mantenidas exclusivamente en las gallardas:

Ejemplo 149



Hay fragmentos similares en gallardas de 3º tono OO-II-XI cc. 53-63, gallardas 4º tono OO-II-XII cc. 96-111, gallardas de 5º tono OO-II-XIII, cc. 82-96. En las de 4º tono los manuscritos (E: Bbc M 386 y E: Bbc M 1328) intitulan la diferencia correspondiente “*de Arpeados*”, lo que indica que esta figura se inspira en la técnica del arpa, instrumento que solían dominar también los organistas ibéricos, o con el que al menos estarían familiarizados o acostumbrados a verlo en las capillas de música.

Otras veces los arpeggios están escritos en forma polifónica:

Ejemplo 150



Ejemplo 151



VI. Las *figurae* en la música de Cabanilles

VIa. Retórica y música

Desde sus comienzos, la música occidental ha sido predominantemente vocal, y por lo tanto ligada a un texto. Si desde la Edad Media se había formulado la idea de que la música se debe adecuar al sentido del texto, es con el humanismo del siglo XVI cuando empieza a sistematizarse en la música el empleo de recursos similares a los de la Gramática y la Retórica, en el marco de un alejamiento de la música de las disciplinas matemáticas (en la Edad Media formaba parte del *Quadrivium* junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía) para acercarse a las *artes dicendi* (Gramática, Retórica y Dialéctica). Así, frente a la dualidad que Boecio había expuesto entre *Musica theoretica* y *Musica practica*, en 1537 Listenius introduce el concepto de *Musica poetica*.

En torno a 1600, el alemán Joachim Burmeister⁴¹¹ es el primero en sistematizar una serie de procedimientos en la composición musical análogos a las figuras retóricas, procedimientos que ya habían sido empleados por los compositores de fines del siglo XVI como Lassus, de quien Burmeister analiza el motete *In me transierunt*. Las *figurae* tendrían una función similar a la *decoratio* en la retórica, procedimiento por el que el orador embellece sus ideas con imágenes para infundir a su discurso un lenguaje apasionado⁴¹². La música instrumental de esta época se desarrolla siempre tomando como modelo la música vocal, y consecuentemente adopta estos procedimientos de embellecimiento del discurso—*ars bene dicendi*—, en este caso del discurso musical.

España no es ajena al desarrollo de los procedimientos retóricos en la música. Bermudo prescribe el empleo en la composición de procedimientos para adecuar la música a la letra, mientras Sancta Maria compara el discurso polifónico de las voces con una conversación entre personajes⁴¹³. Ya a finales del siglo XVI Cristóbal Mosquera de Figueroa, en su prólogo a las villanescas de Guerrero señala el empleo por este autor de procedimientos para explicar el sentido de las palabras:

“Francisco Guerrero[...] el qual fue de los primeros, que en nuestra naçion dieron en concordar con la musica el rithmo, yel espiritu de la poesia con ligereza tradança, rigor blandura, estruendo silencio, dulçura aspereza, alteracion sossiego, aplicando al biuo con las figuras del canto la mesma significacion de la letra, como lo sentira el que quisiere en sus obras aduertirlo.”⁴¹⁴

⁴¹¹ Joachim BURMEISTER. *Hypomnematum musicae* (1599). *Musica autoschediastike* (1601). *Musica Poetica* (1606).

⁴¹² George J. BUELOW. “Rethorik and Music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15 pp. 793-803.

⁴¹³ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII” en *anuario Musical* 43. Barcelona, 1988. pp. 95-109.

⁴¹⁴ Francisco GUERRERO. *Canciones y Villanescas espirituales*. Venecia, 1589. Prólogo de *Cristoval Mosquera de Figueroa*. Publicado en Vicente GARCÍA & Miguel QUEROL. *Francisco Guerrero. Opera Omnia*. Vol. I. C.S.I.C. p. 12.

Cerone⁴¹⁵ describe algunos de los procedimientos para expresar el sentido de la letra de manera similar a la de Burmeister, aunque de forma menos sistemática en el capítulo “*De como imitar con el canto al sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion. Cap. V*”⁴¹⁶. Cerone sostiene que “*para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necesario aplicarle la harmonia que sea formada de vn Numero semejante à la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oracion*”, y que “*...no será licito al Musico de acompañar estas dos cosas, es a sauer Harmonia y palabra, fuera de proposito*”.

Texto o concepto a describir	Procedimiento a emplear para describir musicalmente dicho texto
tristeza	tono triste (remite al libro donde se explican las propiedades de los tonos), terceras y sextas menores, ligaduras y disonancias
alegría	tono alegre, terceras, sextas y decenas mayores
palabra <i>longa</i>	figura longa (1)
muerte	hemíola mayor
<i>Ut</i>	sílabo <i>ut</i> (primera nota musical del hexacordo)
<i>ascendero</i>	melodía ascendente (2)
<i>descendero</i>	melodía descendente (3)
<i>Loquebantur variis linguis Apostolis</i>	cada voz con un signo de tiempo diferente
<i>ligatiis</i>	figuras ligadas
<i>circundabit me</i>	melodía oscilante (4)
<i>circa nos</i>	ámbito pequeño de la melodía
<i>viam longissimam</i>	melodía de ámbito extenso
<i>fundatus enim erat supra firmam petram</i>	contrapunto sobre cantus firmus
<i>“crueldad, amargura, dolor, passion, aspereza, dureza, llanto, sospiros, y cosas semejantes”</i>	Música “dura, aspera, y triste” aunque advierte que los compositores deben atenerse a las reglas
<i>al suon de la mia lira</i>	imitación de la lira (redobles, arpeggios, bloques homofónicos de consonancias, etc.)
<i>Morire</i>	silencios en todas las voces (5)

⁴¹⁵ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII” en *anuario Musical* 43. Barcelona, 1988. pp. 95-109.

⁴¹⁶ Pietro CERONE. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, 1613. pp. 665-671.

Reconocemos entre los anteriores procedimientos las figuras de *noema* (1) *anabasis* (2), *catabasis* (3), *circulatio* (4) y *suspiratio* o *aposiopesis* (5) descritas por otros autores⁴¹⁷. (2), (3) y (4), así como otras de las figuras descritas por Cerone, entrarían dentro de la categoría de *hypotyposis* que establece Burmeister, es decir, descripción pictórica del texto.

Los teóricos españoles de la segunda mitad del siglo XVII Lorente y Nassarre nos transmiten gran cantidad de citas referentes a la adecuación de la música al texto. Las disonancias y “posturas extraordinarias”, especialmente las más inusitadas, no se permiten si no es para expresar el afecto de la letra. Las citas siguientes son sólo algunos ejemplos (el subrayado es mío en todos los casos).

*“en quanto à las dos circunstancias [de las cinco condiciones para la perfecta melodía y armonía en la música] que se debe atender à la letra, es la una en quanto al accento, y la otra, en quanto a expressar los afectos que pide”*⁴¹⁸.

*“[...]que los passos sean sabrosos, haziendo lo que la Letra pidiere, alegre, triste, grave, ò ligera, lejos, o cerca, humilde, ò leuantada, de suerte que, haga el efecto que la Letra pretende, para leuantar a consideracion los animos de los oyentes.”*⁴¹⁹

*“[...]es bien que los Compositores se tomen algunas lice[n]cias, en algunos casos particulares, especialmente, quando el sentido de la letra pide armonía particular, haziendo demostracion del ingenio en la concordancia, que la letra, y lo sonoro, y acorde de la Musica haze.”*⁴²⁰

[referente a un ejemplo de una cláusula incorrecta al no desligar en imperfecta] *“[...]podrase vsar de ella en caso particular, que lo pida la letra, &c[...].”*

*“[...]no solo para ser Maestro consumado en la Musica, se requiere saber la Composicion de ella, sino que se necessita tambien saber escoger la Composicion acomodandose con la Letra, dando à cada cosa lo que pide, à lo triste, triste, à lo alegre, alegre, à lo sonoro, sonoro, à lo graue, graue, à lo sosegado, reposo; esto es, que si la Letra es triste, la Musica la ha de corresponder con tristeza, poniendo consonancias, y disonancias, tristes, y funebres: si es la Letra alegre, la Musica lo ha de ser, si es la Letra graue, sea Latin, ò Romance, la Musica ha de ser graue, &c. De suerte, que siempre la Letra, y el Punto ha de ser tan vniforme, que parezca que la Letra se hizo para aquel punto; y el Punto para aquella Letra[...].”*⁴²¹

*“La Quinta superflua, ò excessiua[...] solo sirve en la Musica para ciertas ocasiones, y sera quãdo la letra lo pidiere[...]”*⁴²²

“Buelvo á dezir, que no se ha de hazer, sino es en vn caso particular, que lo pida la letra el passar de la especie, quarta superflua, quando la liga el bajo, a la quinta, no acabando de ligar, y desligando en la imperfecta despues[...][p. 288] Todo lo referido se verà en el Exemplo siguiente, no para que continuamente sea vsado, si,

⁴¹⁷ cfr. George J. BUELOW. “Rethorik and Music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15 pp. 793-803.

⁴¹⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 7.

⁴¹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 453.

⁴²⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 498.

⁴²¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 285.

⁴²² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 285.

para que en ello se repare, y se ponga en la Musica, quando mas conuenga, y la Letra (como tengo dicho) ocasion, y oportunidad de tiempo lo pidiere.”⁴²³

“Otras muchas posturas extraordinarias fuera de el orden comun de à quatro se les ofrecen a los buenos Compositores hazer, motivados por la expression de el afecto de la letra[...]”⁴²⁴

Nassarre⁴²⁵, siguiendo a Aristóteles, divide las melodías en:

- morales: “...no tienen más fin que el deleite natural...”. Para llevarla a cabo hay que “saber formar: y disponer las consonancias”.
- efectivas: “...todas aquellas composiciones que son hechas con el fin de causar algunos efectos con ellas: como mover à piedad, à devocion, à llanto, alegría, &c.” Además de los conocimientos de moral (en el sentido antecedente) hay que aplicar “reglas especiales...como son eleccion de Tonos, de clausulas, que fueren de el caso, de letra, conformando la musica en igual proporcion con ella, en el acento, en el sentido, en el afecto, y en clausulas”.
- abstractivas: “todas aquellas que llama su melodia tanto la atencion que abstrae el corazon de todo lo que es fuera de ella”. Es necesario aplicar “dos circunstancias mas que à la musica efectiva; las quales dan aumento a la melodia. Y son el Rithmo, ò Verso; y la otra circunstancia, la Historia que contiene”.

Explica Nassarre a continuación que la glosa es “circunstancia muy necessaria à estas dos especies [efectiva y abstractiva][...]por ser el medio unico para expresar los afectos, la disposicion de los movimientos, los quales son la esencia de la glossa”. Es útil por tres razones: hacer la composición más armoniosa, crear mayor melodía y por su utilidad para evitar faltas. Hay dos modos de glosa, la “científica”, que es la que escriben los compositores según las reglas del arte, y la “natural”, que es la que hace de modo intuitivo el cantante—“governandose por el sentido mas que por la razon—y que “no es la menos deleytable”, aunque Nassarre afirma que sólo va a explicar la científica. Por tanto, un hallazgo importante en lo expuesto por Nassarre es que el principal instrumento para expresar el afecto de la letra es la glosa. La figuración, pues, no podemos entenderla como algo meramente decorativo o de “relleno”, sino que tiene un origen semántico.

En cuanto a Cabanilles, no hay duda de que conocía los procedimientos retóricos para describir musicalmente un texto, como muestran los ejemplos siguientes. Los dos primeros caerían dentro de la consideración de la *hypotyposis* de Burmeister, y el siguiente es un claro ejemplo de aplicación de la *suspiratio*:

⁴²³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 287.

⁴²⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 314.

⁴²⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica*.... Zaragoza, 1724. II, pp. 375 ss.

Ejemplo 152: Imitación de clarín en un villancico de Cabanilles⁴²⁶.

(184)

Re — pi — ta — cl a — rín, re — pi — ta — cl a — rín,

Ejemplo 153: Ilustración musical de la palabra “trinos” en un villancico de Cabanilles⁴²⁷.

e — cos de tri — nos, de pau — sa,

— cos de tri — nos, de pau — sa,

e — cos de dul — ces a — cen — tos

e — cos, di — cien — do con —

e — cos, di — cien

c — cos, de tri

⁴²⁶ Villancico ¡Ah! de la región celeste publicado en José CLIMENT. *Obras vocales de Joan Bta. Cabanilles*. Valencia, 1971. p. 204.

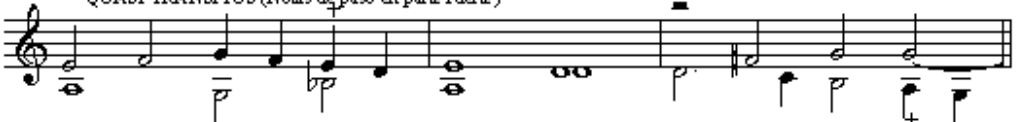
⁴²⁷ Villancico ¡Ah! de la región celeste publicado en José CLIMENT. *Obras vocales de Joan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971. p. 206.

Ejemplo 155: *Figurae* descritas por Christoph Bernhard en *Tractatus compositionis augmentatus...*

STYLUS GRAVIS
TRANSITUS (Notas de paso en parte débil)



QUASI TRANSITUS (Notas de paso en parte fuerte)



SINCOPA



QUASI SINCOPA (percutida)



STYLUS LUXURIANS COMMUNIS
SUPERJEC TIO



estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

ANTICIPATIO NOTAE



estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

SUBSUMTIO



estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

SUBSUMPTIO estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

VARIATIO estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

MULTIPlicatio estructura "correcta" de la que es realización lo anterior

PROLONGATIO (nota disonante más larga)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

SINOPATIO CATACHRESTICA (Resolución en disonante)

PASSUS DURIUSCULUS

SALTUS DURIUSCULUS

(ALTOS DE 6ª Y 7ª)

QUAESITIO NOTAE (quitar un poco a la nota anterior y coger la nota desde la nota inferior)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

STYLUS TEATRALIS

ELIPSIS (omisión de consonancia necesaria)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

MORA (Síncopa que resuelve hacia arriba)

ABRUPTIO (interrumpir la melodía cuando se espera una consonancia)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

TRANSITUS INVERSUS (primera parte del compás disonante, segunda consonante)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

HETEROLEPSIS (la melodía salta de una voz a otra)

estructura “correcta” de la que es realización lo anterior

En otro tratado, *Von der Singekunst oder Maniere*, describe Bernhard procedimientos ornamentales empleados por los cantantes en la polifonía, indispensables para una buena ejecución de la misma. He aquí un resumen de estos procedimientos:

El cantor necesita no sólo saber cantar correctamente la *res facta* (notas escritas), sino tener buena voz y cantar de un modo artístico o *manier*. Hay varios tipos de *manier*:

- La que se atiene sólo a las notas escritas (es decir, sin añadir pasajes o coloraturas, lo que no implica que no se puedan añadir pequeños ornamentos modificando en cierta medida la escritura). Dentro de esta, dos posibilidades:
 - Teniendo en cuenta solo las notas: *cantar sodo* (sólido) o *alla romana*.
 - Teniendo en cuenta también el texto: *cantar d'affetto* o *alla napolitana*.
- La que varía lo escrito, sustituyendo los valores por otros más pequeños (*diminutionem* y coloraturas): *cantar passaggiato* o *alla Lombarda*.

Cantar sodo o *alla romana*. Propia de cantores e instrumentistas. Procedimientos necesarios:

- *Fermo*: Mantener la nota, sin trémolo (que es un vicio para ocultar los defectos). Debe utilizarse en todas las notas excepto en *trillo* y *ardire*.

- *Forte*.
- *Piano*. En notas largas (ω η), se empieza piano, se llega al forte y luego se apiana otra vez. Este efecto debe ser progresivo, no precipitado. En notas cortas (θ ϵ) se alterna el piano y el forte.
- *Trillo*. No se puede explicar, hay que escucharlo para aprenderlo (de los ejemplos de Bernhard se deduce que se trata de un *trillo* de nota repetida). No debe ser demasiado rápido ni lento, más bien rápido. Si se hace bonito, puede ser largo, y en tal caso se debe hacer p-f-p. Debe usarse con moderación, como las especias en la cocina.
- *Acento*. Debe ser suave, no exagerado. Se añade un sonido. Se utiliza en notas ascendentes, notas repetidas (una sí otra no) y notas finales. Siempre en sílabas largas excepto en las notas finales.
- *Anticipatione della syllaba*. (Ver ejemplos)
- *Anticipatione della nota*. (Ver ejemplos)
- *Cercar della nota*. (Ver ejemplos)
- *Ardire*. Es un trémolo con una cláusula en la última nota. Mejor en los bajos, donde se indica con un #. Nunca en nota final (¿se refiere a un trino con resolución?).

Cantar d'affetto o alla napolitana. Propia de cantantes, aunque pueden con moderación usarla los instrumentistas. Se basa en observar diligentemente el texto, tanto en las palabras en sí como en su significado:

- En las palabras en sí: Pronunciar bien, eligiendo además un buen dialecto del idioma en que se cante.
- En cuanto al significado, entender bien las palabras (esto es más importante aún que lo anterior) para aplicar correctamente las *manieren*. Sin embargo, no reflejar esto en los gestos ni muecas, no actuar como un comediante:
 - Alegría, ira y otros afectos intensos: Cantar de forma fuerte, valiente y resuelta. Sin afilar, ni aplicar *manieren* como *piano*, *cercar della nota*, *anticipatione della syllaba*, *anticipatione della nota*, para que no resulte melancólico. *Battuta* rápida.
 - Palabras tristes, tiernas, etc.: voz suave, afilar las notas, aplicar las *manieren* (excepto *forte*, *ardire*, *trillo*). *Battuta* lenta.

Cantar passagiato o alla lombarda. Consiste en sustituir las notas por *diminutionem* o *coloraturas*. Se deben usar con moderación (como las especias en la cocina), no se debe exceder de la escala, ámbito y modalidad, ni apartarse demasiado de las notas (porque se invade la tesitura de otras voces y se producen faltas. Se deben evitar saltos incómodos. Los instrumentos pueden tener menos en cuenta estas restricciones. Las *diminutionem* observan el compás, y se distribuyen las notas de forma regular. La *coloratura* no observa el compás, se prolonga hasta dos compases, y deben hacerse en los principales finales, no con demasiada frecuencia ni de forma siempre similar.

Ejemplo 156: Procedimientos de ornamentación vocal descritos por Bernhard en *Von der Singekunst oder Maniere*.

Forte y Piano



Trillo



Hic hic a - destpanis, hic a - destpanis, hic a - destChristus Hic De-us to-tus -

Acanti

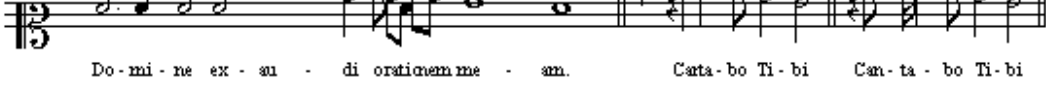


Anticipazione della Syllaba



Do-mi-ne ex-au-di orationem me-am. Can-ta-bo Ti-bi Can-ta-bo Ti-bi

Cercar de la nota

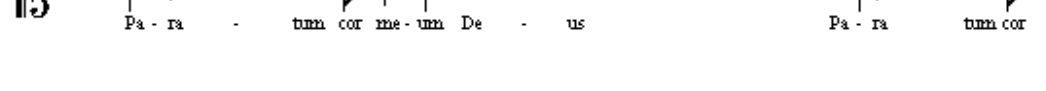


Pa-ra-tum cor me-um De-us Pa-ra-tum cor

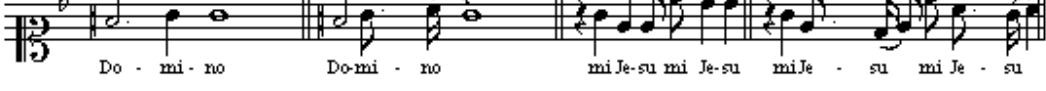
etc.



Do-mi-no Do-mi-no mi Je-su mi Je-su mi Je-su mi Je-su



Ter-ra Te-ra Al-le-hu-al-le-hu-ja al-le-hu-ja al-le-hu-ja



Deb non las-ciar mi deb non las-ciar mi deb non las-ciar mi

Ex - ul - ta - te Do - mi - no Ex - ul - ta - te Do - mi - no

In cor - de nec - tar coe - li - cum in cor - de nec - tar coe - li - cum

Lau - da - bo Do - mi - num Lau - da - bo Do - mi - num

Anticipazione della nota

Ex - ul - tet ter - ra ex - sul - tet ter - ra.

Vic. Las *figurae* en la música de Cabanilles

Un importante resultado obtenido a partir del estudio de los procedimientos constructivos empleados por Cabanilles es constatar el empleo frecuente de algunas las *figurae* descritas por Christoph Bernhard en *Tractatus compositionis augmentatus* y en *Von der Singekunst oder Maniere*. Se encuentran aplicados:

- Procedimientos de elaboración melódica que corresponden a *figurae* descritas por Bernhard como propias del *stylus luxurians comunis*.
- Procedimientos de ornamentación propios de la música vocal, también empleados por los instrumentistas, y descritos con cierto detalle en el tratado de Bernhard *Von der Singekunst*....
- Figuras que tienen relación con el tratamiento de la disonancia en el contrapunto, propios tanto del *stylus gravis* como del *stylus teatralis*.

En primer lugar, se señalan una serie de figuras empleadas por Cabanilles como procedimiento de elaboración melódica, y que se encuentran descritas por Bernhard como propias del *stylus luxurians comunis*, a saber: *anticipatio notae*, *superjectio*, *subsumptio*, *variatio*, *multiplicatio*, *prolongatio*, *quaesitio notae*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*.

Los teóricos españoles del siglo XVII, Lorente y Nassarre, no han sido demasiado explícitos en describir este tipo de procedimientos, ni mucho menos los han codificado en forma de *figurae* como los alemanes. Pero sí contemplan la posibilidad de introducir

disonancias de forma fuera de lo corriente. En especial, todas aquellas disonancias que se cojan o dejen por salto entrarían dentro de la consideración de *glosa*, y se podrían hacer sólo de forma extraordinaria (es decir, en el modo que se aparta del ordinario). Así, no se considera a la glosa como meramente decorativa, sino como manera de introducir la disonancia con la intención de expresar el afecto, de emplear un modo de proceder fuera del ordinario:

*“Los transitos que damos en las cinco Reglas particulares de las disonancias, para passar a las consonancias[n.b. según las cuales no se debe saltar desde la disonancia], se han de entender, procediendo ordinariamente, por que procediendo extraordinariamente, es otra cosa[...].”*⁴³¹

*“[...]y por glossa se suplen muchas cosas en las Composiciones, q[ue] sin ella no se passaran; y se toleran por el buen ayre del cantar, que comunmente tienen.”*⁴³²

Lorente propone algunos ejemplos equivalentes a la *subsumptio*⁴³³ y uno de *superjectio*⁴³⁴ haciendo la indicación “*passa por glossa*”.

Ejemplo 157: *Subsumptio* en Lorente⁴³⁵.



En el ejemplo anterior es necesario aclarar que se puede considerar *subsumptio* pues para que se produzca dicha figura debe saltarse desde una nota disonante a otra consonante, lo que se cumple entendiendo las dos voces del ejemplo anterior como el resumen de la sucesión de consonancias añadida por mí entre corchetes.

Nassarre especifica que una determinada figuración no se considera glosa sólo porque haya notas veloces, sino por su calidad de introducir la disonancia:

“Y ultimamente digo, que en toda voz que mueve à falsa (pues no sea para ligar) ay glossa, aunque sea con figuras muy diminutas.

Tambien hay glossa de apariencia, y es aquella, que una voz sola sube, ò baxa con corcheas, y semicorcheas, la qual se llama glossa vulgarmente; pero no lo es, si solo de apariencia. Porque para que lo sea en realidad, ha de aver otra voz con quien se puedan formar consonancias, y disonancias; pues no es glossa quando no ay transito de consonante à consonante por las disonantes. como ni tampoco lo es, quando

⁴³¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 296.

⁴³² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 363.

⁴³³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 278, 281, 289.

⁴³⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 281.

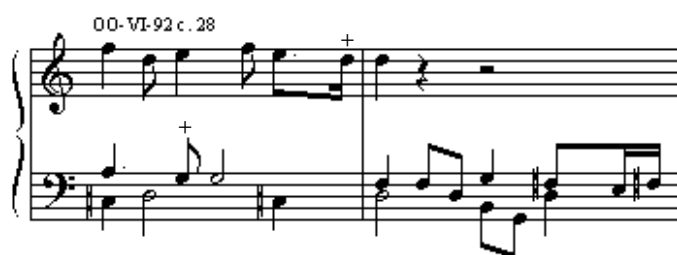
⁴³⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 278.

*dos voces cantan en tercetas, ò sextas con unas mismas figuras, aunque sean diminutas como corcheas, ò semicorcheas.”*⁴³⁶

En Cabanilles se pueden encontrar tanto aquellas figuraciones que tienen origen en la glosa con intención armónica (introducir disonancia) como otras que no tienen este sentido, estando más bien originadas en prácticas vocales o instrumentales, y que se han estudiado en el apartado correspondiente (cfr. apartado Ve “Influencia de los procedimientos constructivos melódicos propios de los instrumentos”, p. 213). Es de señalar que la mayor acumulación de *figurae* se encuentra en las diferencias, especialmente en las gallardas.

Anticipatio notae:

Ejemplo 158



Multiplicatio (es empleada muy frecuentemente):

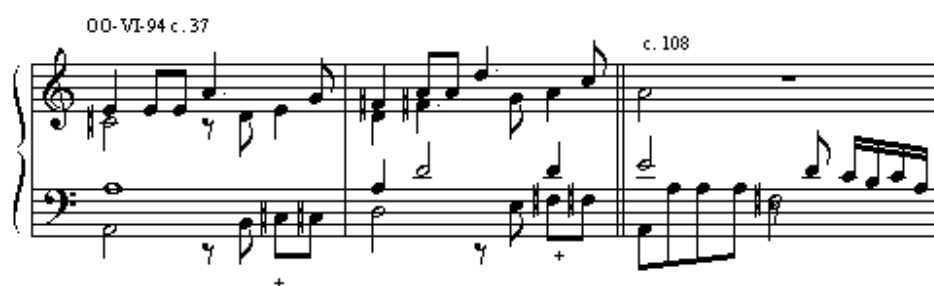
Ejemplo 159



Ejemplo 160



⁴³⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica...II*. Zaragoza, 1724. p. 388.

Ejemplo 161**Ejemplo 162****Ejemplo 163****Ejemplo 164**

Ejemplo 165

Aparece incluso como tema de algunos tientos, como vemos en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 166**Ejemplo 167****Ejemplo 168**

Superjectio:**Ejemplo 169****Ejemplo 170****Ejemplo 171****Ejemplo 172**

Otros ejemplos de *superjectio* se pueden encontrar es OO-II-VI cc. 49, 54, 56, 58. OO-II-VII cc. 115, 117, 118. OO-II-VIII cc. 25, 28. OO-II-X cc. 68, 106. OO-II-XII cc. 20, 24.

Variatio:

Ejemplo 173



Ejemplo 174



OO-V-81 *superjectio* y *variatio* cc. 49 y 56:

Ejemplo 175



Otros ejemplos de *variatio* se pueden encontrar en OO-II-VI cc. 46, 55. OO-II-X cc. 63-65, OO-II-XIII cc. 57, 60. OO-II-XXIII cc. 106-112.

Una forma de *variatio* descrita por Bernhard se caracteriza por emplear la *figura corta*. Esta aparece extensamente empleada por Cabanilles.

Ejemplo 176



Ejemplo 177



Ejemplo 178



En el ejemplo siguiente observamos en c. 183 la misma figura de c. 179 (*), pero ahora sin ornamentar, debido quizás a que de hacerlo la glosa pasaría a la mitad derecha del teclado, imposible en un tiento partido de bajo.

Ejemplo 179



En el ejemplo siguiente (del mismo tiento que el ejemplo anterior) encontramos un mismo fragmento ornamentado con *figura corta* sólo en una de las fuentes:

Ejemplo 180



El la presencia de esa figura da un cierto impulso rítmico al motivo. El mismo procedimiento se encuentra ya casi al final del mismo tiento, varias veces seguidas:

Ejemplo 181



En mi trabajo sobre la ornamentación⁴³⁷ se había minimizado la importancia de la *figura corta*, que aparece en más obras de las que en aquel trabajo se reseñaba, puesto que se reseñaron sólo aquellas escritas en fusas. Además pertenecían todas menos una de ellas a una obra considerada actualmente espúrea, la Batalla Imperial.

En el ejemplo siguiente se encuentra la figura corta en el tema. Ésta sigue apareciendo también en la transformación del tema por aumentación aumentada a su vez, lo que indica su carácter temático y no puramente ornamental.

Ejemplo 182: OO-V-76, tema y su transformación rítmica en tiempo de *proporción menor*.



⁴³⁷ Miguel BERNAL. "La ornamentación en las obras de Cabanilles" en *Anuario Musical*, 53. Barcelona, 1988. pp. 111-164. - "La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos." en *Anuario Musical*, 54. Barcelona, 1999. pp. 149-154.

También ocurre lo contrario, es decir, un movimiento de dos segundas consecutivas que al disminuir el tema se convierten en una *figura corta*, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 183: OO-V-80, tema y su transformación rítmica por disminución.



Otros ejemplos de *figura corta* se pueden encontrar en OO-II-VIII cc. 16-20. OO-II-X cc. 51-58, OO-V-73, OO-V-75 cc. 48 y 49, OO-V-78.

Otra forma de *variatio* descrita por Bernhard:

Ejemplo 184



(id. en los cc. siguientes)

En los ejemplos siguientes aparece dicha figura en forma de ligadura de semínima:

Ejemplo 185



Ejemplo 186**Ejemplo 187**

Quaesitio: (cfr. *cercar della nota*, p. 253)

Las figuras de *passus duriusculus* y *saltus duriusculus* se estudiarán en sendos apartados más adelante.

También se constata en Cabanilles el empleo de algunos de los procedimientos de ornamentación propios de la música vocal, también empleados por los instrumentistas, y descritos con cierto detalle en el tratado de Bernhard Von der Singekunst...: *antizipazione della syllaba*, *accenti* y *cercar de la nota*.

Antizipazione della syllaba.

Ejemplo 188

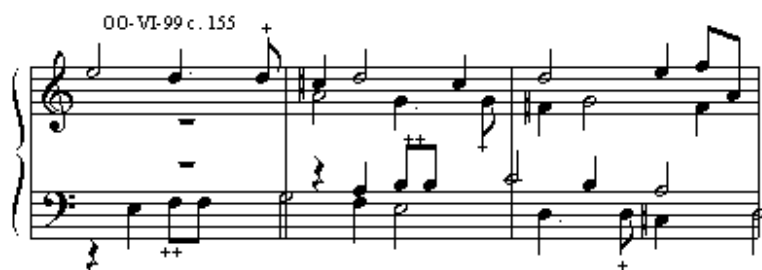
Ejemplo 189

En los ejemplos siguientes, es claro e inequívoco que se ha empleado dicha figura como procedimiento de elaboración melódica: se expone primero el tema llano y luego en el solista ornamentado:

Ejemplo 190: OO-V- 78 (partido de mano derecha) c. 24-27.**Ejemplo 191**

En el ejemplo siguiente se encuentra la *antizipatio syllaba* en + y la *multiplicatio* en ++:

Ejemplo 192



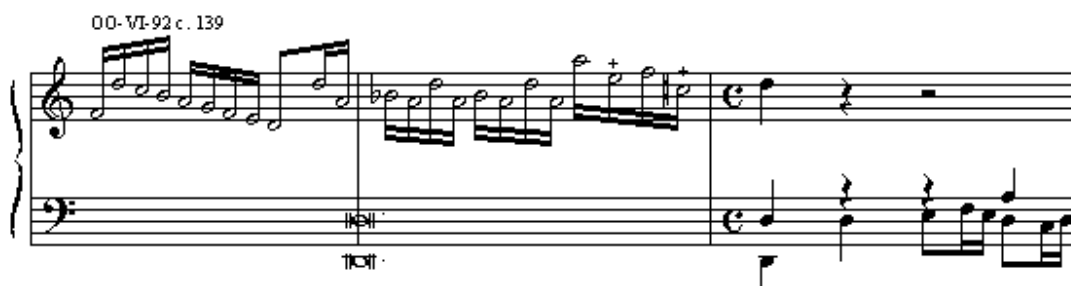
Accento: Cabanilles, Opera Omnia vol. V Tiento 78 c. 66-67

Ejemplo 193



Cercar della nota (*quæsitio notae*):

Ejemplo 194



Ejemplo 195



(en + *cercar della nota*, en ++ ¿*elipsis*?)

Incluso en el final de un tiento de batalla:

Ejemplo 196



Desde el punto de vista semántico, este procedimiento representa un fuerte contraste con el carácter de la batalla. Efectivamente, si seguimos los planteamientos descritos por Bernhard cuando habla del *cantar d'affetto* o *alla napolitana* (que aunque propia de cantantes pueden emplearla con moderación los instrumentistas), asocia a la alegría, ira y otros afectos intensos (como sería propio de una batalla) cantar de forma fuerte, valiente y resuelta, sin afilar ni aplicar *manieren* como *piano*, *cercar*, *anticipatione della syllaba*, *anticipatione della nota*, para que no resulte melancólico, y la *battuta* debe ser rápida. Las palabras tristes, tiernas, etc. requerirían por el contrario una voz suave, afilar las notas, aplicar las *manieren* (excepto *forte*, *ardire*, *trillo*) y *battuta* lenta. Tenemos, pues, como colofón a la batalla un cambio de *affetto*.

También dentro de los procedimientos procedentes de la ornamentación vocal o instrumental hay que citar el empleo por Cabanilles del *cantar passaggiato* o *alla lombarda*, que se manifiesta en las ornamentaciones libres que dan fin a obras o secciones de las mismas, que no se repiten aquí por ser tratadas en otro capítulo (cfr. apartado IXe, “Rítmica libre a la manera de la tocata italiana”, p. 436).

Otro grupo de figuras tienen relación con el tratamiento de la disonancia en el contrapunto. Una parte de estas, propias del *stylus gravis*, las encontramos descritas por los teóricos españoles de la composición de la época de Cabanilles—a saber Lorente y Nassarre— y constituyen la base del tratamiento de la disonancia en la técnica compositiva de la época. Nos referimos fundamentalmente al *transitus*, *syncopa*, *quasi syncopa*, *quasi transitus*, *transitus inversus*, que coinciden con las formas de introducir la disonancia que describen los teóricos españoles Lorente y Nassarre (cfr. tratamiento de la disonancia):

- *Transitus* equivale a la primera forma de introducir la disonancia que describen nuestros teóricos: “*passando al mouimiento intermedio de el compàs, no siendo el dâr, ni el alçar de èl; y en tal caso ha de passar gradatin*”.
- *Syncopa* y *quasi syncopa* equivalen a la “disonancia en forma de ligadura”.
- *Quasi transitus* equivale al “pasar mala por buena”.

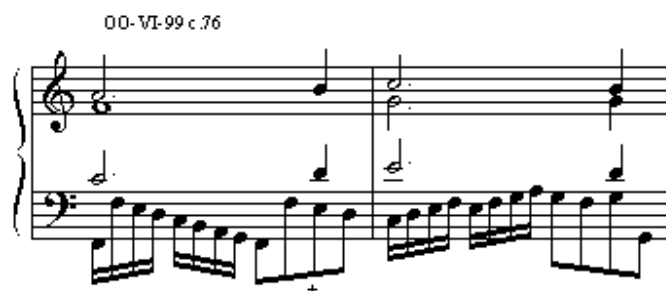
Se han discutido en profundidad estos procedimientos en el capítulo VII “El tratamiento de la disonancia por Cabanilles y en la teoría”, p. 282, por lo que se señalarán aquí sólo algunas particularidades.

Otros procedimientos de tratamiento de la disonancia son los descritos por Bernhard dentro del *stylus luxurians communis* como *syncopatio catachrestica* y *prolongatio*. Incluso se puede constatar alguna figura asignada al *stylus teatralis* como *abruptio*, *transitus inversus*, *heterolepsis*.

Transitus:

Las disonancias de paso en mitad de alzar son tan generales que no es necesario poner ejemplos. En su momento se señalará cómo algunos *transitus*, en un contexto de “nota negra” o “compás diminuto” tienen carácter de *quasi transitus*, al ser el ritmo real a la mínima, y no al semibreve. En el ejemplo siguiente, *transitus* disonante en mitad de alzar, figura típica en Cabanilles.

Ejemplo 197



Quasi transitus:

OO-V- 72 cc. 146 ss. Encontramos una serie de quasi transitus en el alzar de casi todos los compases siguientes. En c. 149 y 153 encontramos además una séptima que dura todo el compás, de modo que hay que suponer compás ternario.

Ejemplo 198

OO-V-72 c. 146

En el ejemplo siguiente estamos en un fragmento enteramente escrito en “compás diminuto” o “nota negra”, en el que las ligaduras tienen valor de mínima. Las disonancias en 2ª y 4ª minimas (mitad de alzar o dar) en cc. 19 y 91 (*) tienen un efecto de *quasi transitus*:

Ejemplo 199: OO-II-I

c. 19 c. 91

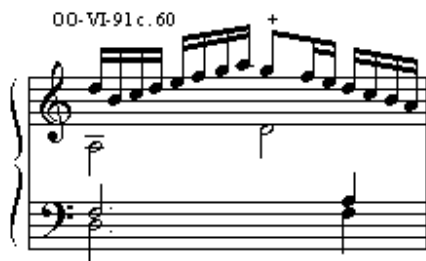
Lo mismo se puede aplicar al siguiente ejemplo:

Ejemplo 200

OO-VI-96 c. 53

Por la misma razón, en el ejemplo siguiente el contexto de “nota negra” (ligaduras a la mínima) le da sentido de *transitus inversus*.

Ejemplo 201

Quasi syncopa:

Nassarre indica de forma explícita que las ligaduras pueden estar disueltas, es decir se puede percudir en el momento de la ligadura.

“P. Pues como se puede llamar ligadura, si previene con una figura, y forma la ligadura con otra?”

*R. Yà queda dicho en otro lugar, que el golpear no destruye la esencia de la ligadura, como sea la prevencion en el mismo puesto que ha de ligar, pues toda la fuerça de la ligadura consiste en ser vno mismo el sonido donde previno à donde se liga: pues ser con dos, tres, ò mas figuras es accidente: y que esto se permita ay razon para ello, que es por acentuar la letra: pues aunque aya todas las figuras que quisieren poner, suponen por vna sola: porque todas juntas hazen vn agregado, que forma la ligadura, que es vn solo periodo.”*⁴³⁸

[concerniente a una ligadura disuelta]“Si reparare alguno de poca experiencia, en que passa de un compàs à otro con dos figuras distintas, y que no es ligadura, por no ser con una sola el transito, advierto, que aunque son dos, es como si fuera una sola, porque no ay movimiento para passar de una à otra: pues solo se deve tener por movimiento, quando sube, ò baxa. Que el dividirse en dos figuras estando las dos en un mismo signo, es permitido, por razon de accentuar la letra en lo que se canta”.⁴³⁹

[Este es el ejemplo comentado:]



Esta ligadura dividida en dos figuras (*quasi syncopa*) la encontramos en Cabanilles muchas veces. Si bien en ocasiones podría suponerse que simplemente se ha omitido la

⁴³⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 262.

⁴³⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 407.

ligadura, en el ejemplo siguiente no parece haber duda de la necesidad de percutir la disonancia, por el carácter del tema empleado:

Ejemplo 202



Syncopatio catachrestica:

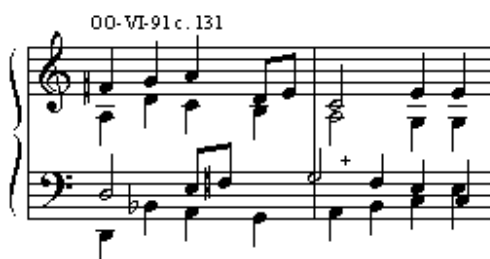
Este procedimiento tendría cabida en la teoría de Lorente y Nassarre como una forma de “ligadura burlada”: el bajo mueve en el momento de desligar dando lugar a una 5ª diminuta. En el ejemplo siguiente la séptima entre tenor y bajo del primer compás resuelve en 5ª diminuta. Se observa que todos los ejemplos que se pueden encontrar de esta figura están en “compás diminuto” o “nota negra”, en el que las ligaduras tienen valor de mínima.

Ejemplo 203: OO-II-I c. 111.



(también en cc. 58 y 114 de la misma pieza)

Ejemplo 204



Ejemplo 205: OO-VI-100 c. 5.



Prolongatio:

La *prolongatio* no está contemplada por los teóricos españoles de la época, que aunque admiten que la prevención pueda ser más corta, prescriben que la ligadura debe desligar (resolver) en el alzar. En el siguiente ejemplo una 7ª de paso ocupa todo el alzar en c. 113. En c. 115 se prolonga ocupando además casi todo el dar:

Ejemplo 206

OO-VI-93 c. 113



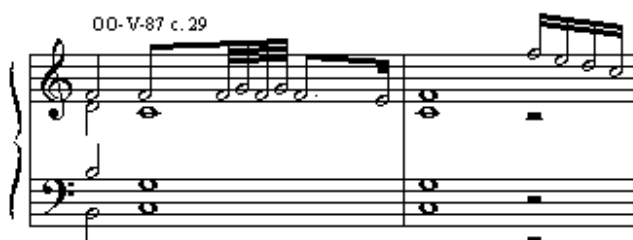
En el ejemplo siguiente la *prolongatio* está asociada a la *multiplicatio*.

Ejemplo 207

OO-V-84 c. 58



También se podría considerar *prolongatio* una ligadura mantenida y resuelta sólo en el último momento, como en los ejemplos siguientes.

Ejemplo 208

(íd. en cc. 50 y 94)

Ejemplo 209

En el ejemplo siguiente se expone una figura que podría ser entendida como una forma de *prolongatio*. En + es anticipada la nota que debe estar en el bajo en el dar. De las cuatro cruces que hemos marcado, la primera y la tercera son ligaduras de 7ª y 2ª respectivamente acompañadas con la 5ª diminuta en el bajo. Dicha ligadura debe resolver ascendiendo el bajo un grado al tiempo que desliga. La licencia aquí consiste en que el bajo llega demasiado pronto. Las cruces 2ª y 4ª señalan sendas ligaduras de 7ª en las que el bajo se adelanta a la mitad del alzar anterior.

Ejemplo 210*Transitus inversus:*

El *transitus inversus* (nota disonante en dar) se engloba también dentro del concepto de *mala por buena* descrito por Lorente y Nassarre, aunque para justificarlo no

basta con suponer compàs mayor, sino ternario mayor, para que el dar del segundo compàs no sea no alzar ni dar (cfr.Ejemplo 428 y Ejemplo 429, p. 414).

Ejemplo 211

00-VI-93 c. 152



Ejemplo 212

00-VI-93 c. 160



*sic posiblemente un error, deba ser G

Nassarre describe también disonancias de séptima en el dar del compàs, que justifica en cierto modo por su similitud con las ligaduras. En efecto el ejemplo propuesto por Nassarre se parece a una ligadura pues la disonancia G del tiple aparecería preparada en el compàs anterior si no fuera por el A.



“Esta glossa es usada de muchos Practicos, abonando la septima, con dezir, que es ligadura; razon que carece de fundamento[...]

Pero es postura que tiene abono, por la razon siguiente: y es, la de suponer otro tiempo del que està figurado; aunque no es bastante el suponer de compàs mayor, porque dà al compàs en la septima: y todo lo que es dàr en compasillo, es principio de movimiento en compàs mayor, y todo principio de movimiento de compàs, que ha de ser en especie consonante, no tiene lugar la suposicion de compàs mayor. Pero la tiene en tiempo ternario; pues en dicho tiempo no viene en principio de movimiento dicha falsa.

*Y assi, apruebo esta postura por dos razones: la una porque suena bien, y la otra, porque no se opone à las reglas de el arte, suponiendo el tiempo ternario en dicho periodo.”*⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 394.

En Cabanilles encontramos también la ligadura en apariencia que describe Nassarre, pero en “compás diminuto”. En el caso siguiente en + habría una ligadura de semínima, si no fuera por el E:

Ejemplo 213



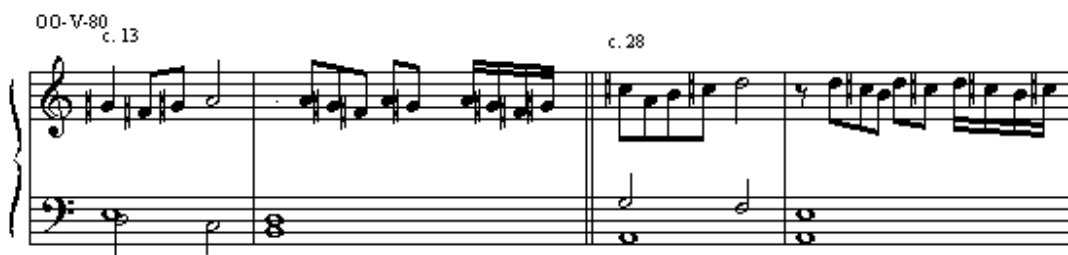
Abruptio:

Ejemplo 214



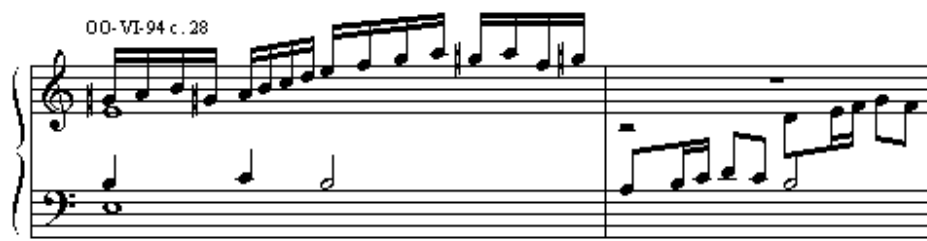
En el ejemplo siguiente, la ligadura desligada con una glosa de c. 13 se convierte en *abruptio* en c. 28.

Ejemplo 215



En el siguiente ejemplo otra forma de *abruptio* al interrumpirse el discurso musical bruscamente en la cláusula, partiendo otra vez de cero (vuelve a empezar una exposición polifónica) en un efecto auténticamente *teatralis*:

Ejemplo 216

Heterolepsis:

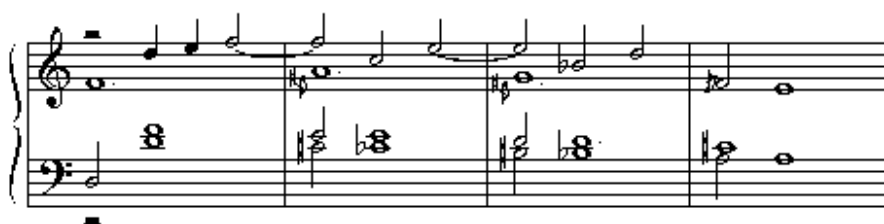
Entran en esta categoría aquellos casos en los que en una sola voz hay realmente una polifonía resumida. Cabanilles sigue escribiendo preferentemente a dos voces estos casos, antes que reducir la polifonía a una sólo. No obstante se pueden encontrar algunos ejemplos, especialmente en casos de melodías arpegiadas al estilo de los instrumentos de cuerda frotada o pulsada, casos que ya se han estudiado anteriormente al considerar la influencia del lenguaje instrumental (cfr. apartado Ve “Influencia de los procedimientos constructivos melódicos propios de los instrumentos”, p. 213).

El ejemplo siguiente podría ser considerado uno de los ejemplos de *heterolepsis*, asociada además a un *cercar della nota*, *passus duriusculus* y *saltus duriusculus*.

Ejemplo 217

La voz con los saltos de séptima del fragmento anterior se podría entender como el resumen de la polifonía siguiente (se ha convertido el *cercar della nota* en notas de adorno):

Ejemplo 218



Vid. *Passus duriusculus* y Cromatismo en Cabanilles

La figura de *passus duriusculus* es descrita por Bernhard como el descenso de una cuarta cromáticamente. Cabanilles, como se describirá a continuación, hace uso sólo en una ocasión de esta figura. Por el contrario, emplea con frecuencia el cromatismo ascendente. Algunos compositores no españoles han utilizado también éste último para expresar afectos dolorosos—como Monteverdi en las palabras *Quia per Sanctam Crucem* del motete *Christe adoramus te*⁴⁴¹—pero no se puede asegurar que en la música española del siglo XVII tenga un sentido semántico. Se justificará a continuación este punto de vista, tras un estudio del cromatismo en la música española y en Cabanilles en particular.

El cromatismo ascendente es descrito ya por Bermudo:

“La tercera manera de segunda es de semitono mayor. El modo de vsarlo (no por via de consonancia, sino por mouimiento de vna boz: como se vso en el genero chromatico) es remoçado, y en España no se ha vsado, ni lo he visto formalmente escripto: aunque me cõsta auerse usado, como dixe, en el genero chromatico. Siendo bie[n] preparado podemos vsar del sobredicho semitono mayor: Segun en el exemplo siguiente puede ser visto⁴⁴²”:



El cromatismo es empleado por Correa, Bruna, Aguilera y Brocarte, pero sólo muy ocasionalmente. Correa sólo tiene un tiento con tema cromático: *discurso de medio registro de dos baxones de segundo tono*⁴⁴³, que es “en la entrada cromático, aun que en su mayor progreso de el género diatónico”. El cromatismo se emplea aquí más bien de forma “manierista”, como un efecto especial. Ni Aguilera, ni Bruna, ni Brocarte tienen tientos con

⁴⁴¹ Claudio MONTEVERDI. *Mottetti*, libro I. 1620.

⁴⁴² Fray Juan BERMUDO. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. f. 138 v.

⁴⁴³ Francisco CORREA DE ARAUXO. *Facultad Organica* Alcalá de Henares, 1626. f. 143.

tema principal cromático. En Aguilera encontramos ocasionalmente un cromatismo (sólo dos casos: *segundo registro bajo* y *ensalada*), que no son sino formas de escribir una falsa relación, de manera que se suceden dos bloques de consonancias de tercera y quinta separados los bajos una tercera.

En la primera mitad del siglo XVII, el único caso de tema cromático que conocemos aparte del de Correa es el de un contrapaso en un tiento de Pedro de Tafalla (1606-1660):

Ejemplo 219⁴⁴⁴

Pedro de Tafalla. Tiento de 7^o tomo de dos tiples, c. 46



Por el contrario, los teóricos de la segunda mitad del siglo XVII hablan de este procedimiento como algo muy normal en la composición. Lorente describe el cromatismo, afirmando que es muy usado, y que tiene su lugar apropiado en la composición. Pero advierte que se utiliza preferentemente el cromatismo ascendente, no el descendente, excepto que lo pida el afecto—“*en caso particular, pidiendolo la Letra se podrá hazer...*”—. El cromatismo ascendente es propio de música dulce, viva, alegre, fuerte, mientras el descendente es propio de música “floja, triste, dejativa”. Por tanto, el cromatismo ascendente no podría ser calificado de *figura*, pues entraría dentro del modo “ordinario” de componer, mientras que claramente el cromatismo descendente es situado por Lorente fuera de lo ordinario y además portador de un determinado afecto.

“*Aqui pondremos vn Exemplo à quatro voces, en que se passa del blando al sostenido; es muy vsado en las Composiciones Musicas, la Musica deste genero; y si se sabe vsar de ella, y à tiempo, es muy gustosa, y agradable al oido. Advirtiendole que esta Composicion de à Quatro, con todas las demás q[ue] dexamos anotadas por Exemplos, podrán servir, para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus Instrumentos, vsando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otras ocasiones.*”

NOTA. Y tambien se advierta (aunque de passo) que en las Cõposiciones de la Musica, algunas vezes es vsado en ellas, passar del blando al sostenido, en vn mismo Signo (verbigratia) passar del Fa de Ce sol fa ut, al Fa sostenido del mismo Ce sol fa ut; ù del Sol blando de Ge sol re ut, al Sol sostenido del mismo Signo; y no lo vemos practicado al contrario (aunque en caso particular, pidiendolo la Letra se podrá hazer) q[ue] es passar (descendie[n]do) del sostenido al blando, en vn mismo Signo (verbigrat[i]a) baxar desde el Fa sostenido de Ce sol fa ut, al Fa blando del mismo Signo, &c. La razon que ay para que se passe del blando al sostenido (en vn mismo Signo) y no del sostenido al blando, es, porque passar del blando al sostenido (en vn mismo Signo) se tiene por Musica dulce, viua, alegre, fuerte, y de buen sonido.

⁴⁴⁴ José SIERRA Música para órgano (siglo XVII). El Escorial, 2001. Vol I-1 pp. 71-78.

Mas baxar del sustenido al blando (en vn mismo Signo) siempre ha sido juzgada por Musica floxa, triste, dexatiua, y no tan sonora.”

[pp. 619-620]

CHROMATICO, A QUATRO VOICES



445

También Nassarre presenta el cromatismo como un recurso habitual:

“[...]el intervalo de semitono menor[...]jestà yà muy introducido en el genero diatonico: no tan solamente de los Musicos modernos, pero aun de los antiguos, como se puede vèr en Belmudo [sic], en su Declaracion de instrumentos, libro quinto”.⁴⁴⁶

“P. Y el semitono incantable, ò semitono menor, se podrá vsar? / R. Muy puesto en practica se vè su vso, y sin mal efecto alguno, y assi serà licito vsarlo”.⁴⁴⁷

En el ejemplo siguiente muestra Nassarre cómo se puede emplear el cromatismo en las ligaduras, en (1) en la voz que “hace padecer”, “*postura que es poco vsada[...]pero no ay duda en que se puede vsar licitamente*”, y en (2) al desligar⁴⁴⁸. Al contrario de Lorente, Nassarre presenta casi todos sus ejemplos de cromatismo descendente:

⁴⁴⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 618-620.

⁴⁴⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 254.

⁴⁴⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 284.

⁴⁴⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 252.

Ejemplo 220



Otros ejemplos de cromatismo aportados por Nassarre cuando habla de las ligaduras, a) en la voz que hace padecer, b) dando lugar a tritonos paralelos, c) segunda superflua. Los ejemplos b) y c) son incorrectos debido a las disonancias, no por el cromatismo en sí:

Ejemplo 221



En el ejemplo siguiente⁴⁴⁹ el cromatismo origina cuartas superfluas y séptimas en el dar, posturas que no admite Nassarre “*aunque algunos lo tengan por muy primoroso*”:

Ejemplo 222



Encontramos ejemplo de cromatismo que produce al mismo tiempo encuentros disonantes (*quasi transitus*):

⁴⁴⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 128.

Ejemplo 223



En conclusión, el cromatismo ascendente se admite desde el siglo XVI, si bien aparece en muy poca medida en las obras. En la segunda mitad del XVII el cromatismo ascendente parece ser un recurso normal en la composición según refleja Lorente, mientras el descendente se reserva para reflejar afectos de tristeza. A finales del XVII Nassarre refleja un amplio uso también del cromatismo descendente.

En la obra de Cabanilles, el cromatismo ascendente está presente en gran medida. Si se acepta el razonamiento expuesto en el párrafo anterior, este cromatismo no tendría consideración de *figura*, al no ser algo que se aparte del modo ordinario. Se encuentran, sin embargo, tan sólo dos obras cuyo tema principal es cromático: OO-I-I y OO-I-VIII. Se puede encontrar un cromatismo de forma lineal, similar al del ejemplo propuesto por Lorente y al de los *ricercari* de Frescobaldi⁴⁵¹ y *fantasie* de Sweelinck⁴⁵².

Ejemplo 224



Otro, que produce además una salida de término:

⁴⁵⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. pp. 383 y 384.

⁴⁵¹ por ejemplo *ricercar dopo il credo* de la mesa della domenica y *recercar cromaticho post il credo* de la messa de gli apostoli. G. Frescobaldi, *Fiori Musicali*.

⁴⁵² Jan Pierszoon Sweelinck. *Works for organ and keyboard*. Ed. Dover. New York, 1985. n° 8 pp. 38-43 pp. y n° 11 pp. 55-60

Ejemplo 225

00-V-78 c. 88

También lo encontramos formando parte de bloques homofónicos de consonancias. En el siguiente ejemplo se “armoniza” la escala cromática en tiple y bajo sucesivamente:

Ejemplo 226

00-V-82 c. 131

Otro ejemplo del mismo tiento, en el que se “armonizan” los “míes” (sostenidos) con 6ª y 5ª, y las notas naturales con 5ª y 3ª:

Ejemplo 227

En general, se pueden encontrar cromatismos en muchas de sus obras, aportándose a continuación algunos ejemplos:

Ejemplo 228**Ejemplo 229****Ejemplo 230**

Ejemplo 231

OO-VI-99 c. 86

**Ejemplo 232**

OO-VI-105 c. 79



En el tiento OO-I-XXV c. 164 ss. se encuentra un aparente cromatismo que es una interpretación del editor. Si observamos los manuscritos originales, de las doce veces que aparecen las dos notas repetidas, sólo se altera la segunda en E: Bbc M 387 en seis ocasiones (en una de estas el # está realmente entre dos notas), y en E: Bbc M 386 sólo en una. El # vale para los dos: lo prueba el hecho de que en E: Bbc M 387 en c. 163 y 165 se altera la primera de las dos notas y en c. 167 se alteran las dos. E: Bbc M 1328 no tiene este “cromatismo”, cuando altera es la primera de las dos.

En el siguiente ejemplo encontramos una cláusula que no resuelve, descendiendo cromáticamente (resistamos la tentación de juzgarlo según la óptica de las resoluciones excepcionales de séptima dominante de nuestros libros de armonía). El copista ha puesto expresamente el bemol en el C del tiple (con valor de nuestro actual becuadro), con lo que se descarta el que pudiera ser un error:

Ejemplo 233

OO-V-82 c. 66



Excepto algún caso aislado, en Cabanilles no se encuentra el cromatismo descendente, que como se he expuesto anteriormente sería el que podría tener la

consideración de *figura*, al ser un recurso extraordinario reservado para expresar un afecto determinado mediante una música “*floxa, triste, dexativa*”. Es significativo el hecho de que incluso en el tiento con tema cromático OO-I-VIII no se emplee el cromatismo descendente, cuando resultaría automático al aparecer la inversión del tema. En efecto, la exposición de dicha obra hace uso de la imitación al contrario, y el cromatismo ascendente en el tema debería convertirse en descendente en la respuesta (cfr. c. 5 del Ejemplo 224). En OO-I-I, también con tema cromático, hay una única entrada en c. 74 por movimiento contrario que sí reproduce en forma descendente el cromatismo ascendente del tema.

El descenso de una cuarta cromáticamente es lo que propiamente se puede llamar *passus duriusculus*. En Cabanilles, lo encontramos únicamente en los Pasacalles OO-II-V. Se produce al rellenar cromáticamente el *lamento*. Recordemos que sería un caso de cromatismo descendente, aplicable según Lorente sólo si el afecto de la letra lo pidiera, por resultar la “*musica floxa, triste, dexatiua, y no tan sonora*”, acentuado por los *saltus duriusculus* de 7ª. El fragmento nos recuerda algunas fugas de Buxtehude que emplean el mismo procedimiento de la 4ª descendente cromáticamente⁴⁵³.

Ejemplo 234: *Passus duriusculus*.

OO-II-V Pasacalles de 1º tono c. 53

⁴⁵³ Ciacona en mi menor BuxWV 160 cc. 77-80, *Praeludium* en la menor BuxWV 153 c. 69 ss.

VIe. Intervalos prohibidos en la melodía: *saltus duriusculus*

La figura de *saltus duriusculus* es descrita por Bernhard como saltos de sexta y séptima. En este apartado se aprovechará para dar una visión del empleo de los intervallos disonantes en la construcción melódica. En la teoría española de la época, se encuentran prohibidas la segunda aumentada, sexta mayor y tercera disminuida, como se desprende de las siguientes citas de Lorente:

“[...] y no se dà [p. 558] dà entonacion, desde el Fa, blando de Fe faut, al Sol sustenido de Ge sol reut, por quanto es intonable dicha distancia, que consta de vn Tono, y vn Semitono menor; y por tal excluida en todo genero de Musica, por ser dificil su execucion, como en el Canto de Organo dexamos advertido.”⁴⁵⁴

“Y cuiden tambien los Compositores, q[ue] entren bie[n] las voces, no haziendo en sus desvios passos desabridos: (verbigratia) entonando quartas superfluas (q[ue] es el Tritono) ni sextas mayores de salto, como, Vt, la; ni terceras diminutas (verbigratia) que es passar desde el Sol sustenido de Ge sol re ut al Fa, bemolado de Be fa be mi &c. porque todos estos transitos, y otros semejantes, vnos son pos ascenso, y descenso, dificiles de entonacion; y otros juntamente desabridos en la consonancia.”⁴⁵⁵

“[...]las menos vezes que sea posible se vse de entonacion de Tono, y Semitono juntamente incantable, assi sea subiendo, como baxando (como lo dexamos advertido en el Arte de Canto de Organo) por la dificultad que tiene en si semejante entonacion, que es (verbigratia) passar desde el fa de Fe faut blando, al Sol sustenido de Ge sol re ut[...].”⁴⁵⁶

Nassarre⁴⁵⁷ admite la 6ª menor—“es una entonación facil, y muy grata al oído”—y excluye absolutamente los saltos de 7ª (aunque dice que “*algunos la vsan en sus composiciones, con figuras disminuïdas*”), de 6ª mayor, de 3ª disminuida y de 2ª aumentada. Admite la 5ª disminuida descendente, cuando se despide de glosa⁴⁵⁸. En efecto, en el ejemplo que aporta Nassarre observamos cómo entre el primer compás y el segundo hay 5ª disminuida en el tiple, viniendo del F, que es glosa.

⁴⁵⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 557.

⁴⁵⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 619.

⁴⁵⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 307.

⁴⁵⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 281 ss.

⁴⁵⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 282.

Ejemplo 235



Aunque pueda parecer ocioso señalar el empleo de la 6ª menor, por ser permitida por los teóricos, podría tener sentido de *saltus duriusculus* o *exclamatio*, especialmente cuando es ascendente. Es un intervalo que se encuentra con cierta frecuencia:

Ejemplo 236



En los dos ejemplos siguientes se encuentra en el tema principal del tiento.

Ejemplo 237



Ejemplo 238

Se puede encontrar en Cabanilles la 5ª disminuida despidiéndose de glosa explicada por Nassarre (cfr. Ejemplo 235):

Ejemplo 239: O-V-71 c. 121 ss.**Ejemplo 240: OO-V-81 c. 40.**

En el ejemplo siguiente, encontramos la 5ª diminuta como elemento constructivo principal:

Ejemplo 241



La segunda aumentada se encuentra en Cabanilles si bien sin significado melódico, al estar en voces internas en un enlace de consonancias, como en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 242



El caso de c. 72 podría parecer lógico corregir ese intervalo de segunda aumentada haciendo también el F#. Pero en c. 90, encontramos especificados los dos accidentales, con lo que no parece haber duda de que debe interpretarse tal como está escrito. Estas segundas aumentadas están justificadas ya por Bermudo⁴⁵⁹, quien argumenta que el intervalo Bb-C# no se escucha como intervalo melódico, y el sostenido es necesario para la cláusula:

“Ay otra segunda en este genero de vn tono y vn semitono mayor: la qual es del genero chromatico. Poned que vna boz de en Ffaut, y la otra en Dsolre. Sube a

Gsolreut aquella, y abaxa a V mi esta, y vienen a hazer clausula en alamire y Are. Aquella distancia de Ffauta Gsolreut sera de vn tono y vn semitono mayor por el punto intenso para hazer la clausula. De forma, que el punto de gsolreut se porna en la tecla negra. Lo sobredicho se entiende si por fuerça tocarõ en ffaut por estar la otra boz en octaua. Si este caso particular no viene : el pu[n]to de Ffaut tâbien se porna en tecla negra: como el de gsolreut. Exemplo de la dicha segunda.

[f. 87v.]



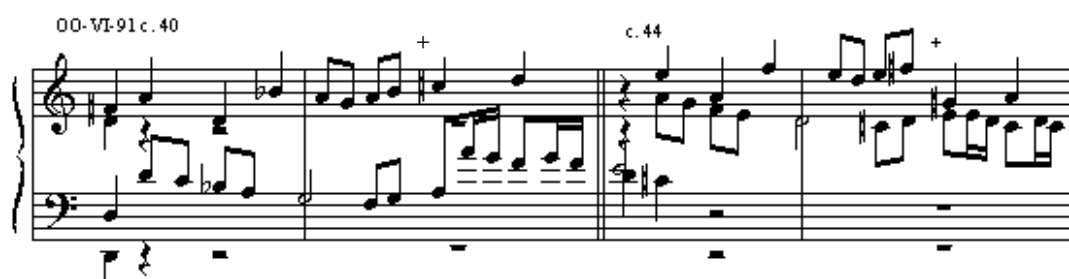
⁴⁵⁹ Fray Juan BERMUDO. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. f. 87.

[n.b. se ha reducido a dos pentagramas el ejemplo]

*El quarto semibreve del tenor puesto en Gsolreut tiene una señal de V quadrado, y denota la tecla negra arriba de Gsolreut: y el semibreve de Ffaut ha de dar en la blanca: porque el tiple da octava con el. Subiendo desde Ffaut a la dicha tecla negra es la segunda de vn tono y un semitono*⁴⁶⁰.

Los saltos de séptima se emplean con frecuencia para cambiar de tesitura una melodía. En tal caso, los saltos tampoco tienen significado melódico alguno, por lo que no se deberían considerar como *saltus duriusculus*. En el ejemplo siguiente, se presentan dos fragmentos paralelos del tiento OO-VI-91. La misma música de c. 40 se repite en c. 44 una 5ª más alta, pero se evita ascender demasiado, saltando en c. 45 (+) una séptima descendente en lugar de la segunda ascendente del fragmento paralelo en c. 41.

Ejemplo 243



Ejemplo 244: Salto de séptima para cambiar de tesitura en el bajo.



⁴⁶⁰ Fray Juan BERMUDO. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. f. 87.

Ejemplo 245: Versos de Pangelingua, verso 1 c. 11⁴⁶¹. Cambio de tesitura en las voces inferiores.



Incluso se difiere a otra octava la *salida* (resolución) de una ligadura. En el ejemplo siguiente el A del bajo es una ligadura que debe resolver en G, en este caso a la octava alta (+).

Ejemplo 246



De modo similar, en el ejemplo siguiente el F del bajo debe resolver en E, que está a la octava alta (+):

Ejemplo 247

Llorens. Versos para Órgano. Juego de Versos para Psalmodia de Tono 3^o v. 12 c. 3



En el ejemplo siguiente, vemos cómo el motivo que encontramos en +, en ++ salta una séptima por no pasar a la mitad derecha del teclado, tratándose de un tiento partido:

⁴⁶¹ "Versos de Pangelingua de todos géneros de Cabanillas" E: Bbc M 729 ff. 181-189. OO-V p. 197.

Ejemplo 248



Con respecto a estos saltos de séptima, estoy en desacuerdo con la opinión de M. J. Corry⁴⁶² (cfr. Ilustración 1, p. 26) en el sentido de considerarlos como *saltus duriusculus*. Parece claro que se trata de simples cambios de tesitura sin una intención retórica, por acabarse el ámbito del teclado o de una de sus mitades en los tientos partidos. Estos saltos bruscos de la melodía pueden dar apariencia de una escritura poco cuidada, pero lo cierto es que los cambios de tesitura no serían extraños al oído de los músicos de la época, que podrían estar acostumbrados a los mismos pues cambios de tesitura se producen en el contexto de la policoralidad, cuando un coro toma en otra tesitura una frase que deja otro coro, como en el siguiente ejemplo del villancico *¡Ah! de la región celeste*⁴⁶³ del propio Cabanilles:

Ejemplo 249: Cambios de tesitura en un villancico policoral de Cabanilles

Cabanilles. Villancico "¡Ah! de la región celeste" c. 361

(n.b. se han eliminado los coros II y IV, que no intervenían en ese momento)

Para encontrar un caso que sí podría entrar dentro de la consideración de *Saltus duriusculus* nos remitimos al Ejemplo 234. Hay dos copias de esta obra, en E: Bbc M 386 y E: Bbc M 387. La segunda de estas fuentes—cuyo copista se confiesa alumno de Cabanilles en el encabezamiento de la propia pieza: “*Pasacalles de mi Maestro Mⁿ Juan Cabanillas*”—explicita el b en el F del primer compás del ejemplo, de manera que no hay duda de que se trata de una séptima disminuida). Siendo este contrapunto invertible, la siguiente diferencia presenta la melodía en séptimas en el bajo, y el cromatismo en las voces superiores. El *saltus duriusculus* está en este ejemplo asociado además a *passus duriusculus*, *heterolepsis* y *quaesitio notae*.

⁴⁶² Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. p. 284.

⁴⁶³ José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971. pp. 185-227.

El empleo de una pauta tradicional en la música ibérica, el intervalo de 4ª disminuida, ha sido ya señalado por Anglés⁴⁶⁴, que pretende viene de la música popular. Aparece con frecuencia en Cabanilles, incluso en los temas de algunos tientos, como en OO-I-XII y OO-V-81. Lo encontramos también en voces interiores como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 250



En cuanto a la 3ª disminuida, no se han encontrado ejemplos, a lo sumo situaciones como las siguientes en las que se produce relleno melódicamente.

Ejemplo 251



⁴⁶⁴ Higinio ANGLÉS "La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles" en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64.

VII. El tratamiento de la disonancia por Cabanilles y en la teoría de su época

VIIa. El concepto de disonancia en el siglo XVII

Como hoy en día, con el término armonía se referían en el siglo XVII al resultado de la simultaneidad de sonidos. Por el contrario, el significado del término melodía no se establecía en oposición a armonía, sino que hacía referencia al efecto sensorial de esa armonía, apelando quizás al origen etimológico del término: la dulzura del canto. Así al menos se expresa Pablo Nassarre al afirmar que “*armonia es una resultancia audible de la variedad de sonidos, y diversas quantidades...*” y que “*...la melodía es el deleyte, causado de las consonancias armonicas...*”⁴⁶⁵.

Antes de cualquier otra consideración, es necesario señalar e insistir en que en la época en la que nos situamos no existe el concepto de armonía referida a un bajo fundamental. En este sentido, no se hablará de acordes, sino de intervalos y de bloques de consonancias. Los teóricos de la época han explicado con precisión las leyes que rigen el encadenamiento de consonancias y disonancias, así como los límites al tratamiento de las mismas y las posturas que empiezan a salirse de lo establecido—posturas extraordinarias. Se puede además observar y constatar cómo se cumplen estos presupuestos en las obras de Cabanilles, y en qué medida aparecen las posturas que se alejan de la teoría.

En cuanto a los conceptos estéticos generales en el terreno armónico, es de señalar que la clave y guía de todos los procedimientos constructivos armónicos en el barroco se fundamentan en el tratamiento de la disonancia, la cual es el motor que gobierna el devenir musical, como se desprende del examen de los postulados estéticos de la teoría de la composición musical de la época.

Lorente habla de la importancia de la disonancia, cuya función es similar a la del claroscuro en la pintura. Las irregularidades armónicas tendrían una intención semántica, y es posible contravenir algunas reglas para tener libertad en la composición y no impedir una melodía más airosa.

- Importancia de la disonancia:

*“[...]tratemos de las Especies falsas, dissonantes, y malas (pues son tan necessarias en la Musica, para su perfeccion, por quanto con variedad de especies, perfectas, imperfectas, y falsas, se haze mas harmoniosa, y perfecta[...])”*⁴⁶⁶ *“Mas mezclandolas con las especies buenas, buscando ocasion, y tiempo que les conuenga, hazen la Musica muy dulce, agradable, y sonora, de lo que careciera si no tuuiera el*

⁴⁶⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 255.

⁴⁶⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 274.

vso de estas especies[...]” “[las disonancias]son muy necessarias para hazer la Cõposicion de todo punto perfecta y acabada[...]”⁴⁶⁷

- La función de la disonancia es el claroscuro (similitud con la pintura):

“[...]y por esta causa los Compositores para que las consonancias salgan mas suaves, mas hermosas, y dulces, han de poner junto à ellas las dissonancias[...]los Pintores, para que vnas cosas parezcan mas claras, y resplandecientes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrías, y obscuras. Assi los Compositores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas armoniosas, y sonoras, han de poner junto a ellas las dissonancias[...]las consonancias, y dissonancias, que son contrarias, pertenecen à la misma ciencia de la Musica[...]”⁴⁶⁸

- Las irregularidades armónicas tienen intención semántica:

“[...]es bien que los Compositores se tomen algunas lice[n]cias, en algunos casos particulares, especialmente, quando el sentido de la letra pide armonía particular, haziendo demostracion del ingenio en la concordancia, que la letra, y lo sonoro, y acorde de la Musica haze.”⁴⁶⁹

- Es posible contravenir algunas reglas para tener libertad en la composición:

“Y si no huuiera algunas ensanchas, sino que rigurosamente vsaramos los rpeceptos de la Mvsica, no pudieramos ligar esta quarta superflua[...]y assi es muy conueniente tomar semejantes licencias en la Musica, y dar algunos ensanches en ella, para que no atemos las manos à los Compositores, ocasionandoles con la estrechez del vso de los preceptos, à que dexen de hazer muchas, y repetidas diferencias en sus Obras[...]”⁴⁷⁰.

- El tratamiento más libre de la disonancia también sirve para tener más libertad y no impedir una melodía más airosa:

“[...]y por glossa se suplen muchas cosas en las Composiciones, q[ue] sin ella no se passaran; y se toleran por el buen ayre del cantar, que comunmente tienen.”⁴⁷¹.

Nassarre define la armonía como mezcla de consonancia y disonancia, y afirma que la disonancia genera más armonía que la consonancia. La disonancia o especie mala introducida en la música convenientemente se denomina *falsa*:

“P. Ay diferencia entre disonante, y falsa?

R. Si la ay: porque en tanto es especie falsa, en quanto està introducida en la Musica, enlugar de especie buena: y como con la especie mala se engaña al oido, vsandola con engaño, por esso se llama especie falsa; pero no tiene duda, si que considerada por si sola, y separada de la Musica, solo se puede llamar especie mala, y disonante; y solo falsa quando introducida.”⁴⁷²

⁴⁶⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 275.

⁴⁶⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 276.

⁴⁶⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 498.

⁴⁷⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672, p. 289.

⁴⁷¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 363.

⁴⁷² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 97.

En la línea de Lorente, considera que las disonancias más extravagantes tienen sentido expresivo, y que es posible contravenir las reglas siempre y cuando “*no se destruya la melodía*”. La época en la que escribe Nassarre, ya en torno a 1700, está presidida por una búsqueda de la extravagancia, por el empleo más libre de la disonancia. Más preciso y sistemático que Lorente en la teorización de la práctica compositiva, constata un mayor número de “posturas extraordinarias”, si bien no todas son admitidas. Su talante conservador se delata al mostrar su perplejidad ante algunas posturas que aunque “suenen bien” no pueden ser aprobadas por el arte⁴⁷³. Estos son los conceptos considerados por Nassarre concernientes a la disonancia:

- La armonía es mezcla de consonancia y disonancia:

*“[...]la armonia es una composicion, ò razon de variedad de cosas mezcladas[...] Es la Musica un agregado de especies, unas consonantes, y perfectissimas, otras no tanto, otras imperfectas, y otras disonantes. De toda esta variedad se haze un compuesto armonico, de que resulta la perfecta melodia[...]”*⁴⁷⁴.

- La disonancia genera más armonía que la consonancia:

*“toda especie disonante engendra más armonía en la Música que las consonantes; y tanto mejor es la música cuanto más armoniosa; La Pausa no engendra armonía, la disonante más que las consonantes: luego mejor será el uso de la disonante en este caso que el de la Pausa”*⁴⁷⁵.

El concepto de la disonancia como elemento dinamizador que engendra la armonía y es el motor de la composición es común a todas las escuelas del periodo barroco. Así, Mathesson considera que “*las disonancias pueden ser consideradas de forma similar a la sal, especias y condimentos de la armonía, y las consonancias a la carne y el pescado*”⁴⁷⁶.

- Las disonancias más extravagantes tienen sentido expresivo:

*“Otras muchas posturas extraordinarias fuera de el orden comun de à quatro se les ofrecen a los buenos Compositores hazer, motivados por la expression de el afecto de la letra[...]”*⁴⁷⁷

- Es posible contravenir las reglas siempre y cuando “no se destruya la melodía”, siendo esto avalado por el uso:

*“Quando vna cosa està muchas vezes practicada, y no destruye la melodia, aunque en algun modo falte en algunas de las reglas, por el uso se puede permitir”*⁴⁷⁸.

⁴⁷³ El término *arte* es empleado en esta época en el sentido de *conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien una cosa*, y no en el sentido en el que más comunmente lo tomamos en la actualidad de *acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando* (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua).

⁴⁷⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 95.

⁴⁷⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 140.

⁴⁷⁶ Johann MATTHESON. *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. (Bärenreiter, Kassel 1995): “*Die Dissonantzen sind gleichsam das Salz, Gewürtz oder Condimentum der Harmonie, sowie die Consonantzen als Fleisch und Fisch angesehen werden können*” (III. Theil, Zehntes Capitel, § 3. p. 296).

⁴⁷⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 314.

⁴⁷⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 196.

*De algunas posturas se dice que no tienen justificación teórica, y la única justificación es que “suenan bien”*⁴⁷⁹.

Por ejemplo, el hecho de que las “malas” se permitan entre voces particulares y no con el bajo “*es respuesta de experiencia tan solamente, y no de razon*”⁴⁸⁰. Debemos recordar que melodía en esta época no tiene el significado actual, sino que “*...la melodía es el deleyte, causado de las consonancias armonicas...*”⁴⁸¹.

Nassarre constata que en su época se da un proceso de búsqueda de la extravagancia, de novedades en el terreno armónico:

“Son tantas las extraordinarias posturas, inventadas por los grandes Maestros Practicos destos tiempos, que à querer hazer expression de todas, serian necesarios crecidos volumenes[...]”⁴⁸².

Describe Nassarre:

*“[...]algunas extrañezas executadas por algunos Maestros en sus obras, que causan à los principiantes mas armonia al verlas, que à los oyentes su Musica”*⁴⁸³

Las justifica Nassarre en los maestros, pero no las aconseja para los estudiantes, pues:

“los Maestros experimentados, quando se arrojan a escribir alguna postura poco vsada, es teniendo razones para defenderla[...]”⁴⁸⁴.

*“Muchos Compositores, sea por variar posturas en sus composiciones ò sea por inventar novedades, hazen algunas tan extraordinarias, que es necessario atenderlas con gran reflexion, para ver si estàn conformes à las reglas de el Arte.”*⁴⁸⁵.

Nassarre, en calidad de teórico conservador, constata el empleo más libre de la disonancia por los contemporaneos:

*“Y no obstante, que es muy impropia esta postura, es muy usada de algunos Musicos porque dizen que suena bien[...].siento, que es contra la regla arriba dicha, y no se deve usar.”*⁴⁸⁶

Se desprende también de las afirmaciones de Nassarre la aproximación a un concepto sensorial de la armonía. Aunque se siguen justificando determinadas posturas por las “reglas del arte”, muchas veces junto a los razonamientos teóricos se alude a que “suenan bien” o “suenan mal”, como en las citas siguientes:

*“Y assi, apruebo esta postura por dos razones: la una porque suena bien, y la otra, porque no se opone à las reglas de el arte, suponiendo el tiempo ternario en dicho periodo.”*⁴⁸⁷.

⁴⁷⁹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 198.

⁴⁸⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 101.

⁴⁸¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 255.

⁴⁸² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 217.

⁴⁸³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700., *Tratado IV Cap. IX pp. 235 ss.*

⁴⁸⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 235.

⁴⁸⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 397.

⁴⁸⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 120.

“[...]la tengo por impropia, por dos razones. La una por ser poco sonora, y la otra porque ay dos encuentros en septima[...].”⁴⁸⁸

En cuanto a las afirmaciones de Lorente y Nassarre en el sentido de supeditar un tratamiento de la disonancia no sujeto a las reglas a la expresión de un determinado sentido de la letra, es de señalar que también se empezarán a utilizar dichos procedimientos de modo independiente, con el fin de ampliar el lenguaje armónico, de escapar al canon de Zarlino y enriquecer la composición con un empleo más libre de las disonancias.

VIIb. Reglas para la introducción de la disonancia

Vista la importancia que se atribuye a la disonancia en la música del siglo XVII, es necesario señalar que ésta no puede ser empleada de cualquier forma, sino siguiendo unas reglas determinadas. Zarlino había sumariado las reglas para poder introducir la disonancia: ésta no debe estar en alzar y dar, sino en parte débil por grados conjuntos, y en parte fuerte sólo si viene preparada (ligada de una consonancia en el compás anterior) y resuelta por grado conjunto descendente en una consonancia imperfecta. En este periodo se amplían las posibilidades para el empleo de la disonancia, de manera que, de acuerdo con ciertas reglas, se va a poder utilizar la disonancia fuera de ligadura en alzar o dar e incluso por salto.

Lorente describe las siguientes maneras de introducir la disonancia:

- En parte débil (que no sea alzar ni dar) por grados conjuntos.
- En ligadura.
- En alzar y dar por grado conjunto (“mala por buena”).
- Extraordinariamente podrán saltar las disonancias, considerándose glosa.

Estas maneras coinciden con las siguientes figurae descritas por Cristoph Bernhard en *Tractatus compositionis...*: a) *transitus* (nota de paso en parte débil), b) *syncopa* (ligadura) y *quasi syncopa*, c) *quasi transitus* (nota de paso en alzar) y *transitus inversus* (nota de paso en dar), d) como *glosa* describe Lorente otros tipos de figuras—“*procediendo extraordinariamente...*”—que corresponden a las descritas por Bernhard basadas en saltos de la especie disonante, especialmente *subsumptio*. También describe Lorente unas *ligaduras burladas* de séptima desligando en quinta diminuta al subir el bajo que corresponden a la *syncopatio catachrestica* de Bernhard. (cfr. Ejemplo 155 en p. 235.)

Nassarre describe tres principales maneras de introducir la disonancia: *passando de presto*, *ligadura* y *mala por buena*, en términos parecidos a los de Lorente:

⁴⁸⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 394.

⁴⁸⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 395.

- “*passando con velocidad por ellas, sin que se note el mal efecto que causan*”⁴⁸⁹. Para ello las disonancias deben estar en parte débil, es decir, que no estén en el alzar o en el dar. Este tipo de disonancia es *glosa (transitus)*.
- En ligadura: la disonancia está en la parte principal de compás, es prevenida viniendo ligada del compás anterior, y desligada (resuelta) en consonancia imperfecta (*syncopa* y *quasi syncopa*).
- Pasando “*mala por buena*”: Una disonancia en tiempo fuerte se puede justificar suponiendo por ella una consonancia posterior. Puede ser en glosa o en apariencia de ligadura. En ambos casos hay que suponer un tiempo distinto al que hay escrito: por ejemplo, si en compasillo encontramos disonancias en el alzar es de suponer que estamos en compás mayor (*quasi transitus y transitus inversus*).

En cualquier caso, la teoría compositiva del siglo XVII no contempla las disonancias sino de forma subordinada a las consonancias. Esto lo suman los teóricos de la composición formulando el concepto de suposición. La disonancia viene siempre justificada por una consonancia por la cual supone. Las disonancias de paso en parte débil suponen por la consonancia que hay en la parte fuerte, y las que están en parte fuerte suponen que están en parte débil de un supuesto tiempo mayor. Las que están en ligadura “*suponen por lo que son*”, pero deben estar tratadas de forma que resuelvan en consonancia.

Nassarre ha descrito minuciosamente este concepto de suposición. Suponer es “*entender otro de lo que se señala*”. La suposición debe ser “propia”, lo que quiere decir que debe haber en lo supuesto al menos parte de lo que se supone (es decir, si suponemos en un tiempo una disonancia por una consonancia, debe al menos haber parte de consonancia), de lo contrario será “impropia”. Hay una doble suposición: de género, que consiste en suponer una disonancia por una consonancia, y de tiempo, pues es necesario muchas veces suponer un tiempo diferente del marcado para justificar las disonancias:

“CAPITULO XIX / EN QUE SE EXPLICA EL MODO DE SUPO- /ner uno por otro en la Musica; y como muchas vezes / importa el suponer otro tiempo de el que està / figurado.

[...] si en un movimiento de compàs se hallan dos especies, una consonante, y otra disonante, que la disonante supone por la consonante, la qual es suposicion propia, porque ay en aquel movimiento de compàs lo que se supone.

[...]

Pero si todo el movimiento ocupare la disonante, ò disonantes, no [p. 126] podrá suponer sonoridad sin ser falsa suposicion, ò impropia; porque si suponiendo sonoridad no la ay, nada ay de lo que se supone[...]

En todo movimiento de compàs, se supone efecto sonoro; y aviendole este, ay todo lo que se supone. Si ay dos especies, una disonante, y otra consonante, y supone la disonante por la consonante, ay parte de lo que supone: Pues dos especies suponen por una, siendo uno el efecto; y por esto es suposicion verdadera, porque ay lo que se supone.

[...]

⁴⁸⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 97.

A mas de la suposicion de especies, es necessario para el abono de muchas posturas, en la Musica suponer otro tiempo de el que està figurado en la Obra[...] Si estando el tiempo de compasillo figurado, en un periodo passa con minimas al alçar por las disonantes en todo aquel movimiento de compàs, no se puede suponer efecto sonoro; porque serà falsa suposicion, pues no le ay: Pero si en tales periodos supone el tiempo de compàs mayor, alternando las minimas de consonante en disonante, avrà en cada movimiento, una, y otra especie, y causará, efecto sonoro en èl.

[...]

Quando hay ligadura, no supone la especie disonante que està ligada por otra: pues fue disposicion de los Musicos antiguos, el introducir las disonantes en ligadura, para que se pudieran usar como consonantes; y assi se han de considerar, quando estàn ligadas, siendo la ligadura perfecta: Y llamo perfecta à la que previene, liga, y desliga donde deve.”⁴⁹⁰

Aún así, Nassarre dará cuenta de algunos procedimientos empleados por sus contemporáneos donde el tratamiento de la disonancia es más libre, sin admitir justificación teórica para dichos procedimientos, aún cuando reconozca que “suenan bien”.

En cuanto a la primera manera—“*passando al mouimiento intermedio de el compàs, no siendo el dar, ni el alçar de èl; y en tal caso ha de passar gradatin...*”— se trata de la forma tradicional de tratar la disonancia según el canon de Zarlino, según el cual las disonancias no pueden estar directamente en alzar o dar, excepto en el caso de las ligaduras. En compasillo el compàs vale un semibreve, alzar y dar tienen cada uno el valor de una mínima, y consecuentemente podrán ser disonantes las semínimas 2ª ó 4ª. En compàs mayor el valor del compàs es de una breve, alzar y dar valen un semibreve, y podrán ser disonantes las 2ª y 4ª mínimas. Cuando esto no se cumple será necesario suponer que estamos en un tiempo diferente del apuntado. por ejemplo, si encontramos la 3ª semínima disonante en compasillo, habría que suponer que estamos en compàs mayor, con lo cual el alzar no llegaría hasta la 5ª semínima. las citas siguientes de Lorente y Nassarre explican esta manera tradicional de tratar la disonancia.

“[...]las especies falsas no se dàn si no es ligando al dar del compas.”⁴⁹¹

“[...]vsando dissonancias libres, y no sincopadas, siempre han de cantar de grado, no de salto, passando de presto en la diminuciõ, por cuya causa son menos sentidas; pero con tal condicion, que no han de ir dos dissonãcias, vna tras de otra, sino que en vn punto se hiera en consonancia, y otro en dissonancia; es a saber, primero, tercero, y quinto. con todos los nones han de ser buenos, y consonantes; y el segundo, quarto, y sexto, con todos los pares, han de ser malos, y dissonantes[...].”⁴⁹²

“EN la quinta Regla del Capitulo quarenta y nueue, dexamos dicho, como las disonancias han de passar de grado, no de salto, ni dos vna tras otra, hiriendo siempre en los dos mouimientos de dar, y alçar en especie buena, y consonante: esto se ha de observar en el Contrapunto de Seminimas. Y tambien se advierta, que siempre que alguna de las Seminimas saltare, ha de ser à especie buena, y de especie consonante, aunque no sea de los mouimientos, de dar, ò alçar. Y no ha de auer passo de buelta, sino es que ha de parar la carrera, si sube, despues de la vltima Seminima,

⁴⁹⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 125-126.

⁴⁹¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p.238.

⁴⁹² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 296.

en Minima: y si es baxando, tambien ha de parar despues de la vltima Seminima en vna Minima.”⁴⁹³

[p. 311]

“EXEMPLO, QVE ENSEÑA, QVE NO SE /vsen passos de buelta, que la carrera se pare en Minima, o / Figura sosegada: y que las Seminimas, quando son / de salto, han de ser consonantes, à espe- / cies consonantes.”



En el compás mayor: deben ser consonantes las primeras y terceras mínimas, y las otras pueden ser disonantes por grados conjuntos:

“Advirtiendole, que las Minimas en este Contrapunto[de compás mayor], como sean gradatin (no de salto) pasan la segunda, y la quarta, como especies malas, como pasan las Seminimas en el compasillo; mas si se dan de salto, aunque sea al movimiento intermedio del compàs, han de ponerse en especies buenas, y consonantes[...].”⁴⁹⁴

Nassarre, en esta primera manera de introducir la disonancia, no se aparta de lo dicho por Lorente.

“Este es uno de los modos con que están introducidas en la Musica las disonancias; y otro es por razon de glosa, quando passa de pronto de la consonante à la disonante, alternando de una en otra con figuras menores; que por su velocidad no disuena, antes bien aumenta la armonia la variedad de proporciones.

Es principio asentado, que siempre que el compàs mueve ha de ser en especie consonante; tal vez concurrian dos, tres, o mas especies en aquel movimiento, unas consonantes, y otras disonantes; y ordinariamente suponen todas las de aquel movimiento por la primera que fue consonante, y esto es à lo que se llama Glosa, como mas adelante dire.”⁴⁹⁵

No es necesario profundizar en este modo trivial de tratar la disonancia, ni aportar ejemplos de Cabanilles, por lo que se pasará a estudiar los otros procedimientos descritos.

VIIc. La disonancia en forma de ligadura

Esta forma de introducir la disonancia está también contemplada en el canon de Zarlino, pero en el siglo XVII se va a ampliar su uso, principalmente mediante las prevenciones en falsa, las ligaduras burladas, y las ligaduras de especies como 9ª, tritono, 4ª y 5ª diminutas, etc.

⁴⁹³ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 310.

⁴⁹⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 318.

⁴⁹⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 99.

Lorente describe la ligadura como una de las maneras de introducir la disonancia, y explica las partes de las que consta (prevención, ligar y desligar), y señala que el ligar debe estar en el dar del compás, y que debe desligar en consonancia imperfecta.

*“[...]la ligadura consta de tres partes essenciales, preuencion, ligar, y desligar[...] la ligadura ha de ser al dar del compàs, y no al alçar[...]quando se liga la especia dissonante, ò falsa, se ha de salir à especie imperfecta[...]”*⁴⁹⁶

*“TODA Ligadura consta de tres partes essenciales, que son, preuencion, ligar, y desligar; en faltando qualquiera de ellas, no ay ligadura. En compasillo, y Compàs mayor, son todas estas tres partes iguales en la duraciõ, de suerte que si se preuiene en vna Minima, ha de ser la ligadura en otra Minima, y desligar en otra: advirtiendõ, que la preuencion ha de ser al alçar, ligando en el mouimiento que se sigue al dar, y desligãdo al alçar del compàs. Esto ha de tener toda buena ligadura, si no es que se haga con figuras disminuidas, que la preuencion, ligar, y desligar se ajuste, y haga todo en vn compàs, como se verà en el Exemplo del Capitulo siguiente; que en tales casos se consideran quatro mouimientos (aunque ligeramente ordenados:) y en el segundo se haze la preuencion, que aunque es en el mouimiento intermedio del dar, se reputa por el del alçar; y se supone, que aunque semejantes ligaduras sean con diminucion de Figuras, y al parecer no guarden las tres circunstancias referidas, en quanto no hazerlas en los mouimientos dichos, preuiniendo al alçar, ligando al dar, y desligando al alçar, la ligadura està bien hecha, por quanto tuvo en ella preuencion, ligò, y desligò con igualdad de figuras, aunque disminuidas: para lo qual se ha de cõsiderar el tiempo, ò compàs diminuto: y si la ligadura preuiene en vn Semibreve al alçar, ha de ligar en otro Semibreve al dar; y desligar en figura de igual cãtidad al alçar: y ha de ser el desligar en especie imperfecta, consonãte, como diremos en el Capitulo sigue[n]te; y la preuencion para la ligadura, vnã vez ha de ser en especie buena, y otras en mala, ò falsa; y otras en la misma especie falsa que se liga, sirviendo ella misma de preuencion para ligarse à si. Todo se verà explicado en el Capitulo que se sigue.”*⁴⁹⁷

Nassarre describe la ligadura como disonancia en parte principal de compás, preparada (prevenida) y resuelta (desligada) por grado conjunto descendente en consonancia imperfecta. Nassarre advierte que la ligadura consta de tres partes: prevención en el alzar, ligadura en el dar del compás siguiente y salida, desligar o abonamiento en el alzar siguiente. La voz que liga queda quieta —“padece”—mientras otra voz se mueve y crea la disonancia—“hace padecer”⁴⁹⁸. En cuanto a las especies disonantes, las clasifica en tres grupos atendiendo a cómo pueden ser empleadas en la ligadura⁴⁹⁹:

- las que pueden ligar padeciendo o haciendo padecer: 2ª mayor, 2ª menor, 7ª mayor, 7ª menor, 5ª menor.
- las que sólo pueden hacer padecer: 4ª de tritono.
- las que no pueden ni padecer ni hacer padecer: 4ª diminuta y 5ª superflua.

“P. Como se entiende la ligadura?”

⁴⁹⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 451. Remite además a los capítulos 42, 43 y 46 del Libro III.

⁴⁹⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 282.

⁴⁹⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Tratado III, capítulo VI, pp. 97 ss. y Tratado IV capítulo V pp. 173 ss.

⁴⁹⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. pp. 95-96

R. Es vsar de la especie disonante en puesto principal del Compàs, aviendo de antes prevenido, y teniendo despues su salida à especie imperfecta.

Como se vè en este exemplo.



P. Quantas condiciones ha de tener la ligadura?

R. Tres.

P. Quales son?

R. Prevencion, ligar, y desligar.

P. Què se entiende por Prevencion?

Q. Prevenir el puesto donde ha de ligar antes de formar la ligadura.

P. Què se entiende por ligar?

Q. Padecer en especie disonante en el puesto que [p. 98] previno, y en parte principal del Compàs.

P. Què se entiende por desligar?

Q. Despues de aver padecido en la falsa salir à especie imperfecta. „⁵⁰⁰

“P. Quales son las especies que se ligan?

R. La segunda, la quarta perfecta, la quinta menor, y la septima?

P. Y la quarta de Tritono no se liga?

R. La quarta de Tritono haze padecer al baxo quando liga; pero nunca se liga en ella.

P. Quando la septima se liga, necesita de otra voz que le acompañe?

R. No necesita, como se puede vèr en el Contrapunto suelto, que se liga, careciendo de otra voz que le acompañe?

P. La quarta necessita de acompañamiento?

R. No puede ligar sola, sino ay otra voz que le acompañe.

P. Y con què especies se acompaña la quarta?

R. Con quinta, y sexta, ò à lo menos con vna destas dos especies.

P. La quinta menor quando liga, necessita de quien le acompañe?

R. no necessita en rigor de acompañamiento; pero siempre es mejor acompañarla con sexta. „⁵⁰¹

La prevención de la ligadura:

Para Lorente la prevención debe valer lo mismo que la ligadura en compás igual. La prevención puede ser también en especie falsa, en la misma que liga o en otra. La ligadura de 4^a se puede prevenir en ella misma, pero debe ir acompañada de sexta. Incluso señala las entradas en especie disonante que sea preparación de ligadura, aunque solo de forma excepcional “*por pedirlo assi la letra, ò por imitar algunos passos, &c.*” Se puede prevenir en 5^a disminuida para ligar en ella misma o en cuarta.

⁵⁰⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 97-98.

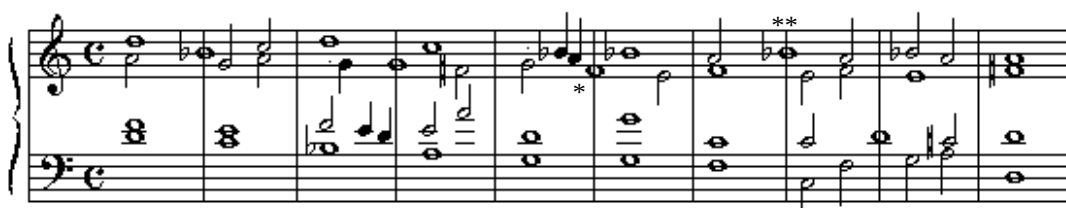
⁵⁰¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 99

Nassarre expone los casos de prevención en falsa al igual que Lorente. También exponen entradas en disonante en ligadura, sea “haciendo padecer” o “previniendo” (en los casos en que se permite prevención en falsa). Si se previene en falsa (disonancia), ésta debe producirse por el movimiento de sólo una voz, no se debe coger de golpe con las dos voces que forman la disonancia, y excluye la 4ª de tritono y la 9ª. La prevención en falsa implica también una suposición de tiempo. Suponer, por ejemplo, que estamos en compás mayor, haría que la prevención en falsa no quedara en alzar o dar.

*“[...] aunque los Antiguos comenzaron a vsar de las Especies falsas, ligandolas, preuiniendose para ello en especies buenas; en el mouimiento antecedente à ellas, aora los Musicos Modernos se han adelantado (descubrie[n]do singulares primores) no solo à ligar las especies falsas, con la preuencion antecedente à la ligadura en especie buena, sino tambien preuiniendose en la misma falsa que se ha de ligar, ò en otra especie dissonante, ò mala, siendo la ligadura de vna especie falsa, preuenida en ella misma, ò en otra especie distinta, mala, ù dissonante; y en estos casos , es necessario las mas vezes, que haya suposicion de Tiempos; advirtiendole, que aunque el Tiempo esté puesto, y señalado à compasillo, se ha de entender, y suponer ser a Compàs mayor: y si à Proporcion menor, à mayor[...]”*⁵⁰².

En el siguiente ejemplo tenemos prevención en la 7ª en el compás 5 (*), y en la 4ª en el compás 7 (**):

Ejemplo 252⁵⁰³



La 5ª disminuida sí puede prevenir con golpe en ambas voces. En el ejemplo siguiente vemos la prevención en quinta menor. En c. 1 para ligar 5ª menor (*), con golpe de las dos voces y en c. 3 para ligar 4ª (**).

Ejemplo 253⁵⁰⁴



⁵⁰² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 283.

⁵⁰³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 104

⁵⁰⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 106.

Entre voces particulares también se puede prevenir en disonancia, sea la misma u otra. En el ejemplo siguiente, entre alto y tenor hay prevención en 4ª de tritono en (*) para ligar en la misma, y prevención en cuarta en (**) para ligar en segunda:

Ejemplo 254⁵⁰⁵



Sin embargo, la prevención de ligadura entre voces particulares, con el bajo debe ser consonante o a lo sumo en cuarta, como en el ejemplo siguiente (*):

Ejemplo 255⁵⁰⁶



En los “conciertos a tres sobre Tiple”, no permite prevenir la ligadura de segunda menor en ella misma, a no ser que sea entre dos compases, y siempre en compás mayor:

*“Aunque advierto, que siempre que el Canto Llano se hallare en fa, sea de qualquier signo, no se ligue enteramente en segunda, porque es segunda menor, y se haze sentir sobradamente su disonancia. Pero quedandose ligado de el compàs antecedente, bien podrá tener su formacion en ella, porque como no estará mas que la mitad de el tiempo, no disonará tanto.”*⁵⁰⁷

Al contrario de Lorente, Nassarre dice que la prevención no tiene porqué ser la mitad del valor de la ligadura, puede prevenir con todo un semibreve, o sólo con una mínima o incluso semínima:

“NO han sido poco cõtrovertidas dos opiniones (entre los Musicos modernos) à cerca de la igualdad, ò desigualdad de las partes de la ligadura, defendiendo vnos, que la prevencion avia de ser igual à la parte de ligar, y à la parte del desligar; defendiendo otros la contraria, siendo de opinion, qur la prevencion importa poco, que se gaste mas, ò menos tiempo en ella, que en la parte del ligar, y lo mismo en la parte del desligar. Y pareciendome essencial la resolucion desta duda, dirè

⁵⁰⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 203)

⁵⁰⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 297)

⁵⁰⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 240.

(segun mi corto entender) lo que siento en esta materia en el discurso de este capitulo[...] [p. 256] Segun nos enseña la practica de los Musicos antiguos, no ay inconveniente en que gaste doblado tiempo en prevenir, que en ligar[...] [p. 257] [...]pero quando la prevencion ha de ser en especie disonante, importa el que no prevenga antes del movimiento del alzar[...] [p. 261] P. Y será licito el ser poca la prevencion? R. No hallo razon que tenga fundamento en contrario, pues por poca que sea la prevencion (como prevenga en el movimiento antecedente al que ha de ligar) no destruye la essencia de la ligadura[...]”⁵⁰⁸.

La ligadura de 4ª puede prevenir en ella misma, pero debe entonces (a más voces) ser acompañada de 6ª:

“[...]y assi digo, que la quarta justa se puede hazer la preuencion para ligarse en ella misma, ò en especie buena: si se preuiene en ella misma, ha de ser acompañandola con la sexta, al tiempo de la preuencion, y en el compasillo es al alçar; y se reputa por compàs mayor (suponiendole) por los mouimientos, por que si no, no puede passar, por quanto el dar, y el alçar ha de ser en especies buenas[...]”⁵⁰⁹.

La prevención en 4ª y 6ª es “postura comunissima” según Nassarre, y la justifica puesto que la ligadura es en realidad entre voces particulares, sirviendo “el Baxo solo para llenar”. Así, vemos en el ejemplo siguiente una prevención en la cuarta acompañada de la sexta (*):

Ejemplo 256⁵¹⁰



Se puede incluso prevenir en especie falsa en las entradas, entrando en esa misma falsa:

“Algunos acostumbran en el Contrapunto de Concierto, y en la Cõposicion, assi en la entrada de la Obra, como en el discurso de ella, por imitar algun passo, entrar en especie falsa, preuiniendose en ella, ligandola, y desligandola; absolutamente no lo apruebo, ni tampoco lo repruebo, porque aunque las reglas del Cõtrapunto, y de toda buena Composicion nos enseñan, que a los principios de la Obra, y todas las vezes que alguna de las voces pausare en el intermedio de ella, al bolver à entrar, ha de ser en especie, y consonancia buena, no en especie falsa, y dissonãte; tiene su epyqueya⁵¹¹, y algunas excepciones en algunos casos particulares, por pedirlo assi la letra, ò por imitar algunos passos, &c.”

En Cabanilles se constata el empleo de los anteriores procedimientos. En el ejemplo siguiente encontramos en a) ligadura de séptima con la prevención más corta que

⁵⁰⁸ Pablo NASSARRE. Fragmentos Musicos. Madrid, 1683 y 1700. pp. 255-261

⁵⁰⁹ Andrés LORENTE. El porque de la Mvsica. Alcalá de Henares, 1672. p. 358.

⁵¹⁰ Pablo NASSARRE. Escuela Musica II.... Zaragoza, 1724. p. 118.

⁵¹¹ Epiqueya: Interpretación moderada y prudente de la Ley.

la ligadura, puesto que previene en semínima, teniendo en este fragmento las ligaduras valor de un semibreve. En b), c), f) y h) ligaduras de 4ª con el bajo que son de séptima y segunda entre voces particulares respectivamente, previniendo todas ellas en la misma falsa. En d) ligadura de séptima prevenida en la misma falsa. En e) ligadura de 5ª justa que es de séptima entre voces particulares, desligando además en 4ª con el bajo, que es por cierto prevención de la ligadura siguiente. En g) ligadura de 4ª acompañada con 6ª. En i) ligadura de 7ª.

Ejemplo 257

00-V-77

En el ejemplo siguiente más casos de prevenciones en falsa: En a) y c) ligaduras de 7ª prevenidas en ellas mismas. En b) y d) ligaduras de 4ª prevenidas en ellas mismas, acompañadas de sexta.

Ejemplo 258

00-II c. 99

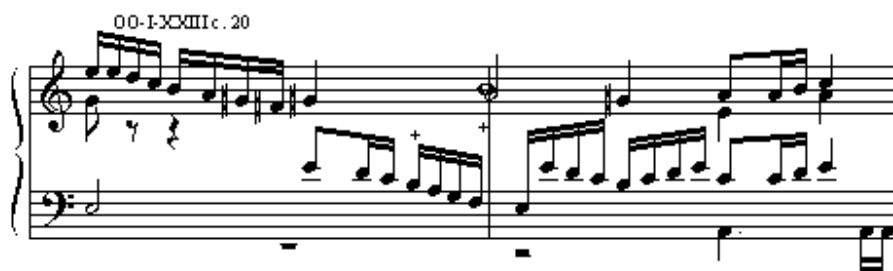
En el ejemplo siguiente la prevención en falsa es por movimiento de las dos voces (atención, las notas marcadas + son simultáneas).

Ejemplo 259



El siguiente ejemplo es otro caso de prevención en falsa con choque por movimiento de ambas voces (las notas de alto y tenor marcadas con + son simultáneas), aunque en valores diminutos:

Ejemplo 260

La ligadura:

La ligadura propiamente dicha es la disonancia en dar que viene ligada del compás anterior. Lorente expone que las especies que se ligan son 2ª, 7ª, 5ª diminuta, 9ª. Considera incluso la ligadura de 5ª justa, la 4ª superflua o de tritono ligando en el bajo y la 4ª diminuta.

[la séptima mayor y menor]“[...]ambas sirven en la ligadura; y tambien passan en los mouimientos intermedios del compàs, que no son dar, ni alçar, yendo la Cantoria gradatin; y de salto; por la glosa se admite algunas vezes.”⁵¹²

⁵¹² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 280.

[p. 280] Septima mayor. O assi. Septimas menores. Ligadura de septima menor. O assi. Lig. de 7. menor.

Ligaduras de 7. mayor. O assi. Passa la 7. en el movimiento intermedio del compás. Por Glosa.

[p. 281] Por Glosa Septima burlada. Septima burlada. Septima burlada. Septima burlada.

“[...]la septima se ha de hazer antes de la sexta; y passando [p. 296] a la octaua; tâbie[e]n desde la septima se podrá hazer en Cõposicion; en Cõtrapu[n]to, no.”⁵¹³

A pesar de no ser disonancia, Lorente considera que a tres voces puede haber ligadura de quinta justa:

“Tambien se note, que en el Contrapunto de Concierto [a tres voces], hecho sobre baxo, se puede ligar la quinta perfecta; pondré aqui el Exemplo, y en la Composicion la razon.”⁵¹⁴

[Ejemplo (fragmento)]:

En efecto, el E del tiple del primer ejemplo y el G del alto del segundo serían ligaduras de 5ª con el bajo (+). Nassarre considerará que esta ligadura de 5ª justa con el bajo es en realidad una ligadura de 7ª ó de 2ª entre voces particulares.

⁵¹³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 295.

⁵¹⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 361.

De la explicación de Nassarre sobre la ligadura debemos destacar su más exhaustiva formulación teórica, que reduce todas las ligaduras a las de 2ª y 7ª. Las de 5ª justa, 5ª menor y 4ª son ligaduras de 2ª o 7ª entre voces particulares, siendo acompañadas por el bajo en 4ª, 5ª, 5ª menor con la voz que liga.

Respecto de la ligadura de 5ª menor o diminuta, tanto Lorente como Nassarre hacen constar que al resolver el bajo debe ascender un grado con movimiento de semitono, lo que es una de las razones en las que Nassarre se apoya para afirmar que no es ligadura de 5ª menor, sino de 2ª o 7ª entre voces particulares⁵¹⁵.

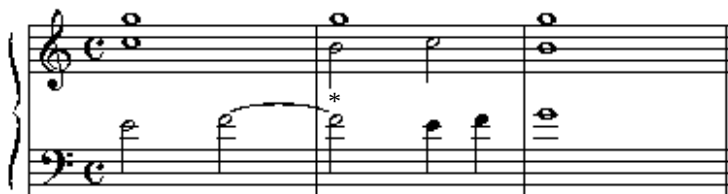
La ligadura de 6ª y 4ª no es considerada como tal por Nassarre, por no ser disonante. Por la misma razón, tampoco se considera ligadura la de 5ª justa, siendo en realidad de segunda entre voces particulares. Así, en el ejemplo siguiente hay una ligadura de quinta justa entre tenor y bajo (*). Pero en realidad—según Nassarre—debe ser considerada como de 2ª entre alto (voz que “hace padecer”) y tenor (voz que “liga”), estando el bajo en 5ª con la voz que liga:

Ejemplo 261: Ligadura de 5ª justa⁵¹⁶



La 4ª de tritono no se “liga”, sólo puede “hacer padecer” (es decir, sólo puede estar ligando en el bajo). El siguiente muestra una ligadura de tritono entre bajo y tenor (*), que en realidad es de 2ª entre tiple y bajo, prevenida además en la misma falsa.

Ejemplo 262: Ligadura de cuarta de tritono en el bajo.⁵¹⁷



Según Lorente, la ligadura de 4ª superflua en el bajo debe desligar moviéndose las dos voces, por eso no es considerada ligadura por algunos. En raras ocasiones puede resolver en quinta:

⁵¹⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 111.

⁵¹⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 202)

⁵¹⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 96.

“EN la Quarta superflua han reparado algunos, diziendo, que parece no ser ligadura, quando la liga el Baxo, por quãto al tiempo de abonarla, al desligar, ambas [p. 287] voces se mueuen con mouimiento contrario[...]si en la ligadura de la quarta superflua, quando la liga la voz mas baxa, se estuuiera la voz con quien se liga inmobile, saliera la voz que haze la ligadura, desde la quarta superflua, que està ligando, a la especie perfecta, que es la quinta (mala salida)[...] Buelvo à dezir que no se ha de hazer, sino es en vn caso particular, que lo pida la letra, el passar de la especie quarta superflua, quando la liga el baxo à la quinta[...]”⁵¹⁸

[p. 288]

A DVO

Solo se vse desto en caso particular.

Lig. de 4 justa, y superflua Quarta justa. Lig. de 4. superflua, q[ue] sale à la quinta, y desliga despues en imperfecta Liga el Baxo la superflua.

Tercera voz.

Primera voz.

Segunda voz.

Lig. de 4. superflua.

“[...]la quarta se permite antes de la tercera, passando a la quinta, o bolviendo a la tercera”⁵¹⁹

La ligadura de 5ª menor entre voces particulares es considerada como de séptima con el bajo. Éste es aquí independiente de las demás voces: aunque sea eliminado el tejido contrapuntístico sigue siendo correcto. En el ejemplo siguiente hay una ligadura de 5ª menor entre tenor y alto (*), que en realidad es de 7ª con el bajo:

⁵¹⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 286.

⁵¹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 295.

Ejemplo 263⁵²⁰

Nassarre expone también otras ligaduras: de 9ª que no sean de 2ª o 7ª entre voces particulares, de tritono en voz superior, doble, de 5ª superflua ó 4ª diminuta y de 7ª disminuida, no admitiendo sin embargo la de 2ª aumentada. Todas estas posturas no deben ser consideradas ligaduras, sino “*ligaduras en apariencia*” o “*mala por buena en apariencia de ligadura*”⁵²¹:

Nassarre explica la ligadura de novena, diciendo que la hay de dos clases⁵²²:

- Cuando una voz “carga sobre ella en 3ª o 10ª”, de modo que es ligadura perfecta de séptima o segunda entre voces particulares. El bajo no es más que acompañamiento.
- En caso contrario, es decir, cuando no se puede considerar como ligadura de 2ª o 7ª entre voces particulares, no se debe considerar ligadura, sino “mala por buena”.

Aporta Nassarre ejemplos de ambos casos: En el ejemplo siguiente, en 1 hay en segundo y quinto compás (*) ligaduras de 9ª entre alto y bajo que son de segunda entre tiple y alto⁵²³. En 2, en segundo compás, ligadura de 9ª que no es de segunda o séptima entre voces particulares⁵²⁴ (**).

Ejemplo 264



⁵²⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 201.

⁵²¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Tratado IV, Capítulo III, pp. 150 ss.

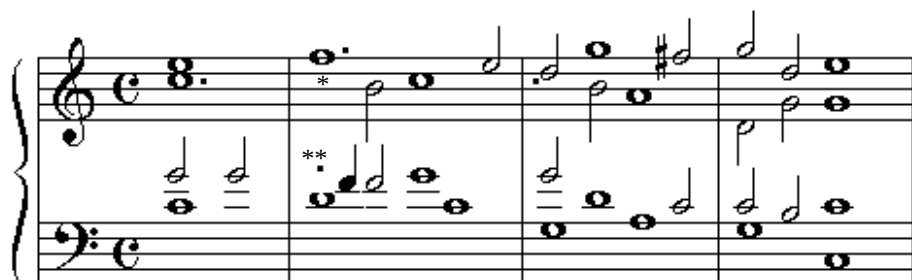
⁵²² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 116 ss.

⁵²³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 116.

⁵²⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 117.

Cuando hay dos ligaduras, sólo una se supone ligadura. En el ejemplo siguiente, en el segundo compás sólo la 7ª es ligadura (*). La 4ª (**) no lo es al no ir acompañada de 6ª o 5ª⁵²⁵.

Ejemplo 265



La ligadura de 4ª de tritono (4ª aumentada) no es ligadura por su aspereza. En el ejemplo siguiente⁵²⁶ se supone por tercera, además de reducirse su valor con una pequeña glosa para que dure menos.

Ejemplo 266



En cuanto a las especies de cuarta diminuta y la quinta superflua según Nassarre no se deben ligar con el bajo, aunque son posibles entre voces particulares⁵²⁷. No obstante, admite la ligadura de 4ª diminuta con el bajo suponiendo por 6ª: “...no ha hallado el Arte otro modo para hazerla parecer bien, sino es que de la sexta salga a quinta”. En el primero de los ejemplos siguientes la encontramos en forma de ligadura con el bajo en el segundo compás (*), en el segundo ejemplo directamente en el dar del segundo compás, entre tiple y tenor (**), haciendo el movimiento de 6ª a 5ª con el bajo descrito por Nassarre:

⁵²⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 155.

⁵²⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 156.

⁵²⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 97.

Ejemplo 267⁵²⁸

Lorente no admite la ligadura de 5ª superflua:

*“La dozena advertencia, es, que se sepa, que la quinta superflua ò excessiua, no se liga. Esto se verà en el Cap. 44. en el Libro tercero, y Arte de Contrapunto”*⁵²⁹

Por el contrario, admite las ligaduras de 4ª diminuta:

*“LA Especie falsa de la 4ª, se diuide en tres, en quarta diminuta (otros la llaman remissa) en quarta justa, y en quarta superflua[...] Todas estas tres diferencias de la especie quarta se ligan; y tambien sirven para passar à las consonancias en los mouimientos intermedios del Compàs; y en ese caso ha de ser gradatin (aunque algunos por glossa podràn passar de salto a las consonancias, y aun a las dissonancias[...])”*⁵³⁰

⁵²⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 97.

⁵²⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 451.

⁵³⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 279.

[p. 279]

Quarta di-
mirata. O assi. Quar-
ta justa. 4. super-
flua. O assi. Lig. de 4.
diminuta. Lig. de 4.
justa. Lig. de 4.
superflua.

Lig. de 4.
superflua. O assi. O assi
burlada. 4. dimi passa
en intermedio. 4. justa passa en
intermedio. 4. super-
flua en el
interme.

[p. 280] Esto que se sigue passa por glossa.

Se pueden encontrar ejemplos de todas estas ligaduras en Cabanilles. En el ejemplo siguiente tenemos en a), c), d) y j) ligadura de 5ª diminuta (4), que como se ve es siempre ligadura de 2ª ó 7ª entre voces particulares. En b) ligadura de 7ª (3), en e) ligadura de 2ª (2), en f) y k) ligadura de 4ª superflua o de tritono “haciendo padecer” (8), en g) ligadura de séptima, que es de tritono entre Tiple y Alto, en h) ligadura de 5ª justa que es de séptima entre voces particulares (6b), en i) obsérvese la segunda que ocupa todo el alzar, lo que es una “mala por buena” o *quasi transitus* (20).

Ejemplo 268

OO-VI-105 c. 79

a b c d e f g h i j k

En el ejemplo siguiente a) quinta aumentada en dar junto con ligadura de tritono o 4ª superflua, en este caso sin la glosa que suele ir asociada para evitar estar demasiado tiempo en el tritono. En b) ligadura de 4ª acompañada de 6ª. En c) 7ª en el alzar, que además asciende: es exactamente el mismo caso que Nassarre prohíbe (ver ejemplo de

Fragmentos Músicos p. 194 en pág. 319). En d) ligadura de 4ª acompañada de 5ª: es de segunda entre voces particulares, y está prevenida en la misma 4ª acompañada de 6ª.

Ejemplo 269

00-I-XXc. 32

La ligadura de 4ª que resuelve en 5ª diminuta la encontramos entre voces particulares (tenor y tiple), como en el siguiente ejemplo. La 5ª diminuta además no es prevención de ligadura, en contra de lo expuesto por Lorente y de acuerdo con Nassarre.

Ejemplo 270

00-V-72 c. 21

También se encuentran empleadas en Cabanilles las “ligaduras en apariencia”. En el ejemplo siguiente hay una ligadura de 4ª superflua o de tritono resolviendo con una glosa para evitar estar demasiado tiempo en la disonancia (*):

Ejemplo 271

00-II-Ic. 119

En el ejemplo siguiente ligadura de novena con el bajo, que puede ser considerada como tal al ser de segunda entre voces particulares:

Ejemplo 272

Por el contrario, en el ejemplo siguiente tenemos una ligadura de 9ª que no se puede justificar como de segunda o séptima entre voces particulares (*). Es además doble, al haber al mismo tiempo ligadura de 4ª con el alto. Hay también una 5ª disminuida por movimiento de ambas voces, que sirve de prevención *en falsa* de la ligadura de 4ª.

Ejemplo 273

En el Ejemplo 327, pág. 332, se muestra también un ejemplo de ligadura de 4ª diminuta.

No se han encontrado en Cabanilles ejemplos de las siguientes posturas descritas por los teóricos:

- ligadura de 4ª superflua que sale a la quinta
- ligadura de 4ª que resuelve en 5ª diminuta
- 9ª encadenada para salir finalmente a imperfecta
- ligadura de 7ª diminuta

Desligar:

Lorente dice que las ligaduras deben desligar en imperfecta. Cuando el bajo se mueve, saliendo a especie perfecta, se denominan “ligaduras burladas”⁵³¹. La ligadura de 9ª, para resolver en imperfecta debe o bien ser empalmada a otra ligadura o bien “burlada” (mover el bajo) para que desligue en imperfecta. De estas ligaduras burladas, las de séptima desligando en quinta diminuta al subir el bajo corresponden a la *syncopatio catachrestica*

⁵³¹ Nassarre describe algunas ligaduras que por moverse el bajo al desligar producen séptimas en el alzar del compás, y yerra al decir que esto es lo que Lorente llama *ligaduras burladas* (ver pág. 314).

descrita por Bernhard. En la ligadura de cuarta de tritono en el bajo debe moverse también la voz superior un grado ascendente, para que resuelva en sexta, aunque admite extraordinariamente la salida a la quinta. En tercero de los fragmentos del Ejemplo 274 encontramos la ligadura de tritono (++) entre voces particulares (tenor y alto) con el ascenso de la voz superior de estas.

Nassarre especifica que se desliga en 3ª o 6ª, aunque la 4ª desliga preferentemente en 3ª (en 6ª solo en caso “*muy especial*”) y la 5ª disminuía siempre en 3ª (el bajo debe ascender). Se puede desligar incluso cromáticamente, siempre que se desligue en imperfecta. Se puede mover también cromáticamente la voz que “hace padecer” (se exponen algunos casos en el apartado VIId “*Passus duriusculus* y Cromatismo en Cabanilles”, p. 264, dedicado al cromatismo). Nassarre no considera propiamente ligaduras aquellas que al mover el bajo no desligan en imperfecta o producen séptimas paralelas. Estos casos son permitidos, pero deberán ser considerados como “mala por buena en apariencia de ligadura”. No admite, sin embargo, que se produzcan séptimas con el tiple en el momento de desligar. Admite desligar en 4ª con el bajo si ésta sirve de prevención de la ligadura siguiente. Admite también que se pueda desligar en perfecta entre voces particulares al moverse la voz que “hace padecer”, siempre que con el bajo se desligue en imperfecta.

Lorente describe también la ligadura de 4ª justa en el bajo que desliga en quinta diminuta, ligando el bajo y “haciendo padecer” la voz superior. Esta quinta diminuta servirá de preparación de una ligadura inmediata de cuarta. Esto se hace “*extraordinariamente*” y únicamente “*en caso particular, que lo pida la letra*”. En los ejemplos siguientes se muestra esta ligadura de 4ª justa que resuelve en 5ª diminuta (+). En el primer caso es entre tiple y bajo, y en el segundo entre tenor y bajo:

Ejemplo 274⁵³²

“Y antes de passar mas adelante, no quiero dexas en silencio vna Clausula, que he visto en algunos Compositores, vsada a compasillo (aunque siempre mal defendida) que es la que ponemos en el Exemplo sigue[n]te: podrase vsar de ella en caso particular, que lo pida la letra, &c. porque aunque el Baxo, que es la voz que liga la quarta, no sale a la imperfecta; en este caso hemos de dezir, que toma otra voz la causa por suya, que es el Tiple, ò Tenor, preuinie[n]dose en la quinta falsa, para ligar la quarta, y desliga en la imperfecta: (y lo mismo se haze extraordinariamente en otras ligaduras). A Compas Mayor, es cierto, pueden passar estas dos primeras Clausulas, por la extension de los Mouimientos.”



⁵³² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 540-541.

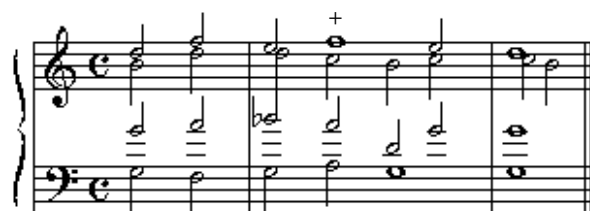
Nassarre describe también la misma postura, advirtiéndole que la ligadura perfecta es la ligadura de 2ª del bajo con el tiple, el contralto no es realmente la voz que hace padecer. Este ejemplo se diferencia del ejemplo similar de “ligadura de 4ª en el bajo” propuesto por Lorente en el hecho de que la 5ª disminuida no previene ligadura:

Ejemplo 275⁵³³



Entre voces particulares se puede desligar en otra especie que no sea consonancia imperfecta, si desliga en imperfecta con el bajo: “*en qualquier especie que desligue estará bien, con tal que la imperfecta la supla el baxo...*”⁵³⁴. Un caso es al subir un grado la voz que *hace padecer*, como en el siguiente ejemplo. Al subir el tiple en (+), la ligadura de 2ª con el alto desliga en 4ª en lugar de en 3ª, pero es válida al desligar en imperfecta con el bajo.

Ejemplo 276⁵³⁵



Por el contrario, no admite Nassarre desligar en disonancia con el bajo, excepto en cuarta, como se ve en el ejemplo siguiente en (+): La ligadura entre tenor y alto desliga en 4ª con el bajo, siendo a su vez prevención de la siguiente ligadura.

⁵³³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 119

⁵³⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 215-216.

⁵³⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 215.

Ejemplo 277⁵³⁶

Según Nassarre, desligar en cuarta con el bajo, cuando ésta sirve de prevención de ligadura, es válido. Si las disonancias de 2ª ó 7ª entre las voces particulares están bien resueltas, pueden desligar en cuarta con el bajo, ejemplificándolo del modo siguiente (*):

Ejemplo 278⁵³⁷

Debe desligarse siempre descendiendo un grado, no por salto. Aunque puede saltar antes de la resolución, antes del alzar, a condición de que en el alzar encontremos la resolución correcta, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 279⁵³⁸

Señala también Nassarre que las especies muy disonantes, como segunda menor y séptima mayor es conveniente que desliguen con una glosa, para que estén menos tiempo en la disonancia⁵³⁹.

Lorente explica algunos casos donde al moverse el bajo se da lugar a que se desligue en perfecta. Es lo que denomina “ligaduras burladas”:

“Todas las especies falsas se burlan en la ligadura; tienese por grande primor en la Musica[...]”⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 211-212.

⁵³⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 120.

⁵³⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 109.

⁵³⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 104.

⁵⁴⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 282.

“[...]otras vezes burlando la clausula de nouena, se sale desde ella à la imperfecta, es primor en la Musica”,

Ver también en Ejemplo 280 una “ligadura burlada” de novena, moviéndose el bajo de modo que desliga en imperfecta.

En cualquier caso, en ninguno de los ejemplos de Lorente se da, como en Nassarre, choques de séptima paralela.

Salida de las ligaduras de 2ª mayor y menor, según Lorente:

*“[...]vnas vezes se vsa de ella para ligarla, y otras no, passando al mouimiento intermedio de el compàs, no siendo el dar, ni el alçar de èl; y en tal caso ha de passar gradatin (no de salto) a la consonancia, y especie buena (sino es que sea por glossa, ò gracia de la Cantoria) y puede passar a qualquiera de las especies buenas, siendo con debida distancia: mas si se liga, comunme[n]te (y es lo mas ordinario) ha de salir a la imperfecta, si no es en algunos casos particulares[...]”*⁵⁴¹

[p. 277]

- Segunda mayor.
- Segunda menor.
- Liga el baxo segunda mayor, y menor.
- Liga el Baxo nouena mayor, y menor.

[p. 278]

- Liga nouena Mayor.
- Liga nouena Mayor.
- Nouena burlada en la clausula
- En caso particular no acabo de ligar, salio a la perfecta.
- Liga la nouena menor.

[p. 278]

- Liga el Baxo nouena mayor, y menor.
- Passa la nouena al mouimiento intermedio.
- Lo mismo.
- Passa por Glossa.

- Caso particular, aqutoma el Tenor la causa por suya, y desliga.
- Passa por Glossa.
- Por Glossa passa.
- Passa à Compàs mayor.

⁵⁴¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 277.

“[...]la segunda se concede al segundo mouimiento del dar, ò el alçar, baxando desde la tercera al Vnisonus, y subiendo del Vnisonus à la tercera: y tambien se concede sincopada en la Minima, o Semibreue, pasando al Vnisonus.”⁵⁴²

Salida de la ligadura de 9ª según Lorente:

“aunque es verdad, que desde la ligadura de nouena, se sale à la especie perfecta, que es la octaua, especie mas cercana à dicha ligadura, ordinariamente no acaba de desligar en ella, sino que procediendo mas adelante la ligadura, desliga en la especie imperfecta, porque se cumpla con la Regla, que dize, que desde la ligadura de falsa, se se salga a la especie imperfecta[...]”⁵⁴³

[Ejemplo en p. 288]



“[...]el passar desde la ligadura de nouena à la octaua, no es para desligar en ella (porque el desligar ha de ser en especie imperfecta) sino para continuar la ligadura, desligando en imperfecta despues, hallandose obligada la especie falsa à salir à la imperfecta de la octaua, por ser la especie mas vezina, descendiendo, preuiniendo en ella, y juntamente continuando ligadura, cumpliendo con desligar en especie imperfecta, quando puede: otras vezes burlando la clausula de nouena, se sale desde ella à la imperfecta, es primor en la Musica.”⁵⁴⁴

[p. 291]

Ejemplo 280



Nassarre considera “ligaduras en apariencia” aquellas en las que el bajo glosa o se mueve, de manera que desligan en otra especie que imperfecta⁵⁴⁵. En el ejemplo siguiente muestra Nassarre algunos de estos casos. En 1 se desliga en 5ª disminuida al ascender el bajo⁵⁴⁶. En 2 se desliga en octava debido al movimiento del bajo⁵⁴⁷. En 3 se desliga en

⁵⁴² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 295.

⁵⁴³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 287.

⁵⁴⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 290.

⁵⁴⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. cap. IV, pp. 159 ss.

⁵⁴⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 168.

⁵⁴⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 168.

séptima, produciéndose además séptimas paralelas⁵⁴⁸, este caso dice Nassarre que es denominado de “ligaduras burladas” por Lorente⁵⁴⁹. En 4 se representa lo que “se supone” en 3, para que fueran ligaduras y no “especies malas por buenas”⁵⁵⁰. En 5 se desliga en quinta justa debido al movimiento del bajo⁵⁵¹:

Ejemplo 281

Las “ligaduras burladas” se dan también entre voces particulares, como en el ejemplo siguiente⁵⁵², con las séptimas entre tenor y tiple (+).

Ejemplo 282

⁵⁴⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 163.

⁵⁴⁹ En realidad, Lorente denomina ligaduras burladas a todas aquellas en las que se mueve el bajo, desligando no necesariamente en disonancia, sino también en perfecta o en quinta diminuta (ver nota 531).

⁵⁵⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 164.

⁵⁵¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 165.

⁵⁵² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 213.

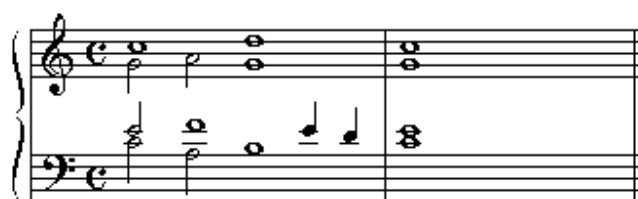
Nassarre indica también una manera “moderna” de desligar, subiendo y ejecutando la auténtica resolución otra voz. Esta postura es considerada también “mala por buena”⁵⁵³:

Ejemplo 283



Otra manera de desligar que incluirá entre las “posturas extraordinarias” es la ligadura de quinta disminuía que “*desliga sin mover el baxo*”, diciendo que “*a mi modo de entender es bueno*”.⁵⁵⁴

Ejemplo 284



A continuación, ejemplos en Cabanilles de las posturas descritas por los teóricos. En el ejemplo siguiente, ligadura burlada saliendo a perfecta.

Ejemplo 285



En el ejemplo siguiente, choques de séptima paralela al desligar:

⁵⁵³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 110.

⁵⁵⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 246.

Ejemplo 286

Gallardas OO-II-XIII c. 5



En el ejemplo siguiente, choques de segundas paralelas⁵⁵⁵ (++):

Ejemplo 287

Pasacalles de 1º tomo OO-II-VI c. 33



En el ejemplo siguiente en + ligadura de séptima que resuelve en perfecta, que al mismo tiempo es de 4ª que resuelve en 5ª diminuta entre tenor y tiple. En ++ 7ª paralela al desligar, en +++ ligadura de tritono, en +++ y ++++ encuentros disonantes en el momento de la resolución.

Ejemplo 288

OO-II-VIII(pasacalles 4º tomo) c. 14



Para finalizar con el estudio de la ligadura, una postura que incluye Nassarre entre las “ligaduras en apariencia”. Se trata de las ligaduras que dan lugar a 9ª entre las voces particulares. En el ejemplo siguiente, en 1 la ligadura de 4ª no es ligadura al haber 9ª entre

⁵⁵⁵ Algunos organistas intercambian las voces para convertirlas en séptimas, aunque yo soy partidario de interpretarlo como está. Para que tenga efecto es preferible ejecutarlo a dos teclados (empleando las combinaciones denominadas “unisonus”, con registración similar en timbre y altura) o tocando la mano izquierda octava baja, con el registro de octava y la derecha con el Flautado.

voces particulares (+ entre tiple y tenor). En 2 es un caso similar. Sobre esta postura afirma Nassarre que algunos maestros dicen que sólo puede hacerse a 8 voces, pero él no encuentra razón para no hacerla a 4. En 3 una ligadura de 7ª con la 6ª incluso por encima⁵⁵⁶ (la “nota retardada por encima del retardo” que prohibían nuestros tratados de armonía). En todos estos casos se forma en un momento una especie de *cluster*, un bloque de tres grados correlativos simultáneos.

Ejemplo 289⁵⁵⁷



Del anterior ejemplo, hay que señalar especialmente el caso 2, procedimiento muy usado por los compositores ibéricos, que consiste en una ligadura de 7ª acompañada de la sexta menor en el momento de ligar. Al desligar la ligadura de séptima en sexta mayor, se produce un efecto de proximidad entre la forma sostenida y remisa de un mismo signo, produciendo un efecto de claroscuro. El mismo procedimiento, en este caso con ligadura de 7ª, está descrito por Lorente:

Ejemplo 290



“ADVIERTASE, Que esta quarta voz que queda puesta en la Clausula vltima, que la haze el tenor, pasa por Glossa; y aunque esta en mala con la voz que liga, tiene en su fauor la ligadura para ser abonada; que en quitando la voz que liga la septima, las demas voces quedan en buena consonancia; circunstancia que pide toda ligadura, para poder ser hecha segun arte”⁵⁵⁸.

Nassarre incluye también una postura similar entre las “glosas en apariencia de ligadura”:

⁵⁵⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 157.

⁵⁵⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 154.

⁵⁵⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 515.

Ejemplo 291⁵⁵⁹

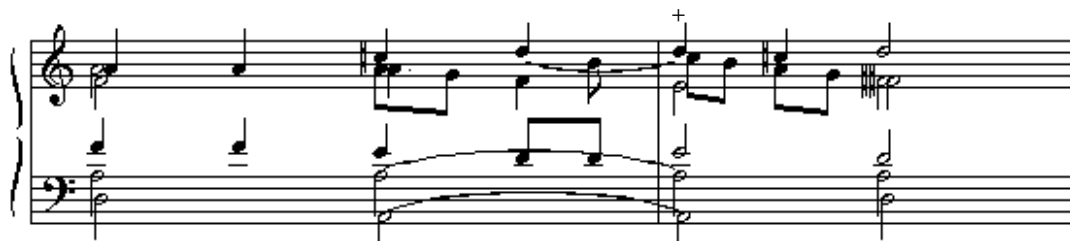
“Ligadura de apariencia en la septima, es quando otra voz carga en la sexta al tiempo de ligar[...]”



Una observación: aunque se denomina “ligadura que da lugar a 9ª entre voces particulares”, entiéndase que en ocasiones da lugar a 9ª (Ejemplo 289-1, p. 313), en ocasiones 2ª (Ejemplo 289-2, p. 313), y en ocasiones 7ª (Ejemplo 289-3, p. 313). El caso es que en el momento de la ligadura se superponen tres grados consecutivos: C-D-E, C-D-E y F-G-A en los ejemplos mencionados respectivamente. Se trata de un procedimiento común en la música española, de manera que no se puede sostener la afirmación de Climent de que esta postura sea “inventado” por Onofre Guinovart⁵⁶⁰, de quien la aprendería Cabanilles. Hay en la música del valenciano muchos ejemplos de esta postura, siendo empleado también en su música vocal:

Ejemplo 292: Cabanilles, Misa.

Misa. Kyrie, c. 17



En la música de órgano de Cabanilles son muchos también los ejemplos de esta postura:

⁵⁵⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 401.

⁵⁶⁰ José CLIMENT. “Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas” en *Revista de Musicología* VI, 1983 (pp. 213-221) Madrid 1983.

Ejemplo 29300-II-VI Pasacalles I^o tono c. 16**Ejemplo 294**

00-I-XXV c. 52

**Ejemplo 295**

00-I-XXIV c. 86



(n.b. En esta obra tenemos todo un periodo basado en esta postura, que se repite en doce ocasiones en cc. 71-90)

Ejemplo 296

00-I-XXIII c. 59



VIIId. Pasar “mala por buena”

En los inicios del barroco se empieza también a emplear disonancias directamente en alzar y dar, siempre que vayan por movimiento conjunto a una consonancia. Estos procedimientos han sido descritos como *transitus inversus* y *quasi transitus* por Bernhard. Los teóricos españoles han descrito también estas figuras, con el nombre de suponer mala por buena: la disonancia puede ser empleada si va seguida de la consonancia que “supone por ella”.⁵⁶¹

Lorente señala que las disonancias de 2ª, 7ª, 9ª y 4ª diminuta se pueden usar en el alzar, por grados conjuntos. La 5ª falsa o diminuta puede estar directamente en el alzar, viniendo de sexta y resolviendo de grado, subiendo el bajo una segunda menor. También la presenta cogida de salto en algún ejemplo. La cuarta diminuta se puede utilizar en el dar. La quinta superflua se utiliza siempre en el dar.

Nassarre describe la tercera manera de emplear la disonancia—“mala por buena”—constatando además de la 5ª diminuta en alzar (incluso por salto) la 4ª y 6ª en parte débil, aunque no sea prevención de ligadura. Incluye en esta categoría de “mala por buena” muchas situaciones de ligaduras extraordinarias que se verán a continuación. No admite sin embargo la 7ª en el alzar. Admite Nassarre la posibilidad de entradas en especie disonante, pudiendo ser en “mala por buena” siempre que la voz que entra no sea en la especie “mala”, o en disonancia sin justificación si la postura se asemeja a una resolución de ligadura.

Nassarre engloba en el concepto de glosa los casos de disonancias en parte principal de compás:

*“Otras veces sucede, que alça el compás en la dissonante, passando inmediatamente à la consonante; y en estos casos supone la mala por la buena, aunque todo es Glossa[...].”*⁵⁶²

Glosa es “suponer dos o tres puntos por uno sólo”. En el dar todas las figuras suponen por la primera, que debe ser consonante. En el alzar puede haber figura disonante, pero debe haber una posterior consonante por la cual se suponga. Los saltos deben ser siempre entre consonancias: “la especie de que se despide y a la que va, han de suponer por lo que son”. Para justificar teóricamente estas posturas, no basta con la suposición de especie, hay que suponer que en lugar de compasillo estamos en compás mayor, de modo que realmente el “alzar” sería parte débil de un compás que englobaría dos compases de los actuales. Hay por tanto dos suposiciones: de especie y de tiempo.

⁵⁶¹ Además de esta suposición de especie es necesaria una suposición de tiempo, es decir, habrá que suponer un tiempo mayor para que la disonancia quede fuera de alzar o dar. La suposición de tiempo se explicará más extensamente en el capítulo IX Procedimientos rítmicos en la música de Cabanilles (p. 395).

⁵⁶² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 99.

El primer caso de “mala por buena” que se expone es el de una nota de paso disonante en alzar o dar. En todos los ejemplos siguientes, las disonancias en el alzar “suponen” por la nota posterior, consonante. En 1⁵⁶³, las notas disonantes en el alzar suponen por la siguiente, consonante. En 2⁵⁶⁴ se muestra que el bajo puede moverse, en 3⁵⁶⁵ y 4⁵⁶⁶ que se pueden mover ambas voces, incluso saltando si el salto está entre consonancias. El ejemplo 5⁵⁶⁷ es incorrecto, puesto que se toma una disonancia por salto en el alzar. Los ejemplos 1 a 4 y los que vendrán a continuación entrarían dentro de la categoría de la figura del *quasi transitus* descrita por Bernhard.

Ejemplo 297



Se permite incluso hacer 9ª que va a 8ª, o 2ª que va a unísono, pues al fin y al cabo la disonancia genera más armonía⁵⁶⁸. En el siguiente ejemplo, en 1⁵⁶⁹ vemos que el Alto hace 9ª seguida de 8ª, lo que es perfectamente permitido. Nassarre propone también en 2⁵⁷⁰ el caso de sustituir la disonancia por un silencio, considerando mejor la solución con la disonancia, pues considera que “*toda especie disonante, engendra mas armonia en la Musica que las consonantes; y tanto mejor es la Musica cuanto mas armoniosa; La Pausa no engendra armonia, la disonante mas que las consonantes: luego mejor será el uso de la disonante en este caso que el de la Pausa*”. En 3⁵⁷¹ tenemos una 2ª que va al unísono en Tenor.

Ejemplo 298



⁵⁶³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 129.

⁵⁶⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 131.

⁵⁶⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 131.

⁵⁶⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 132.

⁵⁶⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 132.

⁵⁶⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Tratado IV, Capítulos I y II, pp. 127 ss.

⁵⁶⁹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 139.

⁵⁷⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 140.

⁵⁷¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 141.

Cuando las disonancias no son con el bajo, sino entre voces particulares, están permitidas aunque deben suponerse también como glosa o “mala por buena”⁵⁷². La 4ª, 4ª de tritono y 5ª menor pueden ser incluso por golpe de las dos voces. La 2ª y 7ª no pueden por golpe de las dos voces.

En el ejemplo siguiente, muestra Nassarre cómo la cuarta y sexta se puede utilizar como prevención de ligadura (1), pero también en el alzar, aunque no prevenga ligadura (2). Nunca podemos utilizar en el alzar (sin ser prevención de ligadura) la cuarta sólo (3)⁵⁷³:

Ejemplo 299



En Cabanilles encontramos ejemplos de 4ª y 6ª en alzar sin ser prevención de ligadura:

Ejemplo 300



La séptima, sin embargo, no se puede utilizar en el alzar. El siguiente ejemplo es incorrecto debido a la séptima en el tenor:

Ejemplo 301⁵⁷⁴



* G y B son mínimas en el original, posiblemente un error

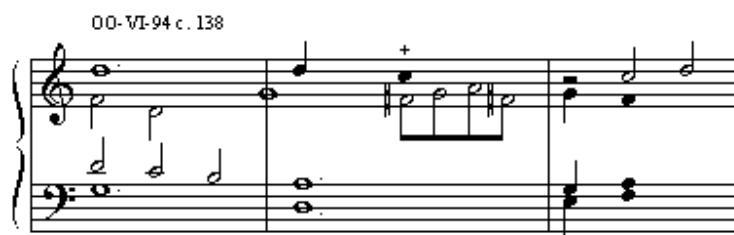
⁵⁷² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Tratado IV Cap. VI, pp. 179 ss.

⁵⁷³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 191-193.

⁵⁷⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 194.

Se encuentra en Cabanilles también la 7ª en el alzar, casi siempre acompañada de 5ª diminuta. En el ejemplo siguiente, séptima en alzar, en este caso sin resolver por *abruptio*:

Ejemplo 302



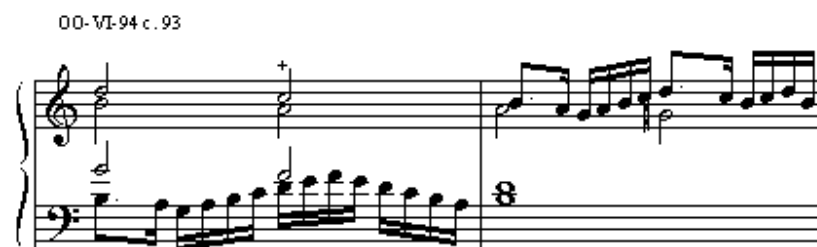
7ª y 5ª diminuta en tiempo débil directamente, en este caso acentuada por empezar otra voz en el mismo momento, lo que le hace tener la forma de choque simultáneo (suponemos que en el tercer caso falta un bemol en el Befabemi para que sea una séptima menor, siendo la séptima mayor demasiado disonante para ser correcta:

Ejemplo 303



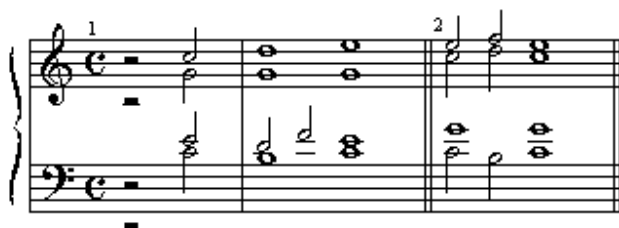
En el ejemplo siguiente, séptima que ocupa todo el alzar, cogida además con movimiento de las dos voces:

Ejemplo 304



La quinta disminuida (quinta menor) puede utilizarse en el alzar directamente, aunque no sea prevención de ligadura. En el ejemplo siguiente, en 1⁵⁷⁵ se va directamente incluso por salto, justificándola “*porque aunque ay aumento de disonantes no destruye la melodía*”. En 2⁵⁷⁶ no encuentra motivo teórico para justificarla: “*no discurro otro en su abono que sonar bien*”:

Ejemplo 305



Otro caso, en el compás primero del ejemplo siguiente (*):

Ejemplo 306



577

(la “ligadura” de novena en compás segundo no se tiene por tal, sino como de 7^a entre tiple y tenor)

En el ejemplo siguiente se da un caso de disonancia entre voces particulares todo el compás. El valor del compás es de un semibreve, de manera que la segunda en (*) ocupa un compás completo. Se recuerda que el espacio entre barras—“casa” o “casilla”—no siempre es equivalente a un compás, en este caso la primera casilla incluye dos compases:

Ejemplo 307⁵⁷⁸



⁵⁷⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 195.

⁵⁷⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 198.

⁵⁷⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 216.

⁵⁷⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 198.

Se utiliza en el caso del anterior ejemplo disonancia en lugar principal fuera de ligadura, que además dura todo un compás. Se desliga en quinta menor. De este caso dice Nassarre que “Solo se podrá vsar, porque suena bien, pero no porque sea conforme à las reglas de el Arte.” En *Escuela Musica II* aparece exactamente el mismo ejemplo, diciendo: “Y no obstante, que es muy impropia esta postura, es muy usada de algunos Musicos porque dizen que suena bien...siento, que es contra la regla arriba dicha, y no se deve usar.”⁵⁷⁹

Esta disonancia aparece ya en músicos de la generación anterior a Nassarre, como Brocarte. Los ejemplos siguientes son idénticos a la postura expuesta por Nassarre pero en ritmo ternario o “compás desigual”:

Ejemplo 308: Brocarte, obra de 5° tono cc. 12-13, 32, 54-55.⁵⁸⁰



Ejemplo 309: Brocarte, obra de 5° tono cc. 45-47 y 175-177.



Se puede encontrar en Cabanilles la disonancia de 2ª que dura todo un compás, pero en ejemplos en proporción menor. En el caso siguiente, se encuentran disonancias de segunda todo un compás en cc. 231 y 233 (+). Estas posturas tendrían justificación suponiendo un tiempo de sexquiáltera menor, en el que un compás constaría de seis mínimas. Así, en cc. 231-234 dos compases de proporción formarían un compás de sexquiáltera, y las disonancias estarían sólo en el dar en forma de ligadura (se señalan con corchetes los compases en sexquiáltera):

⁵⁷⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 120. Salvo que hay una barra de compás separando los compases primero y segundo, que aquí aparecen en la misma casa.

⁵⁸⁰ P:O Ms M 1577 ff. 96-98v. Editado por Lothar SIEMENS, *Antonio Brocarte. Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980. c. 31-33.

Ejemplo 310



“LA QVINTA FALSA, Y DIMINVTA, / vnas vezes sirve para la ligadura, y otras no. / CAPITVLO XLI / LA Quinta falsa [...]sirve para ligadura; y tambien para preuencion, quando ella misma liga; y para la ligadura de quarta; y otras vezes passa al alçar del compàs, gradatin, ù de salto, por glossa, suponiendo que es al mouimento intermedio del compàs, que ni es dar, ni alçar, passando a compàs mayor, por quanto las Especies falsas, sino es ligando, no se pueden dar al mouimiento del dar, ni al del alçar, sino es en los mouimientos intermedios del compàs.”⁵⁸¹

Quintas falsas. Ligadura de quintas falsas. O assi.

[p. 281]

Passa sin ligadura. Se supone à compàs mayor. Por glossa. Y de esta manera.

“Muchos Maestros practican dâr a sexta sobre el dicho mi de Befabemi al dâr del compàs, y al alzar la quinta falsa, passando à la tercera en el compàs siguiente, en la suposicion, que diga mi fa el canto llano de este modo.



Practican el ir de la sexta à la quinta menor; porque suena bien[...] para abono de semejante portura, precisamente se ha de suponer otro tiempo.”⁵⁸²

⁵⁸¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 281.

⁵⁸² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 140.

Puede estar en alzar o en dar:

*“La tercera advertencia, es, que aunque en el Cap. 21. del Lib. 3. dexamos dicho, que la quinta falsa se ha de dar al alçar del Compàs; en la Composicion se podrá poner al dar, y tambien al alçar, como se verá en el cap. 22. deste Libro quarto.”*⁵⁸³

En el dar, la 5ª falsa solo ligando y desligando en tercera:

*“NO se dà, fa contra Mi, en especie perfecta, como dezir vna voz Mi, en Be fa be mi; y la otra Fa, en Fe fa ut, al mouimiento de dar el compàs[...] Como se podra vsar en algunas ocasiones desta quinta falsa, lo dirèmos en el Contrapunto, tratando de ella; que alli advierto, como puede servir de ligadura en la Musica, por ser especie falsa, tenie[n]do su abono en la tercera, desligando en ella”.*⁵⁸⁴

En el alzar, después de sexta, se puede usar quinta falsa, pero si el Canto Llano sube, a fin de que pueda resolver en la tercera:

*“La Sexta, y sus compuestas, se puede dar, y vsar de ella de quatro maneras, es à saber, que vnas vezes se ha de seguir despues de ella la quinta, y otras no: quando no se le ha de seguir la quinta, es, quando cierra clausula el Contrapunto en octaua, ò sus compuestas, y con el Mi, de Be fa be mi, quando el Canto Llano no haze, Mi, Fa, desde Be fa be mi, à Ce sol fa ut; y lo mismo dezimos desde el Mi, de E la mi, à Fe fa ut, cantandose por bemol; que si el Canto Llano no dize, Mi, Fa, no se le ha de dar quinta al mouimiento del alçar, al Mi, por quanto despues de esta quinta falsa, se ha de ir a la imperfecta mas cercana, que es la tercera, y ha de ser gradatin; y si el Canto Llano no pasa del Mi, al Fa, no se puede conseguir la posicion de esa consonãcia[...]”*⁵⁸⁵

*“[...]dicha especie, en todas las Composiciones que han hecho los mas insignes Maestros, hasta oy, la tratan como à las demás especies falsas, no vsando de ella al mouimiento del dar, si no es que sea ligandola, como especie mala, ò preuiniendo en ella la ligadura al alçar; ò al mouimiento intermedio del Compàs, para ligarse a si, ò a otra especie falsa; ù dandola al alçar, passando como especie mala al segundo mouimiento intermedio, y aunque se dè en compasillo al alçar, sin ligarla, se supone, que se cãta à Compàs Mayor, y que passa dicha quinta falsa al mouimiento intermedio[...]”*⁵⁸⁶

Resumiendo, la 5ª falsa se puede emplear:

- En el dar en forma de ligadura.
- En las partes intermedias del compás (no en dar ni alzar: serían en la 2ª y 4ª semínimas en compasillo).
- Al alzar, si es prevención de ligadura.

Al alzar, si el Canto Llano hace *mi-fa* (Bv-C sin alteraciones en la clave o E-F con un bemol en la clave). En este caso hay que suponer que estamos en compás mayor:

⁵⁸³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 450.

⁵⁸⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 238.

⁵⁸⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 254.

⁵⁸⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 256.

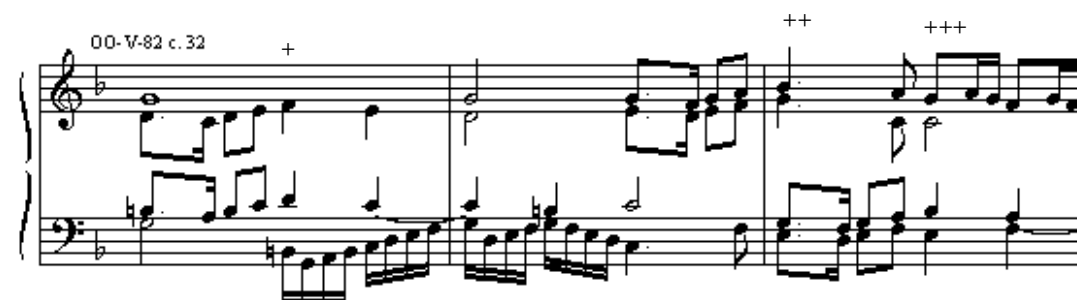
En el ejemplo siguiente, en el primer caso se indica “*Passa à Côpas Mayor, que se supone*”. En el tercero “*Es lo mismo*”, en el quinto “*Supone el Tie[m]po à Compàs Mayor*”. En los ejemplos 2º y 6º está en ligadura. En el 4º está en movimiento intermedio.

Ejemplo 311⁵⁸⁷



Se encuentran en Cabanilles muchos casos de un empleo más libre de la 5ª disminuida. En el ejemplo siguiente encontramos la 5ª disminuida en alzar (+) y dar (++). Se observa que el caso de compás 32 es similar al de las ligaduras de tenor con tiple en los conciertos sobre tiple explicados por Nassarre⁵⁸⁸, pero en este caso no es en forma de ligadura, sino que la disonancia se forma directamente sin preparación (+). En el dar de c. 34 se encuentra 5ª disminuida y séptima en el alzar (+++), postura reprobada por Nassarre.

Ejemplo 312



Nassarre reprueba el empleo de estas especies disonantes en dar. Pero hay que tener en cuenta, que este “dar” podría ser considerado como un “alzar”, estando la primera parte del compás desfasada al medio compás anterior: es el momento en que las consonancias son de 3ª y 5ª, y en otros lugares similares (como en c. 29) cae en el alzar. Este encuentro en el alzar lo expone Nassarre en Fragmentos pp. 198 y 216, y no lo justifica teóricamente pero no le queda más remedio que aceptar su validez en la práctica sonora: “*no discurro otro [motivo] en su abono que sonar bien*”.

En el ejemplo siguiente la 5ª disminuida está desplazada fuera del alzar mediante el arpegiado.

⁵⁸⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 256.

⁵⁸⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 237 ss.

Ejemplo 313



En el ejemplo siguiente, se dan choques de 5ª disminuida en dar (++) , debido a la escritura de “doble coro” en canon. Se observan también encuentros de séptima y novena (+) en mitad de alzar. Estas disonancias, correctas en compasillo, quedan en relieve en este fragmento al encontrarnos en un contexto de *compás diminuto* o *nota negra*, en el que las ligaduras valen una mínima.

Ejemplo 314



La 4ª diminuta puede estar también en el dar a tres voces. En el ejemplo siguiente, en 1 y 4 tenemos la 4ª diminuta en el dar, en 2 en alzar (parece que por error se ha omitido un bemol en el E del tiple), en 3 se trata en realidad de una 5ª superflua.

Ejemplo 315⁵⁸⁹

“EXEMPLO, QVE ENSEÑA, COMO LA QVARTA DIMINUTA PASSA EN LA / consonancia, sin ligadura; y como passa la mala por buena en el / Contrapunto de Concierto.”

⁵⁸⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 362.



En Cabanilles se encuentran ejemplos de la 4ª diminuta en dar (+):

Ejemplo 316



Ejemplo 317



Ejemplo 318



En el ejemplo siguiente, 4ª diminuta (+) que aunque esté en alzar habría que considerar como un “dar” considerando que estamos en “compás diminuto”. En este caso se presenta acompañando a una ligadura de 2ª (la 9ª en este caso es una 2ª compuesta):

Ejemplo 319



En el ejemplo siguiente, 4ª diminuta en mitad de alzar (+), que resulta como un alzar debido al *compás diminuto*, al valer las ligaduras una mínima. En este caso, es por movimiento cromático y choque de ambas voces:

Ejemplo 320



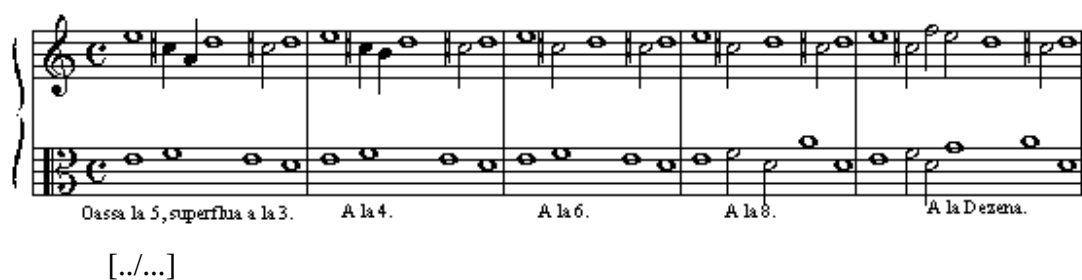
Para Lorente, la 5ª superflua no se liga, y se utiliza siempre en el dar:

“LA QVINTA SVPERFLUA, O EXCESIVA, / aunque tiene alguna similitud á las especies falsas, no se liga; y porquè? / [...]solo sirve en la Musica para ciertas ocasiones, y sera quãdo la letra lo pidiere[...]quando se vsa de esta especie, se pone al mouimiento del dar con el baxo, ù con otra voz de las de en medio; no es su duracion mas de medio compas en la consonancia, por no dar mas lugar la dureza de su sonido en ella, passando en el mismo compas à consonancia buena, que resarça el daño, y desabrimiento que ha causado al oido.”⁵⁹⁰

“La Quinta superflua, ò excessiua, es la que se compone de quatro tonos (verbigracia) desde Fe fa ut graue, hasta el Fa de Ce sol faut sostenido, ò pu[n]tos semejantes en la distancia. Esta quinta tiene seis mouimientos à la tercera, à la quarta, à la sexta, à la octaua, à la dezena; y siempre se pone al dar el compas.

EXEMPLO

⁵⁹⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 285.



591



592

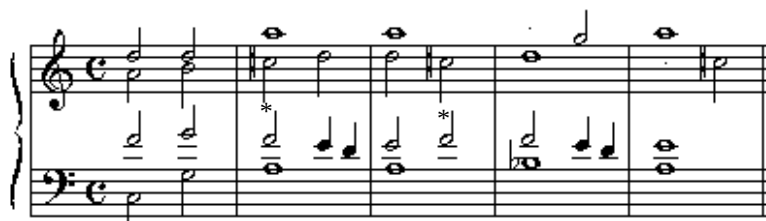
Para Nassarre, la quinta aumentada (quinta superflua o quinta mayor) se utiliza de modo similar, deberá salir de 5ª a 6ª⁵⁹³. No se justifica por sí misma con el bajo, pero es perfectamente posible entre los voces particulares⁵⁹⁴. Nassarre aporta el siguiente ejemplo, donde en dar y alzar de cc. 2 y 3 respectivamente tenemos la quinta aumentada que se da por buena (*). En cc. 2 y 4, sin embargo, las semínimas son malas, suponiendo por la primera:

⁵⁹¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 285.

⁵⁹² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 286.

⁵⁹³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 98.

⁵⁹⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 186.

Ejemplo 321⁵⁹⁵

En Cabanilles se encuentra la quinta superflua empleada en el dar, tal como prescriben los teóricos (+):

Ejemplo 322



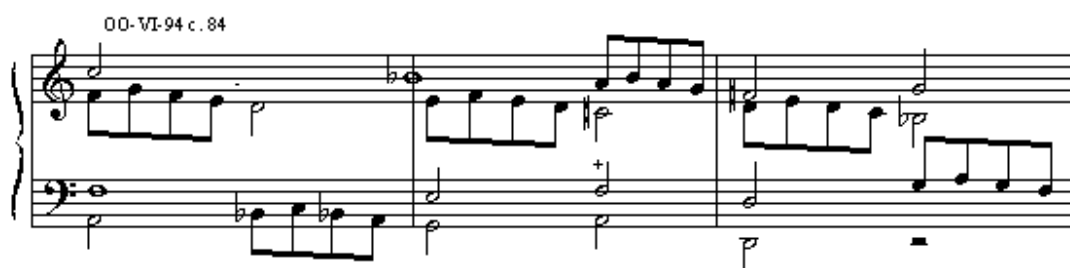
Pero si en el ejemplo anterior resolvía en 6ª, encontramos casos de resolver de otras maneras. En el ejemplo siguiente resuelve con un *quasi transitus*, al darse choques disonantes (de séptima) en el alzar (+):

Ejemplo 323



Se encuentra también en el alzar, como en el ejemplo siguiente, donde además resuelve en octava:

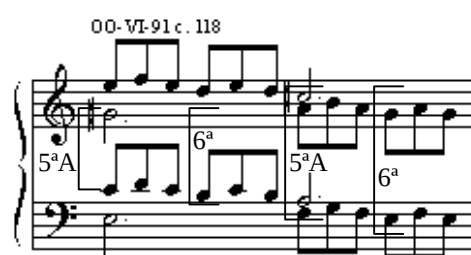
⁵⁹⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 186.

Ejemplo 324

A veces la encontramos en un alzar que en realidad es un “dar”, indicándonos claramente que estamos en “nota negra”, como en el ejemplo siguiente en el que además dicha quinta superflua es con el bajo (*):

Ejemplo 325

En el ejemplo siguiente, unos casos de dos quintas aumentadas seguidas, la segunda de ellas con el bajo. Ambas resuelven en sexta pero por movimiento de la voz inferior:

Ejemplo 326

En el ejemplo siguiente varios casos de “mala por buena”. En a) un choque de 7ª mayor en alzar (*mala por buena* o *quasi transitus*) que es prevención de la ligadura siguiente, en b) y e) 5ª aumentada en dar. En b) va a la octava, en d) junto con una ligadura de tritono resolviendo con una anticipación, en c) ligadura de 4ª diminuta entre tenor y tiple. En d) 7ª que dura todo el alzar y no es prevención de ligadura, en contra de lo que prescribe Nassarre.

Ejemplo 327



Nassarre explica la posibilidad de los choques disonantes en la glosa, produciendo *transitus* en valores diminutos:

“De movimiento recto son todas aquellas glossas, que suben, ò baxan con rectitud, passando de una à otra especie consonante de grado, por la falsa, o falsas que median entre las dos. Y sobre esta diferencia[sic] ad[p. 380]vierto, que es muy permitido, y puesto en practica, no solo hazerla con figuras diminutas, pero aun con otras que no lo son tanto: como las minimas en compasillo. Pues sucede baxar de la decena à la octava con ellas, quando sola la una voz mueve, haziendo transito por la novena, ù de la octava a la sexta, tocando a la septima al transito[...]. [...]en estos casos se supone el tiempo de compàs mayor[...] [...]ha de ordenar las gloßas el Compositor, de modo, que en el tiempo que aya de ser supuesto, no entren menos que tres al compàs de aquellas figuras con que passare por la falsa[...]

[p. 381] *Pero quando la glosa es con redoble, ò movimiento obliquo, que sube, y buelve à baxar, es al mismo punto de donde subiò, y ordinariamente es à la misma especie: y aunque sea à otra, como puede suceder, es superflua la glossa, porque no es tránsito de un puesto à otro diferente, sino es para bolver al mismo. Y siendo ociosa la glossa, no ay razon para que se use de la disonante sin motivo: y por esso semejantes glossas se han de hazer siempre con figuras diminutas; como seminimas ò corcheas, si es en compasillo; y si es a otro ayre, segun las que corresponden[...]*

[p. 381] *La tercera diferencia de glossa, que dixè, era por movimiento mixto, es quando son mezclados los movimientos de ella, como subiendo, ò baxando de grado, y de salto, ya de tercera, yà de quarta, &c[...]. En este modo de glosa, importa el que no se use de figuras que no sean diminutas[...]*

*También conviene, que quando salta de disonante à disonante, no buelva a saltar para ir à la consonante[...]*⁵⁹⁶

En el ejemplo siguiente Nassarre permite saltar desde la disonante con figuras no tan diminutas en las ligaduras⁵⁹⁷:

⁵⁹⁶ NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724, p. 379.

⁵⁹⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724, p. 382,

Ejemplo 328



“En casos semejantes, ningun mal efecto causa la gloſa de salto, aunque se despide de disonante, porque el tiempo de la gloſa es el que avia de estar en la falsa forçosamente, y al que avia de desligar, desliga[...].”

p. 382 “[...]sucede mover las dos [voces] aun tiempo, encontrandose en las especies disonantes[...]puede ser la glosa con encuentros en todas las especies disonantes, pero no serà buena glossa si se encuentran en especie falsa al dar de el compàs. Si es a lo que se alça, se ha de suponer otro tiempo mayor[...].”

Puede ser la glosa en varias voces al mismo tiempo. Si hay muchos encuentros en disonantes debe ser con *figuras diminutas*, pero puede ser con figuras *no tan diminutas* si los encuentros en disonantes son menos abundantes:

“Y aunque el modo mas comun, y ordinario en las mas posturas que ay glosa es en una voz sola, pero sucede muchas vezes averla en dos à un tiempo, y aun la puede aver en tres. Vease el exemplar que se sigue[...].”⁵⁹⁸



[...]

[p. 385] Pero tambien soy de dictamen, que semejantes glossas sean siempre con figuras diminutas, correspondientes al tiempo, ò ayre que estuviere figurado[...] Pero podràn ser de figuras no tan diminutas, si la glossa fuere semejante a lo que se sigue[...]



[...]estando dispuesta de semejante modo, podrà ser con figuras no tan diminutas; porque como no son tantas las disonancias como en el exemplar de arriba de corcheas, no es necessaria la diminucion de figuras para que suene bien[...]

[p. 388] “Y ultimamente digo, que en toda voz que mueve à falsa (pues no sea para ligar) ay glossa, aunque sea con figuras muy diminutas.”

⁵⁹⁸ NASSARRE, *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 384.

Nassarre muestra también esta disonancia en el dar con apariencia de ligadura pero partida en dos valores (*):

Ejemplo 329



“Esta glossa es usada de muchos Practicos, abonando la septima, con dezir, que es ligadura; razon que carece de fundamento[...]

Pero es postura que tiene abono, por la razon siguiente: y es, la de suponer otro tiempo del que està figurado; aunque no es bastante el suponer de compàs mayor, porque dà al compàs en la septima: y todo lo que es dàr en compasillo, es principio de movimiento en compàs mayor, y todo principio de movimiento de compàs, que ha de ser en especie consonante, no tiene lugar la suposicion de compàs mayor. Pero la tiene en tiempo ternario; pues en dicho tiempo no viene en principio de movimiento dicha falsa.

*Y assi, apruebo esta postura por dos razones: la una porque suena bien, y la otra, porque no se opone à las reglas de el arte, suponiendo el tiempo ternario en dicho periodo.”*⁵⁹⁹

En Cabanilles se encuentran también choques de figuras diminutas. En el ejemplo siguiente, choques de 7ª paralela en notas de paso (+):

Ejemplo 330



En el ejemplo siguiente, choque de nota de paso y nota real (+), además duplicando el sostenido o “mi” (F#). 41 OO-I-III en c. 89, final.

⁵⁹⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 394.

Ejemplo 331

También se encuentran los choques por movimiento de ambas voces, en figuras diminutas (+):

Ejemplo 332

En el caso siguiente, se encuentran los choques disonantes por movimiento de ambas voces incluso por movimiento directo (+):

Ejemplo 333

En el ejemplo siguiente, choques disonantes por movimiento de las dos voces (+):

Ejemplo 334



En el ejemplo siguiente varios casos de “mala por buena”. En a) un choque de 7ª mayor en alzar (“mala por buena” o *quasi transitus*) que es prevención de la ligadura siguiente, en b) y e) 5ª aumentada en dar. En b) va a la octava, en d) junto con una ligadura de tritono resolviendo con una anticipación, en c) ligadura de 4ª diminuta entre tenor y tiple. En d) 7ª que dura todo el alzar y no es prevención de ligadura, en contra de lo que prescribe Nassarre.

Ejemplo 335

00-I-II c. 75

VIIe. “Posturas extraordinarias”

Nassarre constata algunas situaciones—“posturas extraordinarias”—que, no ajustándose a las normas, son utilizadas por los maestros de su época. Aunque estas posturas no se pueden justificar teóricamente, Nassarre admite que el uso o su buen efecto sonoro las hacen aptas. Esto es una muestra de que estamos en un momento de ampliación del lenguaje armónico, y de transición hacia un empleo más libre y quizás más “sensorial” de la disonancia. En estas incluye las entradas en falsa, el empleo de intervalos armónicos disminuidos o aumentados, muchas veces introducidos cromáticamente, así como otros casos de cromatismos y de mala conducción de voces.

Entradas en especies disonantes: Nassarre ha explicado cuatro supuestos para que una voz entre en falsa:

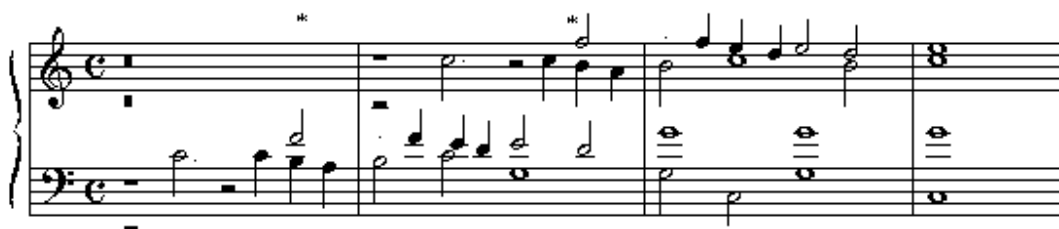
1º En la ligadura, haciendo padecer. Es decir, en la segunda parte de la ligadura: “En todas aquellas especies disonantes puede[n] entrar, q[ue] son aptas para hazer padecer”⁶⁰⁰ (entradas disonantes en *):

Ejemplo 336



2º En prevención de ligadura, “padeciendo”⁶⁰¹:

Ejemplo 337



3º En el alzar, pasando “mala por buena”. Siempre que la “mala por buena” no sea en la voz que entra, como en el segundo de los siguientes ejemplos:

⁶⁰⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Texto en p. 220, ejemplo en p. 222.

⁶⁰¹ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 227.

Ejemplo 338



4º “quando entra en la disonante suponiendo por lo que es”. Es decir, sin justificación teórica alguna. Del caso 1 del ejemplo siguiente⁶⁰² dice Nassarre “que no suena del todo mal, y que no faltando à la buena melodìa, puede pasar”. El caso 2⁶⁰³ lo justifica “porque el oïdo tiene abito de oïr la especie imperfecta despues de la falsa, en las ligaduras, no le causa extrañeza, oyendo lo mismo, aunque no sea ligadura”. Estas situaciones tienen en común el entrar en disonancia en el alzar—“es mucho peor al dar”—y estar seguidas de consonancia imperfecta—“P. Pues quando serà menos malo? / R. Quando despues de la disonante se siguiere la imperfecta”⁶⁰⁴.

Ejemplo 339



En cuanto a las entradas en disonante, encontramos que Cabanilles emplea de forma generalizada el primer procedimiento referido, es decir, en ligadura *haciendo padecer* (*).

⁶⁰² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 232.

⁶⁰³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 233.

⁶⁰⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 234.

Ejemplo 340

En cualquier obra que cojamos al azar, encontraremos empleado este procedimiento, que no contradice las normas básicas de introducir la disonancia en ligadura, pues la entrada de este tipo es realmente consonante. Está ya descrito por los teóricos del siglo anterior como Sancta Maria⁶⁰⁵. Sin embargo, no encontramos en la música de tecla las otras tres formas de entrada en disonante descritas por Nassarre: en prevención de ligadura prevenida en falsa, en “mala por buena” siendo la entrada la “buena” o directamente en “mala”. Se han buscado sin éxito ejemplos de estos procedimientos en Cabanilles.

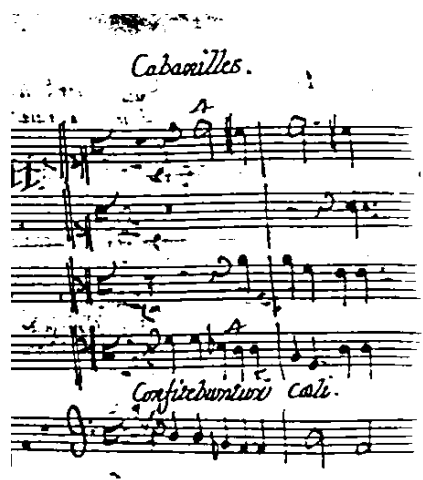
En cuanto al segundo tipo, descrito por Nassarre y también por Lorente, he detectado algún caso de entrada en la prevención de la ligadura, pero nunca cuando esta prevención es en falsa. En la música vocal tenemos un ejemplo de esto en el motete *Confitebuntur Coeli*, pieza de la que solo conservamos el *incipit* pues lo utiliza Valls en su tratado *Mapa Armonico Universal*⁶⁰⁶ para justificar las entradas en cuarta con el bajo:

⁶⁰⁵ Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía II*. Valladolid, 1565. Se explica este procedimiento en f. 93 v.: “Assi mesmo la voz que entra en este segundo lugar de la clausula, entra hirie[n]do dissonancia, aunque no de golpe, por razon que la hiere en la segu[n]da mitad del semibreve de la clausula...” en f. 94 “Exemplo a tres voces, entrando la voz alta en el segu[n]do lugar de la clausula”.



⁶⁰⁶ Francisco VALLS. *Mapa Armónico Universal*. Barcelona, 1742. Copias manuscritas en E: Bbc, M 680 (*Arte de Composición*) E: Bu Ms. 783 (*Mapa Armónico Universal*) E: Mn [Mss] M 1071 (*Mapa Armónico Práctico*).

Ejemplo 341



607

En realidad, si nos damos cuenta, el bajo no entra en cuarta, sino en tercera con el Bb del bajo. Ocasionalmente hemos encontrado en los versos para órgano ejemplos similares de entradas en la prevención de la ligadura (+), pero esta prevención es siempre consonante (n.b. en el segundo ejemplo el F del bajo viene ligado de antes, de modo que es una ligadura cuya salida se hace a la octava superior):

Ejemplo 342

Juego 1º de versos de 2º tono por Elam para vísperas / Versos de Canto Llano v. 11 c. 1

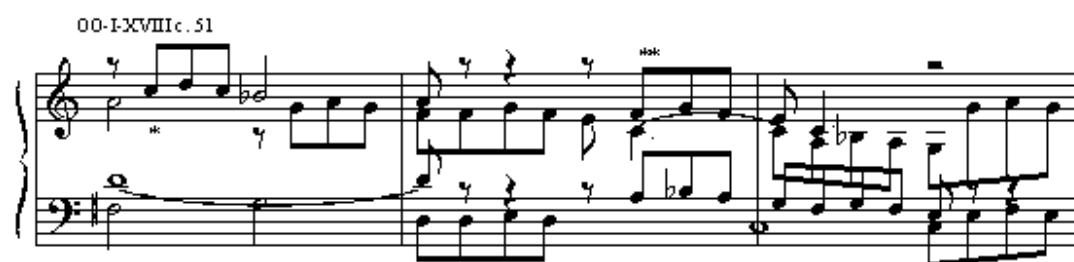
Juego de Versos para Psalmodia de Tono 3º v. 12 c. 4

The image shows a musical score for two pieces. The top piece is titled 'Juego 1º de versos de 2º tono por Elam para vísperas / Versos de Canto Llano v. 11 c. 1' and the bottom piece is titled 'Juego de Versos para Psalmodia de Tono 3º v. 12 c. 4'. Both are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

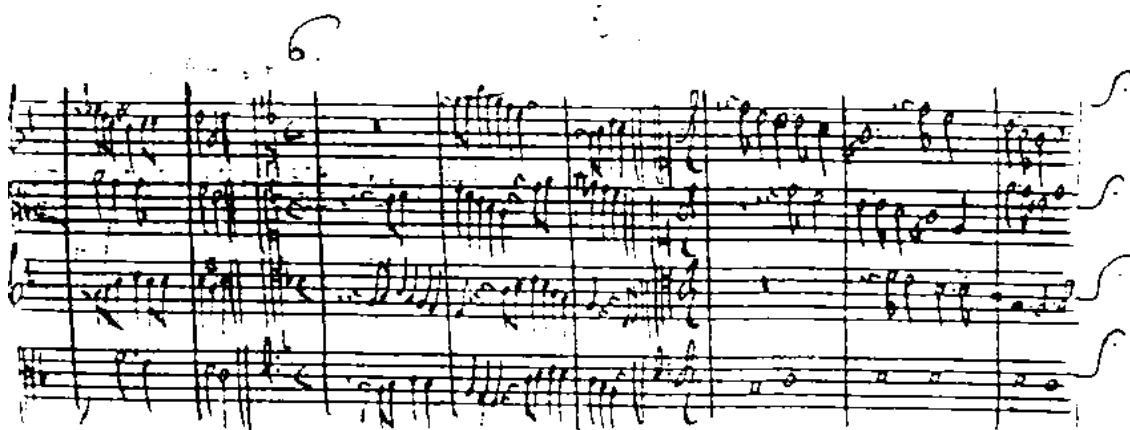
En general, se observa la tendencia a que las entradas sean siempre en consonancia incluso en valores diminutos y fuera de parte principal. Solo se encuentran algunos ejemplos ocasionales, como en el ejemplo siguiente, entrada en 5ª diminuta en * y en 4ª acompañada de 6ª en ** (atención al C del bajo en la barra entre compases 52-53, que está en el alzar del compás 52):

⁶⁰⁷ Facsímil de E: Mn [Mss] M 1071 f. 81.

Ejemplo 343



No obstante, encontramos una referencia al empleo por Cabanilles de este procedimiento de entrada en falsa en el curso de uno de los episodios de la famosa polémica de la “Scala Aretina”. Isidro Serrada, en apoyo a Valls, presenta diversos ejemplos de entradas en disonante de maestros consagrados de finales del XVII, entre los que se encuentran unos versos de Cabanilles. En el ejemplo siguiente tenemos un caso de entrada del tiple 1º en 7ª con el alto (*), y a continuación de entrada del tiple 1º en 9ª con el bajo (**).

Ejemplo 344⁶⁰⁸

⁶⁰⁸ Francisco VALLS. *Respuesta / del Licenciado / Francisco Valls, / Presbitero, / maestro de capilla en la Santa Iglesia / Cathedral de Barcelona, / a la censura / de Don Joachin Martinez / Organista de la Santa Iglesia / de Palencia, / contra / la Defensa de la Entrada / de el Tiple segundo en el / Miserere nobis / de la Missa / Scala Aretina*. Barcelona, 1716. Los ejemplos que nos interesan están en el capítulo “Parecer del Licenciado Isidro Serrada Presbytero, Maestro de Capilla Jubilado, in Organista de la Santa Iglesia de Vrgel, sobre un fragmento de Musica sacado de la Missa SCALA ARETINA, cuio Autor es el Maestro Francisco Valls” (pp. 38 ss.), en unos folios sin numerar manuscritos insertos y encuadrados en el volumen. Se encuentra en E:Bbc, M. 2170.

En el ejemplo siguiente, entrada del tiple 2º en 4ª con el bajo (*) y el tiple 2º en 9ª con el bajo (**).

Ejemplo 345⁶⁰⁹



Intervalos aumentados y disminuidos: La 7ª disminuida es considerada menos disonante que la 7ª menor, aunque más que la cuarta perfecta. En su calidad de especie disonante se puede hacer ligadura, se puede prevenir en ella siempre que no sea “de golpe”, y es de la opinión de que no se puede utilizar en puesto de consonante (alzar o dar fuera de ligadura), aunque “*doctos Maestros la vsan*” (*Fragmentos Musicos* p. 243). Si la permite es utilizada con apariencia de ligadura, pero suponiendo por sexta (es decir, como un retardo de la sexta por la séptima disminuida), en ningún caso se permite por ella misma, sino porque “*usada en la forma que aqui se vè, suena bien*”⁶¹⁰. Se permite incluso con el bajo, como en el segundo de los dos ejemplos siguientes, en los que encontramos en * ligaduras de séptima disminuida:

Ejemplo 346⁶¹¹



⁶⁰⁹ cfr. nota anterior.

⁶¹⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 122.

⁶¹¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. pp. 122 y 123.

La 2ª aumentada, a pesar de ser la inversión de la séptima disminuida, es más disonante, y Nassarre dice que “*se debe reprobar...soy de parecer, que semejante postura no se practique*”⁶¹², “*...no es de las malas permitidas*”⁶¹³.

Para el tritono que desliga en 5ª disminuida al bajar un semitono menor el bajo (cromáticamente) no encuentra justificación Nassarre: “*no hallo que tenga muy buena melodía*”, pero la tolera: “*no quiero condenarla, pues avrá à quien le suene bien dicha postura...*”⁶¹⁴. Tampoco la aprueba en puesto de consonante sin ser ligadura viniendo cromáticamente.

Sin embargo sí que justifica la ligadura de quinta disminuida que “*desliga sin mover el baxo*”, diciendo que “*a mi modo de entender es bueno*”.

Los ejemplos siguientes muestran a) la ligadura de séptima disminuida (con movimiento cromático en el momento de la resolución, cosa que se verá más adelante), b) tritono desligando en quinta disminuida, c) segunda aumentada (mal), d) prevención en séptima disminuida de golpe (mal), e) séptima disminuida en alzar (mal), f) y g) quinta disminuida de golpe en dar (mal), h) quinta disminuida desligando sin mover el bajo, que es buena postura.

⁶¹² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 241-242.

⁶¹³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 100.

⁶¹⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 240.

Ejemplo 347

Fragmentos Musicos, p. 236

a) b) c)

p. 242 d) p. 244 e)

p. 244 f) p. 246 h)

Suponemos que estos ejemplos que reprueba Nassarre los ha tenido ocasión de escuchar en compositores “modernos”, quizás por influencia italiana.

No se han encontrado en Cabanilles ligaduras de 7^a diminuta. Sí se pueden encontrar séptimas disminuidas producidas por una bordadura (*):

Ejemplo 348: Versos de Magnificat de primer tono, verso 4 c. 5 (“Versos de todos los tonos de Magnificat de Cabanillas” E: Bbc M 729 ff. 149-160), OO-V p. 175.

*

Ejemplo 349

Una excepción es el caso siguiente, donde se produce una ligadura de séptima diminuta entre tenor y alto (*). Este caso debe considerarse muy particular pues está todo el tiempo basado en los saltos de quinta diminuta y tritono:

Ejemplo 350

Conducción mala de voces: Nassarre no admite que se produzca 7ª con el tiple al desligar, como se ve en el ejemplo siguiente (*). El segundo de los casos expuestos es todavía peor que el primero, debido al tritono. No se debe confundir este ejemplo con el caso de las “ligaduras burladas”.

Ejemplo 351⁶¹⁵

Disonancias en dar por movimiento cromático: El siguiente ejemplo lo considera malo, a pesar de que según dice algunos consideren estos casos “*muy primorosos*”. Encontramos 4ª de tritono y 7ª en el dar del compás 2 y 4 respectivamente (*), por movimiento de ambas voces. Lo pretenden justificar algunos (según Nassarre) por el

⁶¹⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 250 y 251.

cromatismo, que sería como una ligadura, cosa que Nassarre no admite, pues solo es ligadura si es la misma nota la que se liga⁶¹⁶.

Ejemplo 352



En el siguiente ejemplo de Cabanilles, tenemos una séptima sin preparar en el dar, por movimiento directo y además cromático (*). El copista ha puesto expresamente el bemol en el C del tiple (recordemos, con valor de nuestro actual becuadro). Por cierto, en la mitad del alzar tenemos también un choque disonante que tendría carácter de *quasi transitus* puesto que en el contexto de “nota negra” en el que se encuentra dicha parte débil podría ser considerado como parte principal de compás.

Ejemplo 353



Disonancias por salto: Todas aquellas disonancias que se cojan o dejen por salto se consideran glosa, y se pueden hacer sólo de forma extraordinaria. Sin embargo, Lorente no codifica ni da una exposición de procedimientos específicos en este sentido, como hacen autores extranjeros, en especial Christoph Bernhard. Tan sólo propone algunos ejemplos equivalentes a la *subsumptio*⁶¹⁷ de Bernhard, aunque no son muy diferentes de situaciones que aparecen ya en música del siglo XVI. Encontramos también sólo un caso de *superjectio* (ibid. p. 281).

“Los transitos que damos en las cinco Reglas particulares de las disonancias, para passar a las consonancias, se han de entender, procediendo ordinariamente, por que procediendo extraordinariamente, es otra cosa[...]”⁶¹⁸

⁶¹⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 128.

⁶¹⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 278, 281, 289.

⁶¹⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 296.

“[...]y por glossa se suplen muchas cosas en las Composiciones, q[ue] sin ella no se passaran; y se toleran por el buen ayre del cantar, que comunmente tienen.”⁶¹⁹

“EXEMPLO DEL TERCERO MOVIMIENTO, QVE HAZE EL VNISONVS / à la Quarta inferior; à la superior no es tan bueno, aunque algunos lo vsan”



620

Otras disonancias por salto en los *exemplos* de contrapuntos:

Ejemplo 354⁶²¹

Passe por Glossa.



Ejemplo 355⁶²²

Por necesidad se permite
el ir de tan lejos a la falsa.



⁶¹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 363.

⁶²⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 456.

⁶²¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 311.

⁶²² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 312.

Ejemplo 356⁶²³

Passe por imitation.



Nassarre no se refiere demasiado a las disonancias por salto, pero quedarían incluidas dentro de su concepto de glosa:

p. 381 “La tercera diferencia de glossa, que dixe, era por movimiento mixto, es quando son mezclados los movimientos de ella, como subiendo, ò baxando de grado, y de salto, ya de tercera, yà de quarta, &c[...] En este modo de glosa, importa el que no se use de figuras que no sean diminutas”[...]

También conviene, que quando salta de disonante à disonante, no buelva a saltar para ir à la consonante[...]”⁶²⁴

Incluso permite saltar desde la disonante con figuras no tan diminutas en las ligaduras:

Ejemplo 357



“En casos semejantes, ningun mal efecto causa la gloſa de salto, aunque se despide de disonante, porque el tiempo de la gloſa es el que avia de estar en la falsa forçosamente, y al que avia de desligar, desliga[...]”⁶²⁵.

En cuanto a las disonancias en parte débil por salto, en el ejemplo siguiente se encuentra una 7ª en +:

⁶²³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 312.

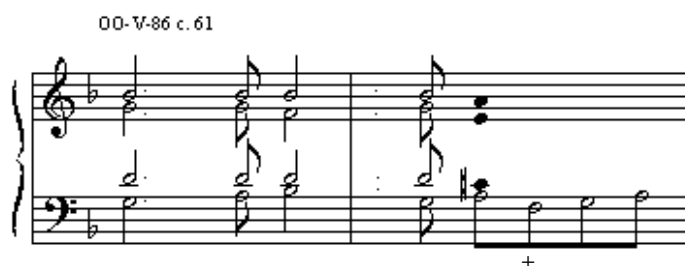
⁶²⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 381.

⁶²⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 382.

Ejemplo 358

Pero los casos de saltos disonantes en general han sido estudiados en el capítulo VI “Las *figurae* en la música de Cabanilles” (p. 229), en relación con determinadas figuras como *superjectio*, *cercar della nota*, etc.

Se encuentra con frecuencia esta escapatoria a la 3ª inferior (+), procedimiento ya empleado por compositores ibéricos anteriores:

Ejemplo 359**Ejemplo 360**

En el siguiente ejemplo encontramos choques de 7ª por salto (*), en el segundo caso en el alzar, forzado quizás por la imitación del tema (cfr. Ejemplo 356 que justifica Nassarre por esta razón, indicando “*pase por imitación*”).

Ejemplo 361

00-II-I c. 126

The musical score for Example 361, measures 126-127, is written for piano. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). In measure 126, the treble staff begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. In measure 127, the treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The piece ends with a double bar line.

VIIIf. Octava falsa, o “Punto intenso contra remiso”

Disonancia de punto intenso contra remiso antes de Cabanilles:

La *disonancia de punto intenso contra remiso*, es decir, la simultaneidad de las formas blanda y dura (bemol y sostenido) de un mismo signo o nota es descrita ya por Correa en el “PVNTO DIEZ Y SIETE” de sus “ADVERTENCIAS”⁶²⁶, quien además muestra su empleo por autores anteriores (Josquin Des Prez, Montanos, Gombert y Cabezón), apelando a “*testigos tan calificados*” para defender su uso. Correa, que promete publicar un tratado que ha escrito sobre esta disonancia (tratado que o bien no se publicó o no ha llegado hasta nosotros), emplea esta disonancia en repetidas ocasiones. No se encuentra demasiado su uso explícito en otros compositores, aunque sí explotan los organistas ibéricos de la época la proximidad del bemol y el sostenido en la forma que expondremos más tarde bajo la denominación de *claroscuro*. Brocarte, en su registro de tiple de segundo tono sí emplea esta disonancia:

Ejemplo 362⁶²⁷

Antonio Brocarte, Registro alto de segundo tono. c. 70



También encontramos esta disonancia (+) en este ejemplo tomado de unos fabordones de Philippe Rogier para ministriles del Cancionero de Lerma (1608):

Ejemplo 363: Cancionero de Lerma (1608), Fabordones de primer tono, II. pp. 1-2, final.



⁶²⁶ Francisco CORREA de ARAUXO. *Facultad Organica*. Alcalá de Henares, 1626. ff. 11v-12v.

⁶²⁷ Lothar SIEMENS, Antonio Brocarte. *Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980. c. 12-20.

La disonancia de “punto intenso contra remiso” no es exclusiva del estilo ibérico. El mismo Correa muestra su uso por el flamenco Gombert, y lo encontramos también en Sweelinck:

Ejemplo 364



Disonancia de punto intenso contra remiso en la teoría de la época de Cabanilles:

Los teóricos de la época de Cabanilles, sin embargo, no admiten esta disonancia. Así, Lorente la prohíbe en el contrapunto:

*“La advertencia diez y siete, es, que no passen dos partes, ò voces por vna misma posicion en octaua, ò Vnisonus, estando la vna por Bemol, y la otra por Bequadrado (verbigratia) dizie[n]do vna voz Fa, en Be fa be mi, y la otra Mi, en el mismo Signo, à un tiempo.”*⁶²⁸

*[la disonancia de Fa contra Mi] “[...]no se puede dar en los dos mouimientos principales del compàs, digo, en ninguno de los que corresponden al dar, ò al alçar (q[ue] en los mouimientos intermedios es otra cosa:)[...]”*⁶²⁹.

*“La septima Regla [reglas para hacer contrapunto sobre canto llano], es, que no se puede hazer Fa contra Mi, en especie perfecta (verbigratia) como dezir el Canto Llano, Mi, en Be fa be mi; y el Contrapunto, Fa, en Fe fa ut quinta arriba[...]. Será bien vsar poco en el Contrapunto de esta especie falsa, dexandola para la Composicion, que alli el Arte suplirá mejor el defecto natural q[ue] tiene[...].ni Fa contra Mi, se puede dar en octaua, como queda anotado.”*⁶³⁰.

Lorente parece dejar una puerta abierta a su empleo en los movimientos intermedios y en la composición. Pero las excepciones previstas a la prohibición del “fa contra mi” se refieren a la quinta falsa, y no a la octava falsa:

*“La octaua advertencia, es, que no se dè Fa contra Mi, en especie perfecta. La razon que ay para esto se hallará en el Exemplo del Capitulo 32. del Libro tercero del Contrapunto. Aunque en Composicion, en algunos casos, se puede poner al dar la quinta falsa, que es Fa contra Mi, ligando. Vease el Capitulo 22. deste Libro quarto de Composicion.”*⁶³¹

⁶²⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 452

⁶²⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 271.

⁶³⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 294.

⁶³¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 450.

Nassarre no admite en absoluto la “octava disonante”, diciendo que “es tan insufrible que no ha hallado el Arte modo para introducirla...”. Propone como no adecuado el siguiente ejemplo⁶³²:

Ejemplo 365



También en Escuela Musica II prohíbe absolutamente el uso de las “octavas falsas” pues “...estàn excluidas in totum de la practica sonora”⁶³³.

Otra referencia de Nassarre concerniente a la prohibición de la octava falsa:

Ejemplo 366



“Es muy grande la impropiedad que tiene esta postura, porque despues del encuentro en la septima, passa à otra disonante, que por serlo tanto, està excluido su uso de la musica totalmente: porque tiene una coma mas que la septima mayor, y quatro menos que la octava; y comunmente la llaman los practicos octava falsa”.⁶³⁴

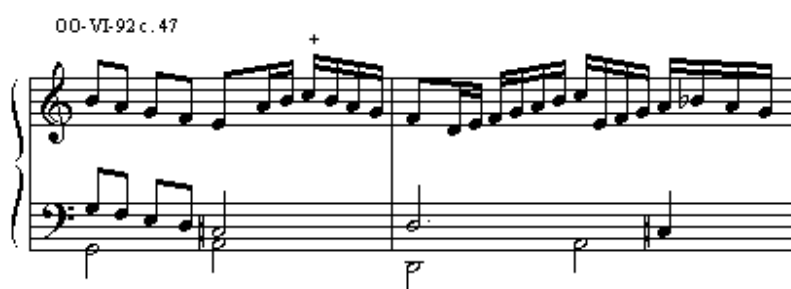
Disonancia de punto intenso contra remiso en Cabanilles:

Se constata en cualquier caso la presencia de esta disonancia en la música para órgano de Cabanilles. En los siguientes ejemplos, disonancia de punto intenso contra remiso al estilo de Correa (+), en una escala descendente simultánea a unas consonancias:

⁶³² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. pp. 188-189.

⁶³³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 100.

⁶³⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica*.... Zaragoza, 1724. p. 409.

Ejemplo 367**Ejemplo 368**

En el ejemplo siguiente, disonancia de punto intenso contra remiso producido por confluencia de dos direcciones, ascendente y descendente, siendo una de ellas rápida en glosa (+).

Ejemplo 369

El caso siguiente, a pesar de estar expresamente escrito, podría tratarse de un error, pues no se produce en un contexto especialmente “sombrío”. Quizás el copista aplicó las leyes de la semitonía entre tiple y tenor antes sin darse cuenta de la octava falsa que producía. Es lo que parece suceder en el c. 144 del mismo tiento (reflejado también a continuación): el copista escribió # para el C, y lo tachó después. No se puede, sin embargo, descartar que el tachón sea una corrección de un poseedor posterior del manuscrito, y que sea realmente un caso de “punto intenso contra remiso”. Se presenta este caso para reflejar el problema que representa el no disponer de fuentes autógrafas o impresas:

Ejemplo 370

El caso siguiente (*) recuerda precisamente a unos de los ejemplos anteriormente citados en los que Nassarre mostraba lo que no se debía utilizar (cfr. Ejemplo 366):

Ejemplo 371

El ejemplo siguiente (*) se produce en un contexto disonante, con abundantes ligaduras, ligaduras burladas (cc. 14-15), armonías que sacan la obra de término como la cuarta G#C# (c.5).

Ejemplo 372

No podemos dejar de mencionar un caso (+) en la música vocal del propio Cabanilles: el Tono *Mortales que amays*. Es esta ocasión, el texto nos aclara el contenido semántico de este procedimiento.

Ejemplo 373

Mortales que amays E: Bbc, M. 738/92 c. 22 (Transcripción Miguel Bernal, debe sonar 4ª baja)

rad su pa- sión su pa- sión

llo- rad su pa- sión, su pa- sión, si

A la vista de lo expresado por los teóricos, parece lógico considerar este procedimiento como un arcaísmo, antes que una experimentación, así como su carácter semántico.

VIII. El contrapunto en las obras de Cabanilles

VIIIa. La construcción del tejido contrapuntístico: manera de entender y escribir el contrapunto

Lorente considera el contrapunto como principio constructivo de la composición, como se puede comprobar en el inicio de la parte tercera de su tratado: “*ANTES De començar este Arte de Contrapunto (que es principio de la Composicion)...*”⁶³⁵. Nuestros teóricos del siglo XVII dan estas definiciones de Contrapunto:

“*DIFINICION DE CONTRAPUNTO.*

CAPITVLO PRIMERO.

*CO*ntrapuntus, est, numerus ex diuersitate consonantarum constitutus.

El Contrapunto, es vn numero constituido de diversas consonãcias[...] Es el *Contrapunto, vn Canto concorde, hecho con voces casi contrapuestas.*”⁶³⁶

“*P. Què es Contrapunto?*

R. Segun Bacheo, es vna concordancia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el Arte.

P. Porquè se dize concordancia de voces contrapuestas?

R. Porque es lo mismo dezir concordancia, que vso de especies consonantes, con modo debido, segun las reglas del Arte; y dezir Contrapuestas, es, porque aquellas especies que llamamos perfectas, se vsan siempre yendo una voz contra la otra.”⁶³⁷

“*Bacheo dize, que Contrapunto es una concordia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el arte*”. [al margen:] “*Bach. cap.2 lib.1 Contrapunctus est quasi contrappositis concors concentus arte probatus*”.⁶³⁸

De la lectura de los escritos teóricos de la época de Cabanilles se desprende que la técnica contrapuntística es lineal e interválica. Es lineal por cuanto cada voz tiene una personalidad melódica propia, y es interválica porque la marcha individual de las voces va regulada por la relación interválica entre éstas, según las reglas de tratamiento de la disonancia que se han expuesto en el capítulo VII.

La construcción del tejido contrapuntístico está además determinada con respecto a unos principios que se pueden condensar en dos:

⁶³⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 233.

⁶³⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 233.

⁶³⁷ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 65.

⁶³⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 140.

- En cada movimiento del compás (alzar o dar) no debe faltar la consonancia imperfecta o una disonancia que suponga por ésta (es decir, que resuelva más tarde en la imperfecta).
- La construcción se hace en base a una jerarquía de voces. Siempre hay dos voces principales, que no tienen porqué ser siempre las mismas, que conforman un contrapunto completo, invertible. Con respecto a determinadas normas, las demás voces se van añadiendo reforzando la sonoridad.

La estructura es por tanto no simultánea o acórdica, sino aditiva. es decir, a dos voces se añade una tercera, a esta una cuarta, etc., con la advertencia de que el papel de 1ª, 2ª, 3ª ó 4ª voz no están asignadas a voces fijas, sino que las voces van cambiando de función. Este tipo de composición contrapuntística, en la que cada voz tiene una función o postura determinada para reforzar la sonoridad se empleó en España hasta el siglo XVIII, cuando en otros países se empleaba ya una escritura más vertical, y así lo constata Nassarre:

“En Naciones extrañas, como son Italia, Francia, y otras, no se hace cuenta con poner cada voz en la consonancia que le toca, que pues suene bien, aunque la musica sea à tres, no se repara en poner posturas de à cinco, ni de mas voces: pero en España, no ay duda en que la musica es mas primorosa, por trabajarse mas ceñida à las reglas. Yo escribo segun se practica en nuestra Nacion, y las demás la pueden practicar segun la costumbre de la tierra.”⁶³⁹

Evidentemente, Nassarre se refiere al modo de componer de los extranjeros (bajo continuo), en el que dos voces (canto y bajo) resumen en cierto modo el conjunto. La armonía será completada por el instrumento acompañante.

El presente trabajo no se ocupa del contrapunto a dos voces, llamado “contrapunto suelto” por Lorente:

“[...]el Contrapunto sobre el Baxo, quando es à Duo (el que llamamos suelto)[...]”⁶⁴⁰

Es el contrapunto a tres voces, llamado “contrapunto de concierto” por los teóricos de la época, el que se va a estudiar en profundidad.

“Llamase el Contrapunto de à tres voces (ya sea de Sobre baxo, ya de Sobre tiple) de Concierto, porque este nombre Concierto, se deriua del verbo, Concerto, Concertas, que significa contender vno con otro; y como en este Contrapunto, las voces que se cantan sobre el Canto Llano van siempre encontradas en continua contienda, oponiendose la vna con las otra, imitandose los passos, ò intentos, por diferentes terminos, con repetida porfia, echando cada vna por su camino; por esta razon se llama Contrapunto de Concierto, el que es hecho con dicho numero de voces”⁶⁴¹

En el contrapunto a tres voces o *de concierto*, no basta con tener en cuenta las reglas para el tratamiento de la disonancia estudiadas en el capítulo VII (“El tratamiento de

⁶³⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 246.

⁶⁴⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 292.

⁶⁴¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 354.

la disonancia por Cabanilles y en la teoría de su época”, p. 282), además debe tenerse en cuenta una determinada manera de organizar las tres voces:

“Dividese el Contrapunto, en Contrapunto Suelto, y en Contrapunto à concierto. Contrapunto suelto es, composicion de dos voces, siendo la una Canto Llano con variedad de consonancias. Contrapunto à concierto es propriamente una composicion sobre Canto Llano à tres voces. El distinguirse llamandose el uno suelto, y el otro à concierto es, porque el suelto no tiene precision: pues tan solamente la voz que và sobre el Canto Llano no haze mas que formar las consonancias con èl[...] Llamanse Contrapuntos à concierto las composiciones a tres sobre Canto Llano, por la precision con que vàn ordenadas las voces”⁶⁴²

Afirma Eshelman que en las obras partidas a tres voces una voz ha de realizar el papel de dos en una sola mitad del teclado, porque con tres voces hay que completar lo que hacen cuatro. Esto haría las obras partidas a tres más *flamboyant* (*sic*), es decir, más fogosas o “flamígeras”⁶⁴³. Frente a esta concepción, creo que se puede demostrar que la textura a tres voces no es una escritura a cuatro incompleta, sino bien al contrario el contrapunto a cuatro se deriva de uno a tres al que se añade una voz suplementaria: la estructura aditiva a la que se hacía referencia más arriba.

¿Cuáles son las voces fundamentales en el contrapunto? El principio fundamental de la composición barroca es la alternancia de consonancia y disonancia, lo que se realiza principalmente mediante las síncopas o ligaduras, por lo que serán estas las que marcarán qué voces son las dos principales. Siempre será la primera voz la que “hace padecer”, y la segunda la que “padece” o “liga”. El bajo no será pues necesariamente la primera voz. Cuando sea el bajo el que liga, será segunda voz. Cuando no ligue, ni tampoco haga padecer será tercera voz, o cuarta etc. Esto ocurre cuando las ligaduras están entre las voces particulares⁶⁴⁴. Es de señalar también que las ligaduras se reducen sólo a las de 2ª y 7ª y quizás 4ª. Las demás se pueden reducir a ligaduras de 2ª ó 7ª entre voces particulares. Por ejemplo, la ligadura de 4ª superflua o de tritono en el bajo, se puede reducir a una ligadura de 2ª acompañada con el tritono. En el caso 4 del siguiente ejemplo, muestra Lorente la jerarquía de voces en una ligadura de este tipo. Las voces 1ª y 2ª son las que realizan la ligadura de 2ª, siendo la voz que hace el tritono 3ª voz. El bajo, al ser voz que liga es segunda voz. El tenor, al ser la otra voz de la ligadura de segunda, que hace padecer es 1ª voz. A dos voces se puede hacer la ligadura de tritono, pero sería una excepción a la regla general de que el contrapunto debe estar completo. Se dice que el tiple está en puesto de “tercera voz”, como en los casos 1 y 2 del siguiente ejemplo:

⁶⁴² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 141.

⁶⁴³ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 35.

⁶⁴⁴ Voces particulares: las superiores.

Ejemplo 374

1 2 3 4

Tercera voz.

Primera voz.

Segunda voz.

Lig. de 4. superflua. 645

Además, de acuerdo con Lorente, estas dos voces no tienen porqué ser dos voces determinadas, el papel de primera y segunda voz, etc. puede ir cambiando de voces:

“[...]vna voz puede ser en vna parte del Compàs segunda voz, y en la otra tercera; y assi rigurosamente no se podrá dezir, esta voz es la tercera, y esotra la segu[n]da, sino es conforma la voz estuuiere en la consonancia[...]”⁶⁴⁶

Para determinar dónde deben ir las otras voces, hay unas reglas que se pueden resumir de la forma siguiente:

- En las consonancias: Debe estar la tercera voz en 3ª si la segunda voz está en 8ª ó 6ª, y en 8ª si está en 3ª. Es decir, no debe faltar la consonancia imperfecta. Además, la consonancia de 5ª estaría siempre en la tercera voz, con lo que las dos voces primera y segunda forman un contrapunto invertible.

“LA Regla que se ha de guardar en poner las voces, à tres, es, que si vna voz està en tercera del baxo, la otra ha de estar en quinta, ù octaua: si està vna voz en octaua con el baxo, la otra ha de estar en tercera con dicho baxo: y si una voz entra estuuiere en sexta con el baxo, la otra ha de estar en tercera: por seguir alguna fuga, ò passo, ò carrera, se puede pervertir algunas vezes este orden[...]”⁶⁴⁷

“[...]si lleva el Baxo à la octava de el Canto Llano, moviendo los dos, el Tenor ocupe la tercera, ò sexta de el Baxo, y si este moviere à la quinta de el Canto Llano, el Tenor ha de mover à la tercera. Quando mueve el Baxo con el Canto Llano à la decena, el Tenor deve ocupar la octava, quinta, ò sexta de el Baxo. Si con el Canto Llano moviere el Baxo à la sexta, el Tenor deve estàr en la tercera de el Baxo (si no fuere quedarse ligado en quinta menor.)”⁶⁴⁸

A tres voces no se permiten las quintas y octavas directas con el bajo. Cuando aparecen, se dice que están en “puesto de cuarta voz”, pues a cuatro voces sí se permiten:

⁶⁴⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 288.

⁶⁴⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 365.

⁶⁴⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 364.

⁶⁴⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 240.

“[...]y por eso se llama puesto de quarta voz quando se ocupan las octava, y la quinta de estos modos, por no permitirse à menor numero de voces que à quatro.”⁶⁴⁹

- En las ligaduras:
 - Cuando el bajo *hace padecer*, éste es la primera voz, y la segunda será la que liga. En las ligaduras de 7ª, la tercera voz estará en 3ª con el bajo según Lorente, o en 3ª, 5ª u 8ª según Nassarre.

“[...]y lo mismo dezimos de la preuencion de otras ligaduras, por la misma razon, como anotamos en parte en este libro, que preuinie[n]dose en ellas mismas (verbi gratia en la septima) la tercera voz se pone en tercera[...].”⁶⁵⁰

Ejemplo 375: Ejemplos de tercera voz en ligaduras de 7ª y 9ª⁶⁵¹



“[las ligaduras] solo se hazen en dos especies à tres sobre Baxo, y son en quarta, y septima[...]. Quando se haze de quarta, mientras està en la primera parte de el semibreve la voz que liga, la otra la ha de acompañar con sexta, y à la segunda parte, con quinta, segun el modo comun, que tambien puede ser sexta[...]. la septima no tiene necesidad de que la acompañe la otra voz mas con una especie que con otra: y assi quando està la falsa ligando, puede estar la otra voz en octava, en quinta, ò en tercera.”⁶⁵²

- En la ligadura de 4ª prevenida en ella misma la tercera voz debe estar en sexta en la prevención, y en 5ª ó 6ª en la ligadura. En las ligaduras de 5ª diminuta o 5ª justa la tercera voz estará en 6ª.

“[...]y assi digo, que la quarta justa se puede hazer la preuencion para ligarse en ella misma, ò en especie buena: si se preuiene en ella misma, ha de ser acompañandola con la sexta, al tiempo de la preuencion, y en el compasillo es al alçar; y se reputa por compàs mayor (suponiendole) por los mouimientos, por que si no, no puede passar, por quanto el dar, y el alçar ha de ser en especies buenas[...].”⁶⁵³

“[...]y al tiempo de ligar dicha quarta justa, que en compasillo serà al dar del compàs, la tercera voz ha de estar en quinta, ò sus compuestas[...]. de suerte, que siempre que sobre baxo se ligare la quarta justa, la tercera voz ha de estar al tiempo de la ligadura en quinta con el baxo, ò en dozena, &c.”⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*... Zaragoza, 1724. p. 245.

⁶⁵⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 358.

⁶⁵¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 359-360.

⁶⁵² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*... Zaragoza, 1724. p. 232.

⁶⁵³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 358.

⁶⁵⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 358.

Ejemplo 376: Ejemplos de tercera voz en ligadura de cuarta justa⁶⁵⁵

Ligadura de 4ª justa

Preuiene en mala

Preuiene en buena

Suponese el Compás mayor

656

“ADviertase, que al tiempo de ligar la quarta diminuta, no puede estar la tercera voz en quinta, porque està el baxo en voz sostenida, y no le corresponde quinta natural[...][p. 361] y no pudiendose poner la tercera voz en quinta al tiempo que liga dicha quarta diminuta, es forçoso se ponga en sexta[...]

- Cuando la ligadura está en el bajo, éste es segunda voz y la que *hace padecer* será la primera (que estará en 2ª con el bajo). La otra voz podrá estar en 2ª, 4ª de tritono, 5ª ó 6ª. (cfr. Ejemplo 374)

“ADviertase, que aunque el Baxo ordinariamente es la primera voz, por ser la basa, y fundamento sobre quien se asienta la consonancia, y se haze ligadura; con todo esso no es assi, quando el Baxo liga, porque la voz que liga, y padece en la consonancia, es siempre la segunda voz: y assi en tal caso, la primera voz, si fuere à Duo, serà la voz que acompañare a dicho Baxo[...]

Nassarre explica también que la ligadura de segunda la puede hacer el Canto Llano con el Bajo, en cuyo caso el Tenor es tercera voz, y puede acompañar con 2ª, 4ª de tritono que luego mueve a sexta, 5ª y 6ª que debe mover a 3ª, 6ª u 8ª:

Ejemplo 377

Es de señalar que los teóricos también proponen reducir las ligaduras de 4ª, 5ª justa, 5ª diminuta y 9ª a ligaduras de 2ª o 7ª entre voces particulares. Sin el bajo debe estar

⁶⁵⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 359.

⁶⁵⁶ Estos son sólo algunos de los ejemplos en los que Lorente describe la situación de la tercera voz: “...por auer llegado el caso en q[ue] se han de ver practicadas algunas ligaduras, para que se vea el lugar donde se ha de poner la tercera voz al tiempo que se liga la especie falsa, especialmente en la ligadura de quarta justa, y diminuta, la septima, y la nouena...”. Cfr. Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp. 358-360.

⁶⁵⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 360.

⁶⁵⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 289.

la composición correcta, en este caso no se cuentan las consonancias desde el bajo, de manera que éste sería “tercera voz”.

Nassarre, en los “*conciertos a tres sobre Tiple*” explica que las ligaduras pueden ser de 2ª, 7ª, 4ª y 5ª falsa⁶⁵⁹. La de segunda puede ser con el bajo o con el tenor. La ligadura de 2ª del canto llano (tiple) con el tenor es prevenida también en segunda, y es acompañada por el bajo como tercera voz de diferentes modos: con 5ª, 8ª o 3ª (10ª) en la prevención y diversas especies consonantes o disonantes en el momento de ligar. Nassarre no pone los ejemplos directamente, pero se deducen fácilmente sobre el papel pautado las posturas a las que se refiere:

Ejemplo 378



Hay una serie de disonancias en el alzar (séptima con el tiple en * y cuartas en **) que se entienden y justifican suponiendo compás mayor (cfr. apartado IXb “

⁶⁵⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 238.

Ritmo y suposición de tiempo en la teoría del siglo XVII”, p. 408). Debe tenerse en cuenta que en compasillo un compás es el valor de un semibreve, y que el espacio entre barras—casa o casilla—comprende en estos ejemplos dos compases, de manera que las mínimas pares son siempre alzar:

*“Para que no dude el nuevo Musico como se entiende el passar por la septima el Baxo con el Canto Llano, digo, que como el tiempo es de compàs mayor, no dà, ni alça en dicha septima, y passa como glossa de ut mi.”*⁶⁶⁰

Esta “ligadura de segunda del tenor” no se debe hacer cuando el Canto Llano la nota es un *fa*, para que no resulte de 2ª menor. No obstante, es más soportable si es entre dos compases que dentro de un compás:

*“Aunque advierto, que siempre que el Canto Llano se hallare en fa, sea de qualquier signo, no se ligue enteramente en segunda, porque es segunda menor, y se haze sentir sobradamente su disonancia. Pero quedandose ligado de el compàs antecedente, bien podrá tener su formacion en ella, porque como no estará mas que la mitad de el tiempo, no disonará tanto.”*⁶⁶¹

En cuanto al contrapunto a cuatro ó más voces (composición), es esta escritura la que se considera más perfecta, pues incluye en cada postura todas las consonancias (8ª, 3ª ó 6ª y 5ª), y es denominado más propiamente “composición” por los teóricos. Lorente trata de la escritura a cuatro o más voces en el *Libro Quarto* de su tratado *El porque de la Mvsica*, titulado *Arte de Composicion*⁶⁶². También Nassarre considera “composición” la escritura a cuatro o más voces, que también lleva el calificativo de “*a concierto*”, queriendo significar la disposición ordenada de voces que se ha estudiado ya respecto de la escritura a tres voces.

*“Las que no se deven llamar propriamente Contrapuntos, son las composiciones de à quatro à cinco, y à mas voces, aunque sean sobre Canto Llano; si, composiciones à concierto: y la razon de porque no se deven llamar contrapuntos es; porque no se usan las especies perfectas con la precision de mouimientos contrarios, como en las de à dos, y à tres voces: pues en ser las composiciones de à quatro, yà se permite el uso de quinta, y octava, por movimiento recto, como en su lugar explicarè: pero devense llamar composiciones à concierto, por aver de concertar, no solo con el Canto Llano, sino es unas con otras voces, al modo que en las de à tres.”*⁶⁶³

Nassarre da unas instrucciones para situar la “4ª voz”. Aunque la mayoría de las composiciones de órgano entrarían dentro de la categoría de contrapunto de concierto, debemos mirar las instrucciones para el contrapunto sobre canto llano en baxo o sobre tiple, pues allí explica dónde se pone la “4ª voz”, y no lo repite al explicar el contrapunto de concierto. En las consonancias, según las explicaciones de Nassarre, la cuarta voz debe situarse completando la armonía a cuatro voces de manera que las consonancias contengan las tres especies consonantes. Se admite que alguna voz ocupe puesto de “quinta voz”, es decir, que falte la 8ª ó la 5ª por respetar tesitura, imitaciones etc.:

⁶⁶⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 238-239.

⁶⁶¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 240.

⁶⁶² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 441.

⁶⁶³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 141.

*“Y A llegado el caso de aver de tratar de la musica, compuesta de quatro voces, la qual es la mas perfecta, por constar de todas las partes que la pueden componer[...] No se puede llamar musica perfecta aquella que no consta de las quatro partes[...] cada una de las partes es perfecta, ocupando el lugar proprio que le toca[...] Tres son las especies consonantes que pueden ocupar las partes de la musica: como son, octava, quinta, y tercera. Y aunque la sexta es tambien especie consonante, no tiene lugar quando hay quinta, ni la quinta, quando se ocupa la sexta.”*⁶⁶⁴

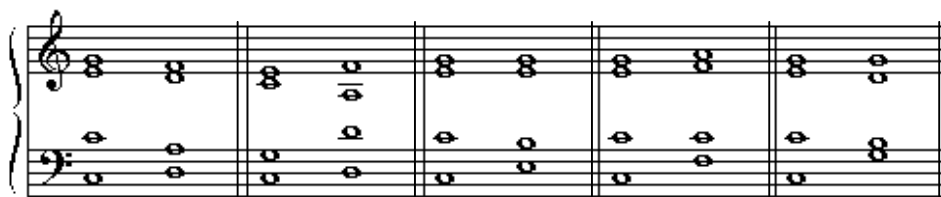
*“[...]se pueden hazer estas extraordinarias posturas [las que no tienen las dos consonancias perfectas], en aquellos casos que no tienen lugar las que puse primero; porque no son tan naturales estas como aquellas para à quatro voces: pero sucede muchas vezes averse de valer de ellas el Compositor, yà por razon de los paños, yà por no subir, ni baxar mucho las voces[...].”*⁶⁶⁵

“Es postura dedicada à la quinta voz

*“No se usa tanto de estas posturas [consonancias en las que falta la 5ª estando doblada la octava o la tercera], como de las antecedentes [las que tienen dos consonancias perfectas, octava y quinta]; porque en cada una de ellas ay dos especies perfectas, como son octava, y quinta, que se usan contra el modo que la regla dispone, y como en las otras no hay mas que una, por eso se tienen mas proprias de à quatro.”*⁶⁶⁶

En cuanto a los enlaces de consonancias, de lo expuesto por Nassarre se deduce que estos se realizan de manera muy similar a lo que hemos estudiado nosotros en nuestros tradicionales tratados de armonía: manteniendo una nota común y llevando las otras por el camino más corto. Todas las voces por movimiento contrario si no hay nota común, aunque se permite llevar dos por movimiento directo y cruzar otras dos, resultando octavas y quintas. Se pueden ilustrar del siguiente modo los enlaces explicados por Nassarre⁶⁶⁷:

Ejemplo 379



Nassarre explica también más adelante⁶⁶⁸ para todos los movimientos del tiple las posibilidades de movimientos del bajo para enlazar las consonancias.

Para las ligaduras también explica Nassarre unas reglas concretas de cómo puede añadirse a la postura una cuarta voz⁶⁶⁹:

⁶⁶⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 243.

⁶⁶⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 246.

⁶⁶⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 245.

⁶⁶⁷ Los enlaces de consonancias son una interpretación mía de lo explicado en Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 244.

⁶⁶⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 251.

- en contrapunto sobre canto llano en bajo:
 - ligaduras de 4ª: las otras dos voces en 4ª y 6ª, más raramente 4ª y 8ª ó 6ª y 8ª.
 - ligaduras de séptima: una voz en 3ª, la otra en 8ª ó 5ª (en este último caso deberá moverse al desligar, para evitar 6ª y 5ª al mismo tiempo en el alzar).
- en contrapunto sobre canto llano en tiple:
 - ligaduras de 7ª con el bajo, si la tercera voz está en octava, la cuarta estará en 3ª (ó 10ª). Si la tercera voz está en 3ª, la cuarta estará en 5ª ú 8ª.
 - cuando el bajo liga segunda hay dos posibilidades:
 - otras dos voces en 6ª y 4ª aumentada
 - otras dos voces una en 9ª y la otra en 5ª ó 6ª
 - ligadura de segunda o séptima entre voces particulares: la tercera voz será el bajo en 5ª de una de ellas, produciéndose así la “ligadura de 5ª y sexta”. La cuarta voz debe estar en 8ª ó 10ª. Aunque en este punto no se extiende aquí más Nassarre, por las reglas que da en otro lugar sobre las ligaduras sabemos que en el caso de ligaduras de 2ª y 7ª entre voces particulares el bajo puede estar en 4ª, 5ª justa y 5ª menor (cfr. VIIc La disonancia en forma de ligadura, p. 289).

La importancia de este tipo de escritura contrapuntística se refleja en el hecho de que en los ejercicios a Maestro de Capilla propuestos por Lorente se exige “completar” un contrapunto con una nueva voz “sin quintas ni octavas”, es decir, en contrapunto doble. Estos ejercicios son una muestra de los procedimientos constructivos y de los géneros que un compositor debe dominar:

- Realizar diversos tipos de contrapuntos (como los explicados por Lorente).
- A partir de una tonada hacer una obra (villancico).
- A partir de un canto llano hacer un motete.
- Sobre un contrapunto ya escrito (una obra a la que se tapa una voz), hacer un contrapunto invertible al menos con alguna de las voces.

“Adviertase que en los Exámenes de Maestros de Capilla, se acostumbra à preguntar todo genero de contrapunto, sobre Canto Llano, y Canto de Organo, por el orden que dexamos puesto en este Libro. ¶Y assimismo se les da vna Tonada, para que sobre ella hagan vn qvatro, ò vn cinco, &c. Y un Canto Llano, para que sobre èl hagan vn Motete, à quatro, cinco, ò mas voces, que heche tercera voz: esta se le pide de tres maneras, ò es diziendo el Baxo con el Contralto, y el Tiple; ù diziendo el Tiple, ò el Contralto sobre el Baxo, esto es (verbigratia) en un tercio, que tiene, Baxo, Alto y Tiple, tapandole el Baxo, cantandole, y suplie[n]dole con la voz; ò quitando vna de las otras dos voces, Contralto, ò Tiple, assimismo cātandola, poniendola en los lugares que pide la tercera voz. Tambien se pide, que se heche tercera voz, sin octauas, ò sin quintas, con ningunas de las dos voces, esto es, que no se dè octaua con ninguna de ellas. Pídesese tambien que se heche quarta voz, diziendo el Baxo vn quatro, auiendole tapado; ò vna de las tres voces. Y assimismo se pide, se heche sin octauas, ò quintas, con alguna de

⁶⁶⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. pp. 251-252.

las voces tan solamente, no con todas, porque esso à quatro voces tiene imposibilidad.”
670

El análisis de las obras de de Cabanilles revela que el tejido contrapuntístico es construido siguiendo las normas anteriores. Es decir, se construye un contrapunto lineal interválico, con una jerarquía de voces que parte de dos en contrapunto invertible (y por lo tanto ya completo y correcto) a las que se añaden una 3ª y una 4ª voz reforzando el conjunto sonoro. Se debe tener en cuenta que las voces no tienen siempre el mismo papel, es decir que una voz podrá ser en un momento determinado la primera y en otro la segunda, etc.

A continuación, se analiza la escritura contrapuntística de algunos fragmentos de Cabanilles. Un vistazo en general a sus obras a tres voces (casi siempre tientos partidos) nos permite constatar:

- la abundancia de ligaduras.
- la distribución de las ligaduras entre las tres voces.

Se constata así la escritura contrapuntística a tres voces descrita por Lorente y Nassarre. En el ejemplo siguiente se ha reducido el tamaño de la “tercera voz”, con el fin de mostrar mejor primera y segunda en contrapunto invertible, base del tejido contrapuntístico. A pesar de que Lorente considera el bajo 1ª voz en las ligaduras en las que éste *hace padecer*, se ha seguido el criterio de Nassarre, de considerar las ligaduras de 4ª, 5ª diminuta y 5ª justa como ligaduras de 2ª ó 7ª acompañadas con el bajo por dichas especies. Por lo tanto, en dichas ligaduras se asigna el papel de voces principales a las que forman la ligadura de 2ª o 7ª. Como se puede apreciar, incluso cuando empieza la glosa el contrapunto invertible que forman las voces primera y segunda está distribuido entre las tres que integran la composición. Se observa también que se cumplen las normas para situar la tercera voz antes expuestas. Obsérvese en el c. 10 (4º del ejemplo) una postura de sexta y octava, cuando debería ser de sexta y tercera. Es una muestra de cómo “*por seguir alguna fuga, ò passo, ò carrera, se puede pervertir algunas vezes este orden...*”⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 654.

⁶⁷¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 364.

Ejemplo 380

00-I-IV cc. 7-22

The musical score for Example 380 consists of three systems, each with two staves. The notation is in a single system with a common time signature. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic, possibly lute-like, accompaniment. The second and third systems continue this contrapuntal texture with various intervals and rhythmic patterns.

Posteriormente se comparará esta escritura con la de algunos compositores de la época de Cabanilles españoles o italianos, en los que empieza a vislumbrarse una escritura más cercana al bajo continuo (cfr. apartado XIb “Cabanilles y los compositores ibéricos de su época”, p. 490).

Otro ejemplo de escritura contrapuntística lineal interválica aditiva:

Ejemplo 381

OO-IV-III (57) "Extensio a modo de Italia"



Cualquiera de los tientos partidos de Cabanilles a 3 voces presenta este tipo de construcción, lo que se confirma con una simple mirada: basta observar la abundancia de ligaduras repartidas en diferentes voces. Incluso un tiento lleno a 3 (el único tiento lleno a tres voces de su producción⁶⁷²) que en apariencia es similar a las tocatas italianas y alemanas por las glosas en “carreras” (escalas) presenta esta construcción contrapuntística caracterizada por la existencia de un contrapunto doble a dos voces que ocupa dos de las tres voces del conjunto, aunque no siempre las mismas. En el ejemplo siguiente se analiza el papel de las voces en dicho tiento. En este caso son las dos voces superiores las que acumulan las ligaduras, por los que se les ha asignado el papel de 1ª y 2ª voz, siendo el bajo tercera voz que glosa:

⁶⁷² Hay empero también otras obras en “lleno” (no partidas) a tres voces: los pasacalles de tercer tono (OO-II-VII) y aproximadamente un centenar de versos, de diversos géneros (fuga, fuga sobre Canto Llano, sin paso).

Ejemplo 382

00-V-74

c. 1

c. 13

En el siguiente ejemplo se analiza un fragmento a cuatro voces. Se reducen al 75% las notas de la tercera voz, y al 50% las de la cuarta, así como las notas de paso. Las voces primera y segunda están siempre en contrapunto invertible, la tercera completa la consonancia que falta, y la cuarta duplica una de las consonancias. En las ligaduras se han considerado principales las voces que forman ligadura de segunda o séptima, tercera voz la que acompaña con otra especie y cuarta la que duplica alguna de las consonancias. Así, en c. 32 la ligadura de 2ª entre tenor (1ª voz) y bajo (2ª voz) es acompañada con cuarta de tritono (3ª voz) en el alto, mientras el tiple (4ª voz) duplica el tenor. La ligadura de 4ª de compás 33 se analiza como ligadura de 7ª entre tenor (1ª voz) y tiple (2ª voz), que es acompañada por el bajo en 4ª del tiple (3ª voz) mientras el alto (4ª voz) duplica el bajo, aunque también podría analizarse como ligadura de 4ª en el tiple (2ª voz) “haciendo padecer” el bajo (1ª voz), acompañada de 5ª en el tenor (3ª voz) y duplicando el alto (4ª voz) el bajo.

Ejemplo 383



VIIIb. Tipos de contrapunto: procedimientos imitativos o *passo*

Cabanilles desarrolla la escritura contrapuntística fundamentalmente de dos maneras:

- En imitación o *passo*
- Sin imitación (*sin passo*), pudiendo en este último caso ser simple (de tipo homofónico o fabordón) o compuesto (formado por ligaduras y movimientos con ritmos diferentes en cada voz).

El esquema contrapuntístico llano puede posteriormente ornamentarse con escalas (carreras), redobles y trinos, glosas, etc. Pero siempre subyacerá un esquema según los tipos anteriores.

En este apartado, se expondrán los procedimientos imitativos o en *passo*. Los músicos ibéricos acuñaron el término *passo* no sólo para referirse al tema, sino para referirse a la escritura polifónico-imitativa. se utiliza también tema, intento, imitación o fuga como sinónimos (cfr. apartado Va “El tema como principio constructivo” p. 157). Así definen Lorente y Nassarre el término *passo*:

[Lorente]

“*Passo, le llamã comunmente, quando en vna Obra de Musica no se sigue mas de alguna parte pequena de la Solfa de la entrada, ù de otra parte qualquiera della: tomõse este nombre PASSO, del verbo Pateo, Pates, Patini, que significa sugesion, esto es, estar sugeto à otro; y como en la Composicion, ò Cõtrapunto, las voces que cantan se sugetan à imitar los Puntos, ù Solfas con q[ue] ellas, ù otras voces començaron, ò nueuamente en el discurso de la Obra quieren proceder con este orden, por esta razõ los puntos primeros de la entrada se llaman Passo; y siempre que vna voz, ò voces los repiten, ò imitan, se llama, y se dize no solo repeticion, ò imitacion de Musica, sino repeticion, ò imitacion del Passo, como à quien se sugetan las voces, y son obligadas à imitarle: Otros dizen, seguir el Passo, y tambien entrar el passo, todo està bien dicho, y es vna misma cosa.*”⁶⁷³

⁶⁷³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 418.

“Si se entrare con Passo, Fuga, o Imitacion, Tema, ò Intento, [...]”⁶⁷⁴

“si se tomare nuevo Intento, ó Fuga[...]” “[...]se entre algunas vezes con dos Intentos, ò Passos[...]”⁶⁷⁵

[Nassarre]

“Pero antes de passar adelante, quiero dezir, que sea paso, ò imitacion. Esta palabra paso es muy usada en la musica, la qual es imitacion de algunos puntos de una voz à otra. Llamase passo por derivarse de el verbo pateo, pates, que significa sugesion[...] Y passo se llama, quando tan solamente imita la una voz à la otra en algunos puntos[...] [en contraposición a fuga]”⁶⁷⁶

“Y aunque varias vezes en el discurso de esta Obra he dicho lo que se avia de observar acerca de las Imitaciones, ò paños”⁶⁷⁷

“[...]las quatro voces en el Organo se deven disponer de modo, que entrando un passo con todas ellas se siga, trabajando toda la obra sobre èl, (si fuere de las que llaman los Organistas llenas.)”⁶⁷⁸

“Si despues de aver entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el passo al principio, lo huviere de bolver à entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas propriamente proseguir con èl) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra[...]”⁶⁷⁹

El término paso se aplica pues a los temas desarrollados en forma imitativa. Remarcamos que la expresión “siguiendo el paso”, empleada por Lorente y Nassarre, se emplea en una copia de 1722 en el encabezamiento del tiento OO-V-72: “*Tiento lleno de 1º tono Siguiendo el Passo del G. Mº Joan Caba^{llas}*” (E: Bbc M 386 p. 260). Siendo lo habitual en los tientos de Cabanilles el que se compongan de varias secciones contrastantes en tema e incluso en técnica de escritura, se señala así el carácter de esta obra, compuesta por una única sección basada en la exposición e imitación de un tema.

Es necesario en cualquier caso advertir algunas peculiaridades en esta escritura imitativa:

- El principio polifónico imitativo se emplea normalmente sólo en la sección inicial, pudiendo haber secciones sucesivas de tipo no imitativo. Por supuesto, hay no obstante ejemplos de tientos enteramente imitativos.
- Por el contrario, encontraremos en tientos *sin passo*, es decir, que comienzan con una sección no imitativa, secciones sucesivas escritas haciendo uso de la imitación, como en OO-V-71, OO-VI-96.

Algunos autores, como Eshelman, han creído ver en los procedimientos imitativos la pervivencia de la escritura polifónica renacentista (cfr. pp. 40 y 45). Pero en realidad, el

⁶⁷⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 452.

⁶⁷⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 560.

⁶⁷⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 234.

⁶⁷⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 273.

⁶⁷⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II* p. 318. Zaragoza, 1724.

⁶⁷⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 274.

contrapunto imitativo en el siglo XVII se diferencia claramente del del siglo anterior en la presencia de nuevos procedimientos de tratamiento de la disonancia: especialmente las prevenciones en falsa, la ligadura de 5ª falsa, la “mala por buena” etc., procedimientos descritos ampliamente en el capítulo VII “El tratamiento de la disonancia por Cabanilles y en la teoría”, p. 282.

Los teóricos del siglo XVII han descrito diferentes tipos de procedimientos imitativos:

*“ADviertase, que los Musicos praticos, à todos los Contrapuntos, y Composiciones, con Imitacion, indiferentemente, llaman Fugas, distinguiendo las vnas de las otras, por estos nombres: Fuga simple, Fuga Contraria, Fuga de Engaño, Fuga Cancrizante. Ya dexamos advertido, que la Imitacion, es, quando las voces imitan algunas figuras, ò Puntos de la entrada, ù de la parte intermedia de la Obra, no todos. La Fuga simple, es aquella, que comenzando la voz que guia, van las demas siguiendola, guardando los mismos intervalos, figuras, y pausas. Fuga contraria, es aquella, q[ue] procede por contrarios mouimientos, diziendo en todo, ò en parte, lo còtrario de lo que canta la voz que haze la guia[...]”*⁶⁸⁰

Lorente incluye ejemplos de fugas con tema cromático, con letra o sin ella, con temas graves o diminutos, con temas originales o de canto llano (*Ave maris stella*, *Salve*, *Ut re mi fa sol la*). Describe también las fugas escritas con un tema sacado de las diferentes secciones del canto llano. Aporta Lorente ejemplos de fugas de diversos tipos⁶⁸¹:

- Fuga con obligación (canon).
- Fuga sobre canto llano.
- Fuga sobre canto llano “*tomando de el los passos*” con secciones, cada una con el fragmento correspondiente de C.L.
- Fuga con dos intentos.

Imitación o Fuga Libre

“Imitacion en la Musica, es aquella, quando alguna voz, ù voces sigue algunos Puntos de la entrada de la Composicion, ù de la Obra, no todos igualmente en toda ella.

EXEMPLO



*ADviertase, que quando se imita mucha parte de la entrada de vna Composiciõ, y se dexan algunos puntos, sin ser imitados, se llama (segun muchos Maestros) Fuga libre, y desatada, por quanto se obliga solamente à imitar los primeros puntos de la entrada de la Obra, y los demàs dexe libres, sin imitacion”*⁶⁸².

⁶⁸⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 650.

⁶⁸¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. pp.575-620.

⁶⁸² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 627.

*“LA Fuga (ò por mejor dezir, Imitacion desatada, y libre) es aquella, que procede por vn cierto numero de figuras, en la parte que las voces comiençan la Obra, ò en el intermedio de ella, quedando libres las otras figuras, de la obligacion de ir siempre imitando. Este es el modo mas vsado, y comun, en las Composiciones de la Musica”*⁶⁸³.

En ocasiones la fuga se escribe sobre canto llano, incluso a veces tomando los temas del mismo canto llano:

*“Adviertase, q[ue] cuando se haze alguna Composicion sobre Canto Llano, aunq[ue] el Canto Llano aguarde alguna pausa, es mejor tomar de èl los Passos, o inte[n]tos, imitandole, y diuidiendole, que no buscar otros diferentes Passos, y se podràn poner algunas Minimas en el Canto Llano, q[ue] le digan, por aligerar la Obra, O composicion”*⁶⁸⁴

La imitación libre es universalmente empleada, por lo que no se aportan ejemplos específicos. Debido a su concisión, en los versos encontramos buenos ejemplos de los diferentes procedimientos contrapuntísticos en “estado puro”. A continuación, un ejemplo de fuga con tema libre:

Ejemplo 384



Fuga cuyo tema está extraído de un canto llano—*Salve*—, transformado en canto figurado:

Ejemplo 385



⁶⁸³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 629

⁶⁸⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 575.

Fuga con tema libre sobre canto llano:

Ejemplo 386

OO-VII-Versos Iertonio para Salve, verso 6



Imitación contraria sin obligación⁶⁸⁵

*“IMitacion contraria sin obligacion, es aquella, que imita, y haze el passo al contrario, siguiendo alguna parte de la Solfa de èl, sin obligarse à mas”*⁶⁸⁶.

*“Tambien està puesto en practica el componer con passo encontrado, quando son encontrados los movimientos, baxando la una voz lo que la otra sube, siendo unas mismas figuras[...]Tienese todo por un passo, porque los movimientos son los mismos, y solo se distinguen en ser encontrados.”*⁶⁸⁷

“ADVIERTASE, Que algunas vezes se dà vna Tonada con Letra, ò sin ella, la qual sirve de Tema, para hazer sobre ella el Villancico: lo que se haze en tal caso, es tomar de las Fugas, ò Passos de ella misma. Otras vezes haze el Cõpositor vn Dvo, y sobre èl compone el Villancico (como dexamos puesto, y sobre èl vn Cinco, en las Obras de Quarto Tono.) Y se note que si la Letra del Estrivillo fuere diferente de la Tonada, ò el Tema, que se han de ajustar las Fugas, ò Intentos de la Tonada, a la letra del Estrivillo, y se tiene por mejor, el que algunas de las voces haga imitacion del Passo, ò Intento, al contrario”[subrayado mío]⁶⁸⁸

A continuación, ejemplos de imitación contraria en Cabanilles. En los casos siguientes, se sucede una sección con el tema al contrario:

⁶⁸⁵ Encontramos ya en Cabezón la nomenclatura: “Fugas al contrario” aplicada a un tiento (Hernando de CABEZÓN. *Obras de Musica...* Madrid, 1578. f. 57.

⁶⁸⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 628.

⁶⁸⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 277.

⁶⁸⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 613.

Ejemplo 387

00-VI-91 c. 79

c. 102

Ejemplo 388

00-VI-95 c. 1

c. 36

Ejemplo 389

00-VII-111 c. 1

c. 32

En los casos siguientes, el tema es contestado con su inversión:

Ejemplo 390



Ejemplo 391



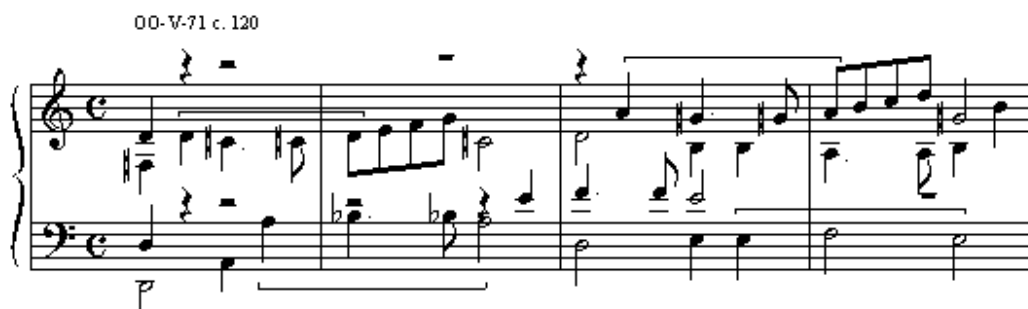
En el ejemplo siguiente encontramos la imitación al contrario además con el sujeto a dos voces en tercetas:

Ejemplo 392



En los ejemplos siguientes la imitación al contrario llega después de grandes desarrollos *sin passo*, en imitaciones estrechas:

Ejemplo 393



Ejemplo 394

En el ejemplo siguiente, se señala el caso de OO-VI-93. El tema inicial tiene un cierto aire a la inversión del *saeculorum* de 1^{er} tono, que aparece al final de la pieza (c. 185):

Ejemplo 395

Otro ejemplo de fuga al contrario en un verso:

Ejemplo 396Imitación atada con obligación contraria

*“IMITACION Atada, con obligacion contraria, es aquella, que procede por los mismos intervalos de la guia, y con sus mismos mouimientos, figuras, y pausas (excepto la observancia del Semitono)”*⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 628.

Fuga atada con obligaci3n (Fuga por antonomasia, Fuga simple, Canon):

“FVGA Atada con obligacion, es (como dexamos advertido en el Arte de Contrapunto, Lib. 3. Cap. 74.) vna semejãça de intervalos Musicos, los quales han de ser semejantes, en la forma; y en el nombre; porque no auiendo esta semejãnça entre ellos, ni de intervalo, ni de nõbre no serà Fuga, serà Imitacion. Es pues la Fuga atada con obligacion, vn Canto, compuesto con tal artificio, que vna, ò mas partes, cantando lo que canta la primera, se vãn siguiendo, guardãdo los mismos mouimie[n]tos, è intervalos, y pausas, que la voz que hace la guia demuestra, siendo todas ellas contenidas en sola vna parte[...]⁶⁹⁰.

“FVGA, Segun Zeron (à fol. 763.) es vna semejãnça de intervalos Musicos, los quales han de ser semejantes en la forma, y en el no[m]bre; porque no auiendo esta semejãnça entre ellos, ni de intervalo, ni de nombre, no serà Fuga, serà imitacion; y segun los Compositores Modernos, la Fuga (ò Canon, que todo es vna misma cosa) es un Canto, compuesto con tal artificio, que vna ò mas partes, ò voces, cantando lo que canta la primera de ellas, se vãn siguiendo, guardando los mismos mouimientos, è intervalos, y pausas[...]⁶⁹¹.

“[...]ay dos generos de Composicio[n] artificiosos, al vno llaman Imitacion, y al otro Fuga, ò Canon: la Imitacion, es quando se sigue[n] algunos puntos de vna entrada, no todos igualmente: la Fuga, es, quando se sigue vna voz à otra, con las mismas Figuras, en igual valor y cantidad[...]⁶⁹²”

“Es tambien muy usada esta palabra fuga, la qual es imitacion de una voz à otra, aunq[ue] con la diferencia que se llama fuga, quando la imitacion es por entero, mientras aya Canto que imitar⁶⁹³”.

“El Canon que tambien es imitacion ad longum, se diferencia de la fuga en muy poco; pues tan solamente es segun se vè en los libros impressos de Missas, en que al principio no ay pausas, ni otras notas, mas que las de la guia: y enllegar à la figura, que tiene la seãal de el Canon, comiença a cantar la voz que sigue las mismas notas[...]⁶⁹⁴”

Es de seãalar que el término fuga se emplea en fuentes posteriores a la muerte de Cabanilles (por lo que no podemos asegurar que la indicaci3n sea original) en el sentido de fuga simple ó canon, tal como indican los te3ricos. Concretamente en las gallardas III (OO-II-XII), las diferencias 6ª y 12ª llevan las indicaciones “fuga en quarta” y “fuga en 5ª” respectivamente, tratándose de sendos cánones a la 4ª y a la 5ª respectivamente sobre el tema de dicha obra (contrapunto sobre canto de órgano, escritura a tres voces). Por el contrario, en E:J, manuscrito posiblemente de en torno a 1700, encontramos la indicaci3n “otra fuga” seãalando una nueva secci3n construida con el mismo tema, en este caso en forma de fuga contraria (E: J pp. 191-200 [encabezamiento] “Tiento 2º tono sobre la missa de Guerrero. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 2º tono por elami sobre la missa de Gerrero. de caba / nillas. folio 192.” MTV-I-VII)

⁶⁹⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 630, hay una cita similar en p. 418.

⁶⁹¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 418.

⁶⁹² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 418.

⁶⁹³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 234

⁶⁹⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 260.

Fuga de engaño

“LA Fuga de engaño (es llamada por algunos Musicos, Fuga en nōbre) es aquella, que nombra solamente las Notas, ò Figuras, conforme la parte principal; mas las entonaciones de las voces, son por diuersos mouimientos, &c.”⁶⁹⁵.

Fuga o Canto Cancrizante

“El Canto Cancrizante, es, vna Composicion de Musica, la qual se vsa de ella de dos maneras, es à saber, cantando desde el principio de la Obra, hasta el fin de ella, è inmediately bolviendo à cantarla desde el fin, hasta el principio[...] Otras Composiciones se hallaran, en que cancriza sola vna voz, yendo, y viniendo desde el principio al fin, y del fin al principio.”⁶⁹⁶.

No encontramos en Cabanilles ejemplos de este último tipo.

Obras con dos passos o dos intentos (ambos libres, o uno Canto Llano)

“Tambien será bueno, el que en las Composiciones de à quatro (y de à mas voces) se entre algunas veces con dos intentos, ò passos, las dos voces imitando al vno, y las otras dos voces al otro.”⁶⁹⁷

“Y se advierta, q[ue] tambie[n] se podra entrar el principio del Psalmo, imitando el Canto Llano con las quatro voces, ù las dos, y las otras dos con otro Intento, à arbitrio del Compositor, &c.”⁶⁹⁸.

“Quando la composicion es à quatro, y las voces entran con dos passos, ò dos intentos, como se llaman ordinariamente, se deven disponer de modo, que los dos comiençen con el uno, y las dos con el otro; pero alternativamente, entrando la primera con el uno, la segunda con el otro; la tercera siguiendo à la primera, y la quarta à la segunda. Y si se huvieren de continuar dichos intentos trabajando toda la obra, ò parte sobre ellos, se ha de guardar el orden de trocarlos: de modo, que las voces que dixeran el uno la vez antes que entraron; digan el otro[...]”⁶⁹⁹

“Para que el que trabaja semejante especie de musica, pueda exercitar el discurso en varios primores, pondré aora un Canto Llano, que siga à otra voz en Canon, el exemplar siguiente, siguiendo otras dos voces un passo.”⁷⁰⁰

[p. 249]



⁶⁹⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 650

⁶⁹⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 651

⁶⁹⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 560.

⁶⁹⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 595.

⁶⁹⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 277.

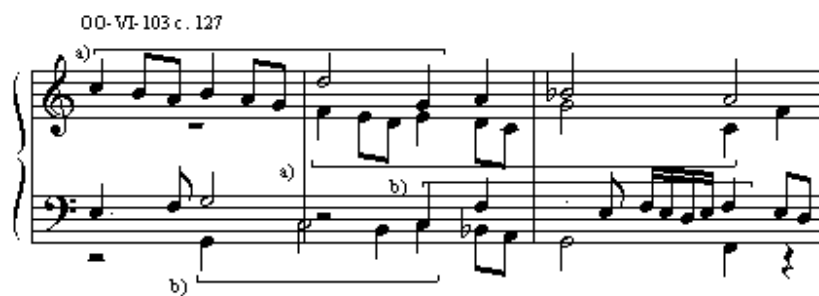
⁷⁰⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 248.

Hay muchos casos de fugas con dos intentos en Cabanilles, de los que se aportan algunos ejemplos:

Ejemplo 397



Ejemplo 398



En los versos hay muchos ejemplos de fuga con dos intentos. En el ejemplo siguiente con dos temas libres:

Ejemplo 399



En el siguiente ejemplo uno de los dos temas es el canto llano:

Ejemplo 400



En cuanto a la aumentación y disminución, éstas son empleadas más bien como procedimiento de transformación temática que como procedimiento contrapuntístico. Esta operación se realiza sobre el tema para generar temas nuevos para secciones sucesivas, no se combina el tema con su propia aumentación o disminución. Por esta razón no se trata aquí, pues ya se ha tratado en el capítulo dedicado a los procedimientos melódicos. (cfr. apartado Vd “Tipología de los temas de Cabanilles y procedimientos de transformación del tema”, p. 201).

VIIIc. Tipos de contrapunto: procedimientos no imitativos o *sin passo*

El primer procedimiento de escritura contrapuntística no imitativa al que vamos a hacer referencia es el del fabordón. El contrapunto simple—nota contra nota—es empleado desde antiguo, y viene descrito también por teóricos de la composición del siglo XVII. Lorente constata el uso de este procedimiento en los Villancicos, “*que por ser su Composicion mas comun, se permite (algunas vezes) en sus entradas (ò principios) començar las voces à consonancias (ò Fabordon) careciendo de lo dificil de la Imitacion, semejantes Composiciones*”.⁷⁰¹ Así nos explica Lorente su concepto del Fabordón como principio constructivo:

“*Dizese Fabordon, de la diction, palabra, ù voz Musica, Fa; y Baculus, i, que significa el Bordon, ò Baculo (que todo es vno) porque assi como el Bordon, ò Baculo, es de aliuió al hombre, sirviendole su arrimo, (en el mouimiento local) de sustento al Edificio corporeo, supliendo (la fortaleza) su debilidad; de la misma manera el Fabordon sirve en la Composicion de cada vno de los Tonos (con los puntos firmes en el Baxo, que en la sonora harmonia les han sido aplicados) de sustento, y fortaleza en lo solido de la consonancia, hallando patrocinio en los intervalos, ò mouimientos locales, sustentando el Canto Llano de cada vno de los Tonos, que como debil, y flaco por lo solo (socsandole[sic]) necesitaua de su arrimo: siendo aliuió para los Compositores de Musica, por hallarse en cada vno de ellos ocho Fabordones de cada Tono, principio, medio, y fin; esto es, principio del Tono, mediacion (ò lo que llamá cuerda) y final; [...]*” [subrayado mío]⁷⁰²

⁷⁰¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 654.

⁷⁰² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 566.

El fabordón es descrito así como un contrapunto nota contra nota del canto llano de los tonos. Esta pauta sirve a los compositores de procedimiento constructivo—“*alivio para los compositores*”—que serviría de modelo para fragmentos homofónicos. Salvando las distancias, equivaldría a la “armonización de la escala” que aprendíamos en nuestros estudios de armonía y de improvisación, y que nos servía de base para armonizar melodías.

Lorente proporciona a continuación los fabordones de todos los tonos, de los que transcribimos los ejemplos de 1º y 2º tono:

Ejemplo 401

The image displays two systems of musical notation for fabordones. The first system, labeled 'Primero Tono', shows a sequence of chords in the first mode. The second system, labeled 'Segundo Tono', shows a sequence of chords in the second mode. Both systems include a 'Segunda Mediación' section, which likely refers to a second mediation or a specific harmonic progression. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various chord symbols and melodic lines.

En Cabanilles encontramos algunos tientos en cuyo comienzo se emplea el contrapunto nota contra nota. Es de señalar que en estos casos casi siempre el tiempo empleado es el de proporción menor, típico de los villancicos polifónicos. Para edificar la sucesión de acordes se suelen emplear principios tradicionales como el *lamento* o el *passamezzo*, al menos parcialmente, como se observa en el ejemplo siguiente:

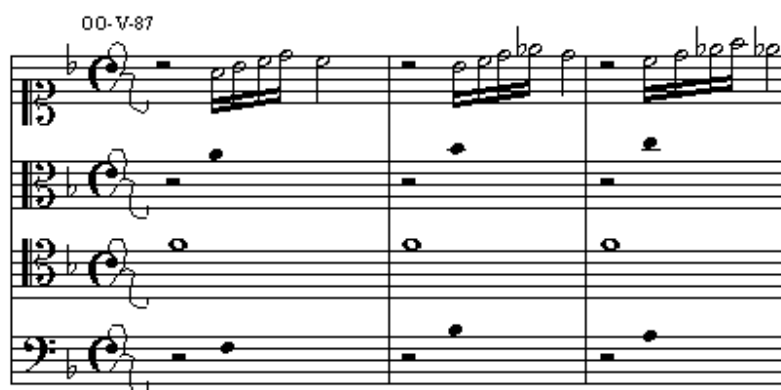
Ejemplo 402

The image shows a musical notation for a sequence of chords and a melodic line. The notation is labeled '00-V-75'. It is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various chord symbols and melodic lines. The sequence of chords and the melodic line are shown in a single system.



En el caso presentado en el siguiente ejemplo, los bloques de consonancias se presentan arpegiados y ornamentados con un redoble:

Ejemplo 403⁷⁰³



Es importante señalar que, al irse familiarizando unos bloques sonoros con otros y creándose dependencias entre ellos, estos procedimientos tendrán un papel en el posterior desarrollo de la armonía funcional. Pero frente a la opinión de algunos autores, no se comparte en este trabajo el que exista ya en ese momento⁷⁰⁴.

Otro procedimiento al que se recurre en la escritura contrapuntística no imitativa es el de las ligaduras. La ligadura en su dimensión de procedimiento para introducir la disonancia ha ya sido descrita de forma exhaustiva (cfr. apartado VIIc “La disonancia en forma de ligadura” p. 289). La ligadura, además, es empleada para generar periodos, procedimiento constatado por Nassarre:

*[en contrapunto sobre canto llano en bajo (conciertos a quatro sobre baxo)] “Quando no tuviere lugar el paño sobre algunos puntos de Canto Llano, se han de hazer ligaduras sobre ellos, procurando variarlas, yà de septima, yà de quarta, pues en la mayor variedad, consiste la mayor perfeccion armonica.”*⁷⁰⁵

“Tambien importa, que acabado un periodo de passo, no se comience otro que no medie alguna ligadura, si yà esta, no se hiziere en el mismo [p. 248] periodo, ò

⁷⁰³ Transcribimos este ejemplo en partitura por la dificultad de reducirlo a dos pentagramas.

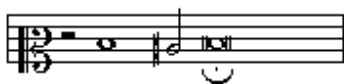
⁷⁰⁴ No es compartida, por tanto, la siguiente afirmación de De la Motte: “Muchísimo antes que en la música eclesiástica, se desarrolló en el campo secular una armonía cadencial. Los ejemplos siguientes, de Attaignant (hacia 1530), están ya inventados prácticamente a partir de tres acordes determinantes de la tonalidad” [siguen los ejemplos de una Gallarda y una Pavana analizados según la armonía funcional moderna] Diether DE LA MOTTE. *Harmonielehre*. Kassel, 1976.

⁷⁰⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 247.

*al fin de èl; porque de este modo ay mayor variedad, y por ello son mas armoniosas las composiciones*⁷⁰⁶

La cláusula, procedimiento de origen melódico y completada armónicamente en forma de ligadura, es empleada en el contrapunto desde antiguo. Esta es la descripción de Sancta Maria:

“Cláusula es conclusión, o fin, o remate de obra, o de paso, la cual se forma y compone de tres puntos, así como re, ut, re.



*Tres cosas se han de notar en esta cláusula. La primera es que el primer punto ha de ser un Semibreve, y el segundo Mínima, más el tercero puede ser cualquiera figura de las ocho. La segunda cosa es que el sobredicho Semibreve, siempre se ha de tomar en alto, al alzar del compás. La tercera cosa, es que la mínima que inmediatamente se sigue después del Semibreve, ha de bajar segunda, y después tornarla a subir, así como fa, mi, fa.*⁷⁰⁷

La cláusula se realiza armónicamente en forma de ligadura. Lorente describe las cláusulas como procedimiento constructivo, dedicándoles un capítulo:

*CAP. XL. QVE TRATA DE LAS CLAV- / sulas q[ue] se han de hazer en los finales, è intermedios en las Composiciones de la Musica[...]*⁷⁰⁸

En éste encontramos ejemplos de cláusulas desde cuatro hasta ocho e incluso doce voces en diversos signos⁷⁰⁹. Veamos unos ejemplos:

Ejemplo 404: Ejemplos de cláusulas en Lorente⁷¹⁰.



Un procedimiento muy empleado por Cabanilles para construir periodos e incluso secciones enteras es tomar una cláusula completada a cuatro voces y repetirla en progresión en diferentes grados. Esta es una de las formas preferidas de comenzar los tientos “sin paso”. El resultado puede presentarse llano u ornamentado con trinos y carreras. En el

⁷⁰⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 247.

⁷⁰⁷ Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía I*. Valladolid, 1565. f. 62 v.

⁷⁰⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 505.

⁷⁰⁹ Signo=Nota.

⁷¹⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 508.

ejemplo siguiente, un fragmento de un tiento de Cabanilles, presentado a continuación desprovisto de la ornamentación para apreciar cómo subyace una escritura contrapuntística lineal no imitativa construida mediante cláusulas:

Ejemplo 405

00-V-82 c. 38

Mismo fragmento "lano"

También se emplean estas construcciones de ligaduras glosadas, como en el ejemplo siguiente. Se presenta también el fragmento tal como está escrito y a continuación desprovisto de la glosa:

Ejemplo 406

00-V-82 c. 66

Mismo fragmento "lano"

En la siguiente construcción, la aparente complejidad no es en realidad sino una sencilla ligadura de 4ª del tiple con el bajo, glosada y ornamentada con trinos y carreras, y repetida en diversos grados: Bb-F-C-G-D. Si presentamos el fragmento desprovisto de la ornamentación, apreciamos la sencillez de la idea: un descenso de 4ª en el bajo, con las

consonancias correspondientes de 8ª, 5ª y 3ª, de las que se retarda esta última. En el paso de unas consonancias a otras, el camino de las voces se rellena para ir por grados conjuntos. Estas notas de paso dan lugar a choques disonantes (+), que en el caso de los grados cuya tercera es menor corresponden a un choque de 5ª superflua (++):

Ejemplo 407



Reducido a música “llana”:



Otro procedimiento para generar periodos de música es glosar en torno a unas consonancias, que se mantienen durante varios compases. Es un procedimiento tradicional en la música de tecla, teniendo su origen posiblemente en procedimientos improvisatorios. Se aplican además procedimientos imitativos en estrecho de un tema mínimo sobre una nota pedal:

Ejemplo 408

En el ejemplo siguiente se combina este procedimiento con el de la cláusula para crear un periodo. Los movimientos son siempre notas de paso o glosa (escalas, tetracordo ascendente, de manera que permanece la misma armonía. No hay en realidad movimiento direccional. En el compás 8 una cláusula sirve para dirigir al siguiente término de la progresión.

Ejemplo 409

En el ejemplo siguiente debe destacarse el empleo del lamento D-C-Bb-A (a), así como el tetracordo Bb-A-G-F# (b) y su permutación (c) para desarrollar un periodo en torno a las consonancias sobre el D del bajo. Rítmicamente se emplea la introducción del puntillo (*), y de la figura corta (**).

Ejemplo 410: inicio del tiento de contras OO-I-VI

Este procedimiento lo encontramos sólo ocasionalmente en compositores anteriores, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 411

Pedro de Tafalla. Tiento de 7^o tono de dos tipes, c. 72

A la vista de estos procedimientos, no se comparte en este trabajo la afirmación de Karen Eshelman en el sentido de considerar los tientos de contras como “*un tiento lleno transportado a diversos grados*”⁷¹¹. Esto no sería sino una simplificación excesiva, pudiendo considerarse que en dichos tientos subyace desde el inicio la intención de aplicar un principio constructivo diferente, originado en la improvisación glosando en torno a unas consonancias.

⁷¹¹ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 95.

Otro procedimiento que se encuentra en ocasiones en las obras de Cabanilles es una escritura construida mediante pasajes escalísticos de ritmo más o menos libre similar al de las tocatas italianas o suralemanas de la época. No obstante, se se trata siempre de un contrapunto *sin passo* en fabordón o en ligaduras glosada con carreras. Aunque cuando encontramos estos fragmentos libres sobre un acorde mantenido varios compases o incluso sin acorde nos acercamos más al estilo de la tocata italiana antes aludido, estamos muy lejos de la libertad e irregularidad de las tocatas de Frescobaldi. El siguiente ejemplo de Cabanilles es una muestra de la escritura aludida:

Ejemplo 412

00-V-71

(n.b. el D del alto en c. 75 debe ser un error, siendo con toda seguridad un E)

VIIIId. Independización del bajo y verticalización de la escritura

Se ha insistido anteriormente en que Cabanilles hace uso de una escritura contrapuntística lineal interválica, horizontal, y con un tejido contrapuntístico completo construido de forma aditiva, sea a dos, tres o cuatro voces. No se encuentran en su música procedimientos de escritura que se puedan asimilar a una escritura de una melodía sobre un bajo continuo, en la que dos voces resumen la escritura de un conjunto sonoro. La misma conclusión se extrae del análisis de las técnicas de escritura descritas por Lorente y Nassarre en sus respectivos tratados, si bien de este último se conocen “tocatas italianas” en las que hace gala de una escritura tipo bajo continuo. En el apartado anterior “La construcción del tejido contrapuntístico: manera de entender y escribir el contrapunto” en pág. 359 se describía esa escritura lineal aditiva, en la que las diferentes voces de la textura deben rellenar las consonancias y disonancias de acuerdo con unas reglas. En el capítulo dedicado a la contextualización se expondrán algunos fragmentos de autores españoles o extranjeros de la época de Cabanilles presentes en manuscritos ibéricos de la época que aunque escriben el contrapunto lineal lo hacen más esquemático, en forma de una melodía y un bajo que resumen todo el conjunto sonoro (cfr. apartado XIb “Cabanilles y los compositores ibéricos de su época”, p. 490).

Para ver la diferente concepción del tejido contrapuntístico, en el ejemplo siguiente se compara el tratamiento de una misma melodía por Cabanilles y por Caldara, con independencia de si la relación temática es o no casual. Se advierte que el fragmento de Cabanilles, analizado anteriormente (cfr. Ejemplo 381, pág. 371), está construido según las normas expuestas de Lorente y Nassarre, de modo que el contrapunto, además de lineal, es completo en todo momento. Sin embargo, en Caldara las dos voces resumen todo el conjunto sonoro, que debe ser completado por el instrumento de continuo.

Ejemplo 413: Caldara, aria *se ben crudele*



Ejemplo 414: Cabanilles, tiento en tersio, a modo de italia (OO-IV-III)



Aunque se observa en Alemania desde fines del siglo XVII una tendencia a relacionar los bloques de consonancias con el bajo, en España e Italia, países en los que el contrapunto lineal tenía mucha más fuerza, esta tendencia tarda más en adoptarse. Más aún, parece que Bach, según testimonio de su hijo C.P.E. Bach⁷¹², en una discusión con Scheibe sobre el libro de Kirnberger *Kunst der Reinen Satz* no estaba de acuerdo con el sistema de acordes de Rameau y se mostraba más partidario de los principios expuestos por Fux, cuyo libro *Gradus ad parnassum*, traducido al alemán por Mitzler bajo el control del propio Bach, se funda en el tradicional sistema de composición contrapuntístico lineal interválico.

En cuanto a buscar una función diferente del bajo en la teoría contemporánea, tan sólo se encuentra el hecho de que Nassarre atribuye al bajo una función armónica algo diferente en los casos de ligaduras entre voces particulares. Si recordamos lo expuesto en el apartado correspondiente (VIIc “La disonancia en forma de ligadura”, p. 289), determinadas ligaduras como las de 9ª se explicaban por ser ligaduras de 2ª o 7ª entre voces particulares, siendo el bajo un “acompañamiento”. Se recogen a continuación algunas citas de Nassarre al respecto:

Ejemplo 415



“son estas liga- [p. 163] duras, entre las voces particulares, haziendo padecer el Tenor al Tiple, no sirviendo el Baxo mas que como acompañamiento: pues sin èl es buena Musica, considerada entre las dos voces que forman la ligadura”.⁷¹³

Nassarre desarrolla el concepto de que todas las ligaduras se pueden considerar como de 7ª o 2ª entre voces particulares, siendo el bajo un acompañamiento que puede ir en 5ª perfecta, 5ª falsa, 4ª, 2ª o 9ª. En el ejemplo siguiente⁷¹⁴, en cc. 2-5 hay cuatro ligaduras

⁷¹² cfr. P. Spitta. *Bach* vol. II. Leipzig 1880. p. 604.

⁷¹³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 162.

⁷¹⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. p. 121.

que son sucesivamente de 7ª, 7ª, 2ª y 7ª acompañadas respectivamente por el bajo con 5ª menor, 5ª perfecta, 9ª y 4ª perfecta⁷¹⁵.

Ejemplo 416



También dice Nassarre que el bajo puede acompañar estas especies con cualquiera disonancia “*porque tiene facultad para acompañar las ligaduras, que son entre las voces particulares, con cualquiera especie, sea consonante, ò disonante, pues estè de modo que no se pierda la buena sonoridad*”⁷¹⁶.

Cuando las ligaduras son entre voces particulares, el bajo es independiente de éstas. A propósito de prevenir en 4ª y 6ª, “*postura comunissima*” que justifica puesto que la ligadura es en realidad entre voces particulares, indica Nassarre que “*el Baxo solo para llenar*”⁷¹⁷:

Ejemplo 417



Lo mismo dice a propósito del ejemplo siguiente⁷¹⁸:

Ejemplo 418

“P. Luego no ay necesidad de que aya baxo en semejante postura?
R. No la ay, porque sin que aya baxo està bien.”:

⁷¹⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. p. 121.

⁷¹⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica....* Zaragoza, 1724. p. 131.

⁷¹⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. p. 118.

⁷¹⁸ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p.201.



En el siguiente ejemplo, extraído de un verso inédito, el bajo de danza—similar al de los pasacalles—da un fundamento a la composición. Representa un caso de bajo con función claramente diferente del resto de las voces, en el sentido desarrollado por Nassarre de un bajo que es mero acompañamiento. Obsérvese también la presencia del lamento repetido dos veces.

Ejemplo 419

E: Bbc M387 f. 96v "Otro verso 8 uo tono Cabanillas"

También sucede el hecho de que una voz suplementaria se añade a la estructura polifónica de forma puntual, ampliando o reforzando la sonoridad. Cuando esto ocurre, dicha voz se escribe en el pentagrama de otra. Se puede encontrar sobre todo en la última nota (ejemplos en el final de MTV-I-VIII, OO-V-75, MTV-VIII-I, MTV-V-XII). pero también en el curso de la composición (ejemplos en OO-I-XXV c. 158, OO-II-IX cc. 40 y 43). Los ejemplos citados corresponden a tipologías diversas: lleno con paso y tema

instrumental, lleno sin paso tipo fabordón, tiento de falsas, partido mano derecha, batalla, pasacalles.

Por ejemplo, en el siguiente final, el alto claramente no tiene sentido contrapuntístico lineal, sino que es añadido para reforzar el conjunto:

Ejemplo 420

Gallardas 4º tono OO-II-XII c. 194



En el ejemplo siguiente ocurre varias veces que se añade una voz suplementaria en el pentagrama de bajo, con plicas en direcciones opuestas. Por cierto, los 10 últimos compases de esta composición son a cinco voces, los nueve últimos con su propio pentagrama.

Ejemplo 421

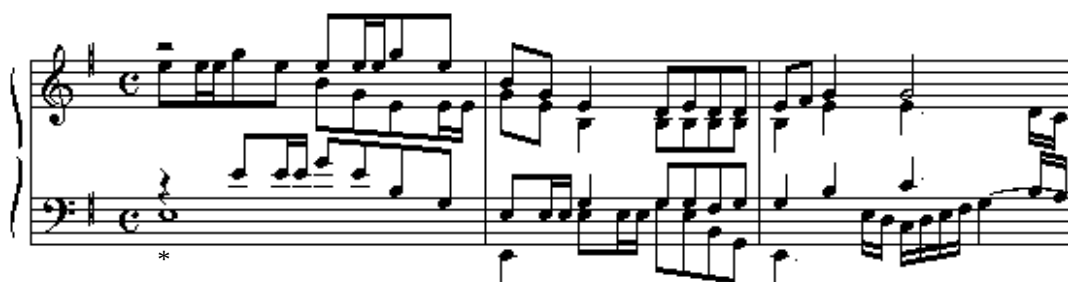
Pasacalles V (OO-II-IX) c. 40



Encontramos también en algunos lugares una nota aislada en el bajo que no pertenece al tejido polifónico. En ese momento, la voz correspondiente tiene un claro cometido de fundamento, reforzando el bloque sonoro. En el ejemplo siguiente, se muestra un momento donde comienza la exposición polifónica de un tema en tiple y alto. El tenor, con una nota aislada (+), refuerza el conjunto.

Ejemplo 422

Otro ejemplo en la pieza inédita E: Bbc M 387 f. 42 “Rasgo del maestro Juan Cauanillas. 3. tono.” En el inicio de la pieza se encuentra una voz ajena al edificio polifónico imitativo (*), un bajo que acompaña a las voces superiores, con la función de reforzar el tono. En realidad podría ser el final (como en c. 8 y similares) de una sección anterior inexistente. Hay cuatro entradas exactas del tema.

Ejemplo 423: E: Bbc M 387 f. 42 “Rasgo del maestro Juan Cauanillas. 3. tono.”

Es un procedimiento similar al de glosar en torno a unas consonancias, aunque aquí se exponen las consonancias arpegiadas, formando un tema que se repite en imitación.

Otros ejemplos donde parece empezar a apreciarse una disolución del contrapunto tradicional lo encontramos en fragmentos contruidos mediante terceras y sextas. Aunque los tratadistas recomiendan que en el contrapunto no se usen más de cuatro seguidas, se permite el uso de todas las que se quieran en figuras veloces:

*“[...]dicha limitacion de que no se den mas de quatro imperfectas, especialmente terceras, se entienda tan solamente en el Contrapunto de Semibreues, por quanto es su musica muy tardas[...] [p. 265] En essotros Contrapuntos de Minimas, Seminimas, Compàs Mayor, y Sexquialtera, y demas Composiciones, se podrá vsar de ellas en mayor cantidad (a arbitrio del Compositor) por ser Musica mas ligera, que passa con brevedad las especies, por las Figuras disminuidas.”*⁷¹⁹

⁷¹⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 264.

Estos procedimientos se conocen desde antiguo⁷²⁰, y entrarían dentro de las técnicas y “trucos” para la improvisación. Si desde el punto de vista del contrapunto tradicional pueden parecer una banalización o simplificación, también suponen un avance y una liberación de las técnicas de escritura tradicionales. Normalmente, las terceras y sextas paralelas las emplea Cabanilles pero desfasando una de las voces en forma de síncopas cortas, tal como se observa en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 424



Ejemplo 425



⁷²⁰ Sancta Maria, por ejemplo, describe estos procedimientos: “*Dos maneras comunes se hallaran de tañer a tres voces. La vna se haze a sextas, y la otra a dezenas, lo qual se haze dando a reo muchas sextas, ó muchas dezenas, y esto es lo mas comu[n] y mas frequentado...*” Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía II*. Valladolid, 1565. f. 70v.

IX. Procedimientos rítmicos en la música de Cabanilles

IXa. Métrica: tiempos empleados por Cabanilles

En el siglo XVII, la música instrumental, y por ende la de órgano, pertenece a lo que se denomina canto de órgano o música mensural, que es la que se canta “*debajo de medida*”, es decir, que va gobernada por una medida isorrítmica de pulsos regulares que se denomina compás. La relación del valor de las figuras con este pulso o compás va determinada por el concepto de tiempo⁷²¹, que se indica al principio de la composición mediante un signo: la señal indicial. El compás consta de dos movimientos, alzar y dar, y cuantitativamente tiene un valor igual al espacio de tiempo entre dos “dar” sucesivos. El compás puede ser igual o desigual, según si dar y alzar duran lo mismo (tiempo imperfecto, compasillo y compás mayor) o si uno dura el doble que el otro (tiempo perfecto, proporción menor y proporción mayor). Como se ha señalado en más ocasiones, hay que tener en cuenta que el espacio entre barras—llamado casa o casilla—no siempre coincide con el valor del compás.

De forma sencilla, se enumeran a continuación los tiempos que emplea Cabanilles, con algunas particularidades.

Compás menor o compasillo:

La señal indicial es una C. El valor del compás es un semibreve. Es el único tiempo imperfecto (es decir, a compás igual) empleado por Cabanilles, que nunca escribe explícitamente el compás mayor. En algunas obras, el barrado puede dar lugar a equívoco, pues las barras están cada breve. Esto no debe inducir a error: lo que cuenta es la señal indicial. Como ejemplo, el caso de OO-I-II⁷²². En una de las fuentes (E: Bbc M 729) las barras de compás están escritas cada dos semibreves, habiendo un total de 41 casillas. La unidad de compás parecería la breve, en el explicit se especifica que tiene 82 compases, luego la unidad de compás es el semibreve.

La razón de porqué no emplea Cabanilles nunca el tiempo de compás mayor es porque cuando se quiere doblar la velocidad, se escriben los valores la mitad, en lo que se denomina “compás diminuto” o “nota negra” (cfr. p. 409). El fragmento siguiente podría ilustrar la escritura del compás mayor escrita en compasillo con los valores reducidos a la

⁷²¹ Anteriormente, el concepto de tiempo se refería a la perfección o no de la figura breve. En el siglo XVII los teóricos emplean el concepto de tiempo en el sentido expresado de la relación entre el valor de las figuras y el compás. Hay, en cualquier caso, una confusión entre ambos conceptos: cfr. Pablo NASSARRE, *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. f. 149: “Significa el Tiempo en Musica tres cosas: Significa el Compás con que se mide el Canto; la señal indicial q se pone al principio de èl, y la figura breue” [subrayado mío].

⁷²² E: Bbc M 729 ff. 33-34 [encabezamiento] “Tiento de falsas 1º tono Cabanillas” [en explicit] “82 com” [en tabla de contenido] “Tiento de falças de Juan Cabanillas.-1º tono.-33” [ca. 1700?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 1-2 [encabezamiento] “Obras de lleno de Primer tono. I” [1709].

mitad para que la velocidad resulte el doble. Esta obra está escrita enteramente en “nota negra” o “compás diminuto”, y el principio tiene una figuración contrapuntística típica de la polifonía vocal. Incluso, durante los primeros compases, el contrapunto está escrito prácticamente sólo con consonancias, al modo de las obras más depuradas de la antigua polifonía renacentista. En c. 7 la ligadura con valor de mínima nos indica que estamos en compás diminuto.

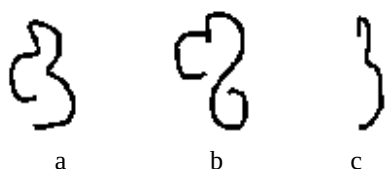
Ejemplo 426



Proporción menor:

Se lleva bajo el compás desigual. Un compás vale tres mínimas, o un semibreve perfecto (al que comúnmente no se le pone el puntillo si no es necesario para indicar su perfección). En el ejemplo siguiente se muestran las señales indiciales empleadas, que son una especie de símbolo que combina la C con el 3 (a, b) o bien una especie de tres estilizado (c):

Ilustración 26



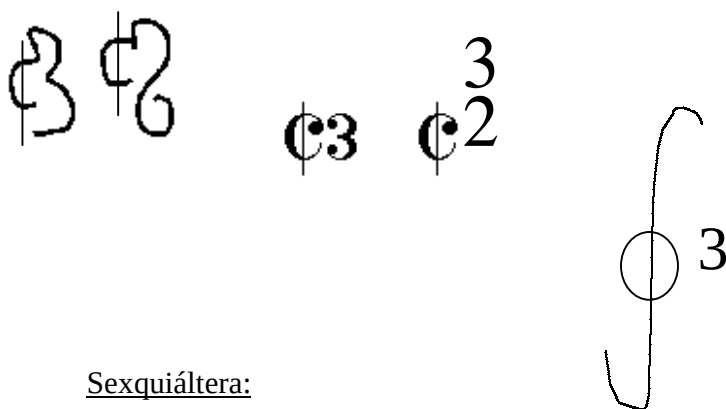
Los semibreves imperfectos seguidos se ennegrecen, así como las mínimas seguidas de semibreve imperfecto (en ritmo yámbico), aunque no siempre la notación es coherente. En muchas ocasiones las barras encierran casillas que comprenden dos compases. Se emplean las corcheas y semicorcheas blancas: una mínima vale dos corcheas

blancas etc. Se puede encontrar no obstante algún ejemplo de proporción menor escrita en notación negra: (un semibreve perfecto=seis corcheas negras=un compás=una casa), como E: Bbc M751/21 pp. 373-374 “2º Vers.”[de una colección de versos de 3er tono)]. Para observar una muestra de la notación de este tiempo cfr. Ejemplo 501, p. 478.

Proporción mayor:

Este tiempo se lleva también bajo el compás desigual, y su valor es de tres semibreves. Como señales indiciales se emplea las mismos que en proporción menor pero con una barra, ó bien C con barra seguida de 3 ó 3/2, o incluso círculo partido seguido de 3/2:

Ilustración 27



Sexquiáltera:

Este tiempo se lleva bajo el compás igual, el valor del compás es de un semibreve, dividido en dos mínimas ternarias. Las figuras menores se pueden dividir y agrupar de maneras diversas, de manera que el compás puede dividirse de varias formas, ilustradas en el Ejemplo 427:

- A) Seis semínimas o doce corcheas agrupadas en dos grupos de seis: sexquiáltera a seis.
- B) Cuatro semínimas con puntillo o doce corcheas agrupadas en cuatro grupos de tres: sexquiáltera a doce.
- C) Tres mínimas o doce corcheas agrupadas en tres grupos de cuatro: equivale a proporción menor aunque en notación negra.

Ejemplo 427



Muchas veces se juxtaponen o superponen estas formas (cfr. Ejemplo 463 en p. 434).

Las mínimas y semibreves se escriben a veces con puntillo y a veces sin él. La señal indicial es normalmente un 6 en los pentagramas. Se encuentra ocasionalmente señalizado de otras formas: sin señal indicial, poniendo un 3 en los grupos de tres semínimas, con un 3, con el signo 12C12 o con 6/4 en fuentes de ya entrado el siglo XVIII.

- Sin señal indicial, indicando 3 en los grupos de 3: OO-VI-104⁷²³, c. 39.
- Con la señal 3: Tiento 191⁷²⁴, c. 95 (Alterna con 12/8).
- Con la señal 12C12: OO-VI-108⁷²⁵, c. 91 en E: Bbc M 1468 (En E: Bbc M 386, el mismo tiempo con la señal 6).
- Con 6/4 en E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá, Ms. 173 y 173 bis.

También se encuentra una sexquiáltera a 12 con el signo 6/2 y con las barras cada medio compás. OO-VI-91⁷²⁶. Se indica sobre el pentagrama “*No ay sino medio Compas a Cada Casa*”. En un fragmento, las barras van cada compás, indicándose: .//.1.Co₋⁻¹.//.

E: Bbc M 387 f. 409 “Otra Pangelingua de Cauanillas punto Alto”. Con 6 en pentagramas, seis semínimas al compás, o dos semibreves negros con puntillo (o tres semibreves negros imperfectos). El compás vale una breve blanca con puntillo.

Sexquiáltera a nueve

El compás es desigual, y vale nueve semínimas. La señal indicial es un 9. Sería esta proporción la *dupla sexquiquarta* (9/4) descrita por Lorente⁷²⁷. Se encuentra rara vez en Cabanilles, por ejemplo en OO-V-77⁷²⁸ cc. 210 a 322, y MTV-IV-IX⁷²⁹ c. 132-141. Encontramos la sexquiáltera a 9 también en muchos versos de *pange lingua*, a veces únicamente en las dos frases intermedias. En estos casos aparece claramente como una sexquiáltera de la proporción mayor. Este tiempo es anotado de diversas maneras, incluso por un mismo copista, poniéndose así de manifiesto la inconsistencia de la notación.

⁷²³ E: Bbc M 386 pp. 131-132 [encabezamiento] “Tiento de 5º tono Partido de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cab.s. p.o / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 5º tono par.do de / Mano Drecha del G.de / Maº Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono”.

⁷²⁴ Tiento inédito E: Bbc M 386 ff. 171-173 “Tiento de 5to tono lleno de mi maestro Mn Juan Cabanillas”.

⁷²⁵ E: Bbc M 386 pp. 257-260 [encabezamiento] “Tiento 6º tono Partido de Mano Drecha Con un pedazo de dos Tiples / del G.de Mº Joan Caba.las pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento / de 6º tono Par.do de Mano / Drecha Con un pedazo / de dos Tiples del G.de Mº / Joan caba.las pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 6º tono”. E: Bbc M 1468 pp. 178-182 [encabezamiento] “Tiento Partido de mano Drecha 6º tono del R.do Juan Cava.s.” [en tabla de contenido] “Tiento 6 to á 3 Partit de ma dreta / del R.t Joan Cauanillas. fol-178”

⁷²⁶ E: Bbc M 386 pp. 63-66 [encabezamiento] “Tiento lleno de 1º tono Por d. la sol re del G.de Mº M.n Joan Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono”

⁷²⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 210.

⁷²⁸ E: Bbc M 386 pp. 69-77 [encabezamiento] “Tiento, Lleno 1º tono del Grande Mº M.n Joan Cabanillas; / es un prodigio de Prodigios” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de / 1º tono del Mº Cabanillas / prodi / gio de / prodi / gios” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono”. E: Bbc M 387 ff. 131-133v. [incompleto, comienza en c. 170]. E: Bbc M 729 ff. 14v.-21 [encabezamiento] “Tiento 1º tono de Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de Juan Cabanillas.-1º tono.-15” E: Bbc M 1328 ff. 5v-13v [encabezamiento] “Tiento lleno 1º tono del Mº Cabanillas”

⁷²⁹ E: Bbc M 386 pp. 248-250 [encabezamiento] “Tiento 5º tono Partiº de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / par.do de 5º tono del / G.de Mº Joan / Caban.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono”.

En E Bbc M 387 f. 170 “Pangelingua lleno de M.n juan cabanillas”. Señal indicial: 9 en los pentagramas. Notación: un compás incluye tres semibreves blancos (breve y semibreve) ó 9 mínimas ennegrecidas. Se ennegrecen también los semibreves imperfectos. Sin embargo, en el mismo manuscrito f. 216v en el mismo tiempo no se ennegrecen las mínimas ni todos los semibreves imperfectos, aunque sí algunos de ellos así como una breve imperfecta. Esta última forma de transcribir esta proporción no se diferencia de la proporción menor, excepto que en realidad se trata de tres compases de proporción menor reunidos, es decir, con la barra cada tres compases o “tres compases por casa”. Así, en el mismo manuscrito tenemos en f. 303 otra obra “Pangelingua de dos tiple de M.n juã Cauanillas” escrito de este modo y con signo de proporción menor. Cada mínima ennegrecida vale dos corcheas negras, como en f. 364. En f. 368 v. la señal indicial es un 9 con un semibreve.

Ω		ω
000 0 εεεε 0 εεεε		

En f. 370v en un pangelingua a tres voces, los pentagramas que tienen sólo breves y semibreves tienen el signo de proporción mayor, mientras que la voz que tiene el contrapunto en sexquiáltera a 9 tiene un 9 como señal indicial. Notación negra. Se utiliza para este tiempo el mismo signo de proporción mayor, como en f. 391. En f. 392 es C partida seguida de 3.

En los versos de *pange lingua* se encuentra también este tiempo en notación blanca: mínimas blancas, cada una de las cuales vale dos corcheas blancas, etc. En f. 369 se indica con signo de proporción mayor y los valores sin ennegrecer. Lo mismo en En f. 393 es círculo partido seguido de 3/2, notación blanca.

IXb. Ritmo y suposición de tiempo en la teoría del siglo XVII

Se define actualmente ritmo de las siguientes maneras: subdivisión de un lapso de tiempo en secciones perceptibles por los sentidos, agrupación de sonidos musicales principalmente mediante la duración y el acento, repetición de un evento a intervalos más o menos regulares⁷³⁰. Algunas de las definiciones en el siglo XVII ponen en relieve el concepto de ritmo como medida racional del tiempo: Doni lo define como aquello que en una parte ordena el tiempo, el movimiento y fracciones de duración de acuerdo a reglas matemáticas, y lo que en una parte obtiene percepción y placer para los sentidos⁷³¹. Descartes entiende la forma musical como una agregación de periodos cuyo ámbito está formalmente determinado⁷³². Printz lo define como *quantitas temporalis*⁷³³.

El compás en el siglo XVII no es un concepto puramente cuantitativo, sino que tiene también un significado tónico, es decir, implica también un acento. No obstante, un elemento esencial en la música barroca lo constituyen los cambios rítmicos. Así como en la arquitectura barroca se rompen los frontones y en la escultura se agitan las vestiduras rompiendo su caída natural, en la música el ritmo uniforme es interrumpido por variaciones rítmicas. Estas variaciones no son escritas de forma explícita, de manera que en algunas ocasiones la señal indicial de tiempo tiene un valor métrico, y sólo un valor rítmico general.

En esta línea, es importante aclarar que en este trabajo el concepto del ritmo y el análisis rítmico de las obras no se fundamentarán únicamente en base a la métrica, sino también en:

- La posición de las disonancias, frecuencia de las mismas, duración y frecuencia de las ligaduras.
- La figuración o valores, teniendo en cuenta las relaciones entre las duraciones (rítmica aditiva).

Previamente se establecerán los conceptos desarrollados por los teóricos, que revelan plenamente que el concepto de ritmo no está ligado necesariamente a la métrica, al tiempo que muestran el carácter plurirítmico de la música del siglo XVII. A continuación, constataremos la presencia de estos procedimientos en la música de Cabanilles.

Si seguimos tanto las instrucciones y normas que Lorente y Nassarre dan para componer, como otras explicaciones y consideraciones al explicar determinados fragmentos, se puede concluir que dichos teóricos:

- Dan unas normas referentes a cómo deben ir situadas las disonancias respecto del alzar y dar del compás.

⁷³⁰ Walther GENSTERBERG. "Rythm" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980.

⁷³¹ G. B. DONI. *De praestantia musicae reteis*. 1647. Citado por Gensterberg (ver nota 730).

⁷³² R. Descartes. *Compendium musicae*. 1618. Citado por Gensterberg (ver nota 730).

⁷³³ W. C. PRINTZ. *Compendium musicae*. 1668. Citado por Gensterberg (ver nota 730).

- Explican que cuando las disonancias no se ajustan a las normas establecidas, hay que “suponer” que estamos en otro tiempo diferente al que está figurado. Eso situará el alzar y dar “reales” en lugares diferentes.
- Sostienen que en toda composición se debe emplear la “suposición” para que haya variedad rítmica.

Más tarde, analizando la música de este periodo—y en concreto la de Cabanilles—bajo este prisma, se constatará su riqueza rítmica, así como el empleo de estos procedimientos rítmicos para construir la música, concretamente para acelerar o retardar el ritmo.

Para Lorente la disonancia en forma de ligadura está siempre en el dar. Prevención, ligadura y desligar deben tener el mismo valor en compasillo. En dicho tiempo, la ligadura tiene valor de semibreve. En compás mayor tendrá el valor de una breve. Si la ligadura tiene valor de mínima, estamos en “tiempo o compás diminuto”, y en realidad alzar y dar valen una semínima. En proporción mayor y proporción menor la ligadura vale la mitad del desligar. En cualquier caso, la ligadura marcará siempre dónde está el dar del compás. De este modo, son las disonancias en ligadura las que marcarían el ritmo musical real, independientemente de la señal indicial que marca el tiempo.

Las reglas para emplear la disonancia en los diferentes tiempos son las siguientes:

- Compasillo: deben ser consonantes el alzar y el dar, es decir, todas las mínimas.
- Compás mayor: deben ser consonantes el alzar y el dar, es decir, todos los semibreves.
- Proporción menor: debe ser consonante la primera mínima y una de las otras dos, da lo mismo una que otra pues se puede entender que el alzar está en la segunda o en la tercera parte.
- Proporción mayor: deben ser consonantes el primer y tercer semibreves, aunque a veces se prescribe que sean consonantes todos los semibreves.
- Sexquiáltera a 6: deben ser consonantes la 1ª y 4ª mínimas, que son alzar y dar.

Todo lo anteriormente expuesto se ha extraído de las siguientes citas:

*“[...]las especies falsas no se dàn si no es ligando al dar del compas.”*⁷³⁴

“TODA Ligadura consta de tres partes esenciales, que son, preuencion, ligar, y desligar; en faltando qualquiera de ellas, no ay ligadura. En compasillo, y Compàs mayor, son todas estas tres partes iguales en la duraciõ, de suerte que si se preuiene en vna Minima, ha de ser la ligadura en otra Minima, y desligar en otra: advirtiendõ, que la preuencion ha de ser al alçar, ligando en el mouimiento que se sigue al dar, y desligãdo al alçar del compàs. Esto ha de tener toda buena ligadura, si no es que se haga con figuras disminuidas, que la preuencion, ligar, y desligar se ajuste, y haga todo en vn compàs, como se verà en el Exemplo del Capitulo siguiente; que en tales casos se consideran quatro mouimientos (aunque ligeramente ordenados;) y en el segundo se haze la preuencion, que aunque es en el mouimiento intermedio del

⁷³⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p.238.

dar, se reputa por el del alçar; y se supone, que aunque semejantes ligaduras sean con diminucion de Figuras, y al parecer no guarden las tres circunstancias referidas, en quanto no hazerlas en los mouimientos dichos, preuiniendo al alçar, ligando al dar, y desligando al alçar, la ligadura està bien hecha, por quanto tuvo en ella preuencion, ligò, y desligò con igualdad de figuras, aunque disminuidas: para lo qual se ha de còsiderar el tiempo, ò compàs diminuto: y si la ligadura preuiene en vn Semibreve al alçar, ha de ligar en otro Semibreve al dar; y desligar en figura de igual cãtidad al alçar: y ha de ser el desligar en especie imperfecta, consonãte, como diremos en el Capitulo siguie[n]te; y la preuencion para la ligadura, vnas vezes ha de ser en especie buena, y otras en mala, ò falsa; y otras en la misma especie falsa que se liga, sirviendo ella misma de preuencion para ligarse à si. Todo se verà explicado en el Capitulo que se sigue.”⁷³⁵ [subrayado mío]

“ADviertase, que en la proporcion menor, y tãbien en la [proporcion] mayor, se desliga en mayor cantidad que se liga; porque como el compàs no se parte, ni diuide en iguales partes (estoes, en dos partes iguales) se le dà menor cãtidad à la especie falsa, quando se liga (esto es, porque dure menos en la dissonancia) q[ue] à la especie buena en que desliga; y assi en la Proporcion menor, liga la especie falsa al tiempo del dar el compàs en el valor de vna Minima; y desliga en el de vn Semibreve, ù dos Minimas; y en la Proporcion mayor, se liga en vn Semibreve al dar, y se desliga en dos Semibreves, ò su valor en otra figura al alçar[subrayado mío].

[...] [p. 283] La preuencion se haze siempre en igual cantidad, que la ligadura[...]⁷³⁶

“La onçena advertencia, es, saber la razõ porquè la ligadura ha de ser al dar del compàs, y no al alçar? esto se verà en el Capitulo 43. del libro 3. en el Arte de Cõtrapunto.”⁷³⁷ [subrayado mío]

“Y se addvierta en este Contrapunto[Contrapunto de proporción menor], que de las tres Minimas que se cantan en vn compàs sobre el Tiple; la primera del mouimiento del dar, siempre ha de ser en especie buena con dicho Tiple; las otras dos Minimas que quedan, vnas vezes se tomarà la segunda por el mouimiento del alçar, y otras la tercera, siendo suficiente, que vna destas vltimas que vienen al alçar, estè en especie buena, con la voz sobre quien se hecha el Contrapunto (mas si no fuere gradatín alguna destas dos Minimas, no se pondrà en especie falsa:) otras vezes se ponen las tres Minimas, todas en especie buena, en el Contrapunto.”⁷³⁸ [El signo es el habitual de proporción menor, y son tres mínimas contra un compás de compasillo].

“CONTRAPVNTTO SUELTO SOBRE EL / TIPLE, TRES SEMIBREVES CONTRA VNO; LLAMASE TRIPLA REAL, / comunmente son los tres mouimientos en especie buena; otras vezes el primero, / y vltimo semibreve se pone en especie consonante; y el segundo passa / en el mouimiento intermedio, como / la especie falsa.”⁷³⁹ “OTRA DIFERENCIA DE PROPORCION / Mayor, ò Tripla Real, sobre Compa- / sillo; tres Semibreves con- / tra vno.”⁷⁴⁰ [signo Ø3/1, son tres semibreves contra un compás de compasillo. Según eso, duraría lo mismo que la proporción menor]

⁷³⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 282.

⁷³⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 282-283.

⁷³⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 451.

⁷³⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 401.

⁷³⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 403.

⁷⁴⁰ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 405.

“CONTRAPVNTTO DE PROPORCION MA- / yor, sobre baxo; los tres mouimientos has de ser en especie consonante”⁷⁴¹ [Signo X 3/2, tres semibreves contra seis mínimas]

“DOS DIFERENCIAS SOBRE EL MISMO / TEMA, DE TRIPLA MENOR, A QUIEN LLAMAMOS SEXQUIALTERA; / Pronuncianse seis Minimas en la parte del Contrapunto, contra dos: la primera, y la quarta Minima han de caer en especie consonante, que son las que se pronuncian en los mouimientos del dar, y alçar el Compàs.”⁷⁴² [Signo C 6/2, seis mínimas contra un compás de compasillo]

Cuando las disonancias aparecen en alzar o dar, no cumpliendo el canon de Zarlino, se justifica teóricamente haciendo uso de la “suposición de tiempo”. Esto ocurre cuando encontramos disonancias en alzar o dar que no están puestas en forma de ligadura (*quasi transitus* y *transitus inversus*), o cuando las ligaduras previenen en falsa. En tales casos es necesario suponer que estamos en compás mayor, para que la música sea “correcta”, pues de este modo las disonancias ya no estarán en alzar y dar. Cuando decimos “correcta” nos referimos a que la disonancia sea tratada según las reglas de Zarlino: en forma de ligadura en el dar, prevenida y desligada en consonancia (*syncopa*), o en parte débil (situación intermedia entre alzar o dar) por grados conjuntos (*transitus*). Este concepto de la suposición es de gran importancia en la teoría de la composición del siglo XVII, y nos indica que se reconocen diferentes ritmos marcados por la armonía, es decir, por cómo es introducida la disonancia.

Las citas siguientes nos describen el concepto de suposición de tiempo:

“NOTA XVIII / Que trata de suposicion de Tiempos en la Musica. / ADVIERTASE, Que siempre que se encontrare con algun primor en la Musica, sea consonancia, dissonancia, ligadura, ò no ligadura, y el cõpas estuuiere puesto à compasillo, si la tal consonancia, dissonancia, o ligadura no puede pasar à dicho compàs, sino à compàs mayor, por la extensiõ de los mouimientos que tiene este Tiempo mas que otros, aunque allí no estè puesto (como no lo està el Tiempo de compàs mayor) se ha de ente[n]der, y suponer, que el Maestro que hizo la Obra, la hizo debaxo del compàs subintelecto de dicho Tiempo de compàs mayor[...].”⁷⁴³

“[...]aunque los Antiguos començaron a vsar de las Especies falsas, ligandolas, preuiniendose para ello en especies buenas; en el mouimiento antecedente à ellas, aora los Musicos Modernos se han adelantado (descubrie[n]do singulares primores) no solo à ligar las especies falsas, con la preuencion antecedente à la ligadura en especie buena, sino tambien preuiniendose en la misma falsa que se ha de ligar, ò en otra especie dissonante, ò mala, siendo la ligadura de vna especie falsa, preuenida en ella misma, ò en otra especie distinta, mala, ù dissonante; y en estos casos, es necessario las mas vezes, que haya suposicion de Tiempos; advirtiendole, que aunque el Tiempo estè puesto, y señalado à compasillo, se ha de entender, y suponer ser a Compàs mayor: y si à Proporcion menor, à mayor[...].”⁷⁴⁴

“[...]y assi digo, que la quarta justa se puede hazer la preuencion para ligarse en ella misma, ò en especie buena: si se preuiene en ella misma, ha de ser acompañandola con la sexta, al tiempo de la preuencion, y en el compasillo es al alçar;

⁷⁴¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 408.

⁷⁴² Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 406.

⁷⁴³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 278.

⁷⁴⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 283.

y se reputa por compàs mayor (suponiendole) por los mouimientos, por que si no, no puede passar, por quanto el dar, y el alçar ha de ser en especies buenas[...]”⁷⁴⁵

“Y se advierta que si en compasillo huuiere algun punto, ò consonancia, que por defecto de mouimiento no puede passar sino à compàs mayor, que se ha de ente[n]der estar hecha aquella consonancia, ò dissonancia, à dicho cõpàs, aunque el Tiempo estè puesto a compasillo[...]”⁷⁴⁶

Es necesario remarcar que el compás en los tiempos de proporción mayor y proporción menor no es ternario, sino binario desigual. Al igual que en los tiempos de compasillo y compás mayor, hay en los de proporción un alzar y un dar, que ahora son desiguales. La nota siguiente, que va después de un ejemplo de villancico a 5 voces en proporción menor, muestra la similitud entre los compases iguales y desiguales a nivel de tratamiento de la disonancia. La quinta falsa se permite en el alzar también en compases desiguales, y hay que suponer compás mayor (en este caso, proporción mayor):

*“NOTA. La Quinta falsa, que và puesta en este Cinco (y en otras Obras, sin ligadura, al mouimiento del alçar) passa como en Compàs Mayor, pasan las especies disonantes en los mouimientos intermedios, que ni son al dar, o al alçar del Compàs (como dexamos advertido, que pasan las especies falsas, y malas) considerando el Tiempo, si fuere de compasillo, à Compàs Mayor; y en los demàs de la misma manera, por la duplicacion de los mouimiuentos en ellos; por cuya causa los Maestros pueden tomarse algunas licencias, y explanarse mas en las Composiciones Musicas.”*⁷⁴⁷

Aquí quiero señalar una importante divergencia entre la teoría compositiva en España y la teoría de las figuras retóricas. Para Bernhard, las disonancias en parte principal de compás son posibles en el contexto de un modo especial de componer, al igual que hay un modo especial de hablar para persuadir, conmover, etc. Por el contrario, los españoles acuden al concepto de “suposición de tiempo” para explicar las disonancias que escapan al canon de Zarlino, lo que implica que estos no contemplan las *figurae* explicadas por Bernhard. Pero en realidad, el efecto es el mismo, las *figurae* existen en la música, y son empleadas por los compositores, como es el caso de Cabanilles (según se ha demostrado en el apartado VIc “Las *figurae* en la música de Cabanilles”, cfr. p. 241 y ss.). Los teóricos españoles están muy preocupados de poder encontrar una justificación teórica a la disonancia sin salirse de lo establecido, lo que resulta un cierto atraso respecto del concepto de figuras retóricas formulado por Bernhard. Es también una muestra de la confusión entre teoría y práctica, en definitiva entre la ficción y la realidad, característica por otra parte de la cultura española de aquella época, sintetizada magistralmente por Cervantes en las figuras de Don Quijote y Sancho Panza.

Nassarre también explica las reglas para situar las disonancias en cada tiempo. Una diferencia con lo expuesto por Lorente es que Nassarre admite que la prevención no tiene porqué ser la mitad del valor de la ligadura, puede prevenir con todo un semibreve, o sólo con una mínima o incluso semínima⁷⁴⁸. Nassarre describe también el ritmo dado por la sucesión de disonancias y consonancias que caracteriza cada tiempo, fundamentalmente

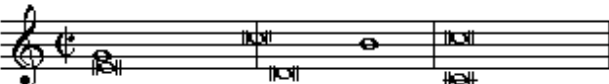
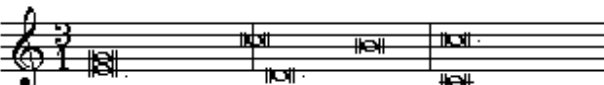
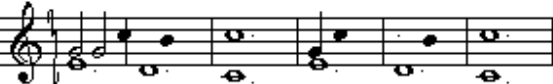
⁷⁴⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 358.

⁷⁴⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 364.

⁷⁴⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 608.

⁷⁴⁸ Pablo NASSARRE. *Fragments Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. Tratado IV, cap. IV pp. 159 ss.

dado por el valor de la ligadura. Bajo el signo de tiempo de compasillo cabe además la posibilidad de desarrollar un ritmo más veloz, haciendo las ligaduras con valor de mínima o incluso de semínima. Se resume todo en la tabla siguiente⁷⁴⁹:

<u>valor ligadura</u>	<u>rítmica</u>
Semibreve	Compasillo “nota blanca” (ligaduras ordinarias)
	
Mínima o incluso figuras menores	Compasillo “nota negra” (ligaduras “diminutas”)
	
Breve	Compás mayor (poco usado “Vsaban mas los practicos antiguos que los modernos, el poner la figura Breue en ligadura...” ⁷⁵⁰)
	
Breve (perfecto)	Ternario y proporción mayor (“Estas son ligaduras mayores, las que los Antiguos usaron mucho en [p. 130] los tiempos Ternarios...” ⁷⁵¹)
	
Semibreve (perfecto) y semibreve negro (imperfecto)	Proporción menor
	

También Nassarre explica el concepto de suposición de tiempo para justificar las disonancias que caen en parte fuerte sin estar en forma de ligadura. Por ejemplo, si en compasillo encontramos una disonancia en el alzar, podemos suponer que estamos en compás mayor con lo que dicha disonancia ya no estaría en parte principal. La suposición de tiempo es para Nassarre esencial para la calidad e interés de la composición, debido a la variedad rítmica que da a la composición el que esté construida con frecuentes cambios de tiempo.

*“si carecieran los Musicos de este socorro, no ay duda que serian muy limitadas las composiciones, faltandoles la variedad, y hermosura, que las haze mas apreciables, quanto mas adornadas destas prendas”*⁷⁵²

⁷⁴⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. pp. 106-107.

⁷⁵⁰ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p.

⁷⁵¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 129.

⁷⁵² Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 159.

“apenas se hallarà Obra, que no esté llena de periodos, en que sea necessaria la suposicion de diversos tiempos”⁷⁵³

“P. Y en què casos podrèmos suponer otro tiempo de el que se pinta?

R. En todos aquellos que no viniere la Musica bien debaxo de el que està pintado; pero si de otro.”⁷⁵⁴

Nassarre propone el siguiente ejemplo, que aunque está escrito bajo el tiempo de compasillo hay que suponer como ternario. La figura C-B-C en el tenor no puede suponerse por ligadura. Tampoco podemos suponer compás mayor, pues habría disonancia en dos mínimas seguidas. La solución es suponer un ternario, de modo que en un compás entrarían tres semibreves, de los cuales el tercero puede ser disonante. Todas las notas del ejemplo propuesto estarían en un sólo compás de ternario, lo que se observa agrupando con un corchete los tres tiempos y numerando cada uno de ellos.

Ejemplo 428⁷⁵⁵



Otro ejemplo de ternario supuesto, debido a la disonancia de semibreve en +. Como siempre, hay que tener en cuenta que el barrado original no separa compases, que tendrían el valor de un semibreve. El ternario “supuesto” lo marco con un corchete:

Ejemplo 429⁷⁵⁶



En el ejemplo siguiente, propone Nassarre un mismo fragmento escrito bajo el tiempo de compasillo y bajo el de ternario, que es incorrecto en el primer caso debido a las disonancias que duran todo un compás, pero es correcto al ser escrito en ternario:

⁷⁵³ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 172.

⁷⁵⁴ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 161.

⁷⁵⁵ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 170.

⁷⁵⁶ Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700. p. 162.

Ejemplo 430⁷⁵⁷

Por lo tanto, se puede concluir que en la música del siglo XVII el tiempo con el que está figurada la música, aunque tenga evidentemente un valor rítmico inicial, éste no se mantiene en toda la composición. Se encontrarán ocasionalmente fragmentos en los que el tiempo indicado por la correspondiente señal indicial sólo tendrá valor métrico, pues el ritmo dado por la sucesión de consonancias y disonancias será el correspondiente a otro tiempo diferente del escrito. Nassarre dice explícitamente que la señal indicial no se cambia, pues sería de gran confusión, y que en la música de conjunto no hace falta que el músico sepa que hay una suposición de tiempo: el resultado estará ahí, aunque el cantante o instrumentista no lo sepa (basta que lo sepa el compositor). También afirma que esta riqueza rítmica es fundamental para la música de este periodo, y que lo que determina el ritmo real es la notación musical: la sucesión de consonancias y disonancias y las figuras. Estas conclusiones se desprenden de las citas siguientes:

*“Ay periodos, que teniendo figurado el tiempo de compasillo, es preciso suponer el de compàs mayor, y otros el de Ternario: Y lo mismo digo, aunque estè figurado el de proporcion menor: pues para que la suposicion sea propia, es preciso que venga bien la Musica (segun las reglas que dixè arriba [se refiere a las reglas que ha explicado en los capítulos precedentes del tratamiento de la disonancia] al tiempo supuesto.”*⁷⁵⁸

Quando ay ligadura, no supone la especie disonante que està ligada por otra[...]”.

*“el estàr, ò no estàr figurado [el tiempo], es accidente, è importa poco que no estàr quando se supone. Que para que la suposicion sea verdadera, basta con que estàr la musica que toca al tiempo que se supone”.*⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. pp. 131 y 132.

⁷⁵⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 127.

⁷⁵⁹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 130.

“[...]las suposiciones, se han de entender en todo tiempo menor para salvar las disonancias que vinieren en el movimiento de compàs, suponiendo en aquel caso otro tiempo mayor”⁷⁶⁰.

“Si algun Musico dixere; qué necessidad ay de suponer otro tiempo, quando se puede figurar siempre que se ofrezca en caso de la suposicion? Digo à esto, que à vezes es solo un compàs, ù dos, donde es necessaria la suposicion, y que esto sucede muchas vezes en una Obra; Y si siempre que la ha de aver, se ha de figurar el tiempo, servirá de confusión à los que cantan; que para los tales no les embaraza el que el Compositor suponga como quiera en su Obra, pues esto solo toca al Autor de ella”.

“Es tan usado en la Musica el suponer uno por otro, que à no permitirse, era quitar la variedad à las composiciones, y no teniendola, todas las obras armonicas carecerian de la mayor perfeccion”.

Se puede ampliar y extrapolar la formulación de Nassarre a los casos en los que descubramos un ritmo diferente al generalmente asociado al tiempo figurado, no sólo por cuestiones de ligaduras o disonancias, sino por la figuración. Nassarre dice que siempre se supone un tiempo mayor al figurado. En cualquier caso, somos de la opinión de que la “nota negra” vendría a suplir el “tiempo de por medio” o compás mayor. En vez de tocar el doble de deprisa, se escriben los valores a la mitad. Quizás por eso no han escrito en general los compositores del siglo XVII obras en compás mayor⁷⁶¹. En cualquier caso, en un periodo determinado no puede hacerse una ligadura de valor menor al que es corriente de forma aislada, puesto que no puede suponerse un tiempo menor: *“...en ningún tiempo mayor se puede suponer otro que sea menor...”⁷⁶².*

En el siguiente ejemplo vemos una ligadura en 2º compás que es incorrecta, pues si la consideramos ligadura de semibreve resuelve mal al no resolver en el alzar, y si la consideramos “ligadura diminuta” es incorrecta, pues aparece en un fragmento de “nota blanca”, o ligaduras a la semibreve: *“...es impropiedad hazer semejantes ligaduras en musica de nota blanca: Pues en orden à la diminucion han de observar el mismo orden las ligaduras, que la mayor parte de las figuras”.*

Ejemplo 431⁷⁶³



⁷⁶⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 132.

⁷⁶¹ Esto no es así de trivial, porque el “de por medio” o compás mayor tiene carácter más vocal, mientras el “nota negra” es más instrumental.

⁷⁶² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 130.

⁷⁶³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 129.

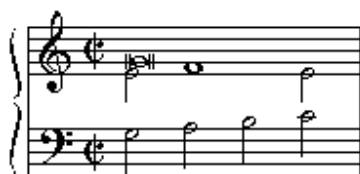
“[...]en la musica en que se disminuyen las figuras, à la qual se llama de nota negra, se disminuyen tambien las ligaduras, observando las mismas circunstancias: pero no ay razon para que en Baxos que no sond e figuras disminuïdas, las ligaduras lo sean[...]Si el Baxo es de nota blanca, y las ligaduras son disminuïdas, no es guardar buen orden[...]

”⁷⁶⁴

“Muchos Maestros practican dâr a sexta sobre el dicho mi de Befabemi al dâr del compàs, y al alzar la quinta falsa, passando à la tercera en el compàs siguiente, en la suposicion, que diga mi fa el canto llano de este modo.



Practican el ir de la sexta à la quinta menor; porque suena bien[...] para abono de semejante postura, precisamente se ha de suponer otro tiempo.”⁷⁶⁵



“Para que no dude el nuevo Musico como se entiende el passar por la septima el Baxo con el Canto Llano, digo, que como el tiempo es de compàs mayor, no dà, ni alça en dicha septima, y passa como glossa de ut mi.”⁷⁶⁶

“De movimiento recto son todas aquellas glossas, que suben, ò baxan con rectitud, passando de una à otra especie consonante de grado, por la falsa, o falsas que median entre las dos. Y sobre esta diferenca[sic] ad[p. 380]vierto, que es muy permitido, y puesto en practica, no solo hazerla con figuras diminutas, pero aun con otras que no lo son tanto: como las minimas en compasillo. Pues sucede baxar de la decena à la octava con ellas, quando sola la una voz mueve, haziendo transito por la novena, ù de la octava a la sexta, tocando a la septima al transito[...] [...]en estos casos se supone el tiempo de compàs mayor[...] [...]ha de ordenar las gloßas el Compositor, de modo, que en el tiempo que aya de ser supuesto, no entren menos que tres al compàs de aquellas figuras con que passare por la falsa”⁷⁶⁷

“[...]sucede mover las dos [voces] aun tiempo, encontrandose en las especies disonantes[...]puede ser la glosa con encuentros en todas las especies disonantes, pero no serà buena glossa si se encuentran en especie falsa al dar de el compàs. Si es a lo que se alça, se ha de suponer otro tiempo mayor[...]”⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 271.

⁷⁶⁵ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 140.

⁷⁶⁶ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. pp. 238-239.

⁷⁶⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 379.

⁷⁶⁸ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*.... Zaragoza, 1724. p. 382.

IXc. Rítmica y “suposición de tiempo” en la música de Cabanilles

En Cabanilles se constata el empleo de la suposición de tiempo y la variedad rítmica expuesta por los teóricos. Los procedimientos armónicos para emplear la disonancia en alzar o dar fuera de ligadura, y las prevenciones en falsa (cfr. capítulo VII “El tratamiento de la disonancia por Cabanilles y en la teoría”, p. 282), implican tener que suponer otro tiempo mayor que el figurado. A continuación se constatan las diversas manifestaciones de la suposición de tiempo en Cabanilles.

Compás diminuto o nota negra

En primer lugar, se puede constatar en el tiempo de compasillo el empleo de los dos ritmos fundamentales descritos por los teóricos:

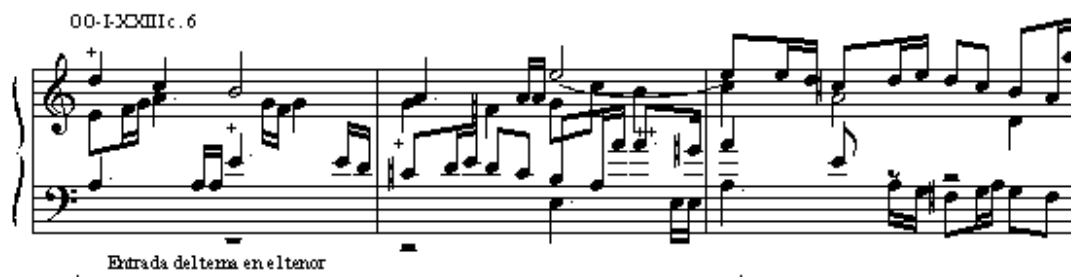
- Compás menor: La ligadura tiene el valor de un semibreve (que en nuestras transcripciones modernas es de dos blancas ligadas entre compás y compás). La primera mitad del semibreve está en tiempo débil, y es consonante. La segunda mitad es disonante, y está en tiempo fuerte. Cuando la primera parte de la ligadura (prevención) es disonante, habrá que suponer en ese momento el compás mayor.
- Nota negra o compás diminuto: Encontramos frecuentemente que el valor del retardo es de una mínima (o de dos semínimas ligadas entre compás y compás), correspondiendo a lo que Lorente llama “compás diminuto” y Nassarre “nota negra”.

Como se ha dicho anteriormente por esta razón no se emplea ya el compás mayor **X** en esta época para doblar la velocidad, pues esto se consigue ya con la escritura en “nota negra”. Así, se pueden encontrar obras escritas enteramente a la mínima:

- OO-II-I Obra escrita enteramente en polifonía imitativa con las ligaduras a la mínima (compás diminuto o nota negra), excepto una cláusula que separa la sección en sexquiáltera, donde la ligadura es a la semibreve.
- OO-I-XV Toda la obra construida con ligaduras a la mínima, aunque el primer retardo está en c. 13, el siguiente en c. 17, 20, y son los únicos hasta c. 30. No hay ligaduras de semibreve, y sí una de semínima (c. 183). En comienzos de sección se emplean sucesivamente los tiempos de compasillo, proporción menor, sexquiáltera, y de nuevo compasillo. Se confía el ritmo a la figuración, al carecer de disonancias. En mi opinión, estas piezas serían la transcripción del compás mayor de la polifonía del siglo XVI, en una escritura basada fundamentalmente en las consonancias y que marcha el doble de veloz que la del compasillo.
- 63 OO-I-XXIV Obra en compás diminuto, aunque realmente el principio fía el ritmo a la figuración, pues no hay disonancias en forma de ligadura hasta c. 18.

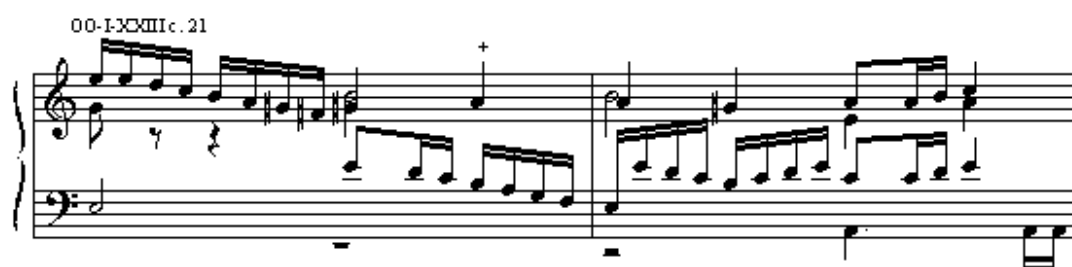
(cinco mínimas en total). Tenemos ligaduras con valor de mínima en los tres lugares marcados +. En ++ por el contrario hay una ligadura con valor de semínima (aunque retardada la salida con el puntillo). Es decir, el ritmo viene dado por tres mínimas y una semínima: $\eta \eta \eta \theta \theta$.

Ejemplo 434



- Las prevenciones en falsa y disonancias en parte principal de compás producen una ralentización del ritmo al tener que suponer un tiempo mayor. En el ejemplo siguiente (del mismo tiento del ejemplo anterior), con el ritmo en general a la mínima (compasillo nota negra), prevenciones en falsa como la señalada en + nos hacen—según la teoría contemporánea—tener que suponer en este caso que el ritmo es a la semibreve (compasillo nota blanca).

Ejemplo 435



- Las prevenciones con menor valor que la ligadura tienen también un efecto de retardar el ritmo, pues en definitiva la preparación de la ligadura ha llegado más tarde de lo debido. Ejemplo en el mismo tiento que venimos discutiendo: en sexquialtera se encuentra una ligadura que debía tener un valor total de semibreve con puntillo preparado sólo con semínima.

Ejemplo 436



Ejemplos de disonancias en alzar y dar que permiten suponer un tiempo diferente

Siguiendo lo ya estudiado en el capítulo VII “El tratamiento de la disonancia por Cabanilles y en la teoría”, p. 282, es muy corriente en la música del valenciano encontrar disonancias en alzar o dar. Cuando esto sucede, debemos según la teoría española contemporánea hacer uso de la suposición de tiempo, de manera que esa disonancia nos indica que dicho alzar o dar son virtuales. El verdadero alzar o dar están en otro lugar, más espaciados, lo que ralentiza la música. Vuelvo a insistir en la importante divergencia que encontramos entre este concepto de “suposición de tiempo” y el formulado por Bernhard de figuras retóricas.

En el ejemplo siguiente, la séptima en el alzar del bajo (+) sólo se justifica suponiendo compás mayor, con lo que quedaría en la mitad del dar. En el compás siguiente (c. 29) el tiempo es de “nota negra” (la ligadura en el bajo vale una mínima).

Ejemplo 437



En el siguiente ejemplo encontramos una serie de *quasi transitus* en el alzar de casi todos los compases (+). En c. 149 y 153 encontramos además una séptima que dura todo el compás (++).

Ejemplo 438

00-V-72 c. 146

Un teórico como Bernhard, alegando el empleo de las *figurae*, encontraría correcta una escritura como la del ejemplo anterior. Pero siguiendo lo expuesto por Nassarre, para que el ejemplo anterior fuera correcto teóricamente habría que suponerlo como ternario (n.b. no podemos “encajarlo” en compás mayor, debido a que nos quedaría todo un alzar disonante en +). Esto constituye una ilustración de la dicotomía entre ficción y realidad a la que se aludía anteriormente (cfr. p. 412).

Ejemplo 439



En muchos casos, una disonancia mantenida todo un compás indica que de dos compases debemos suponer uno sólo, como en el ejemplo siguiente, aparentemente incorrecto en proporción menor pero correcto si suponemos que dos compases de proporción harían uno de sexquialtera de seis mínimas al compás, de manera que los semibreves con puntillo consonantes (prevenciones) quedaran en alzar y los disonantes (ligaduras) en dar:

Ejemplo 440

00-V-79 c. 230

The image shows a musical score for Example 440, identified as 00-V-79 c. 230. It consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with various note values, including minims and crotchets. A dissonance is indicated by a '+' sign in the bass staff, which is sustained throughout the measure.

Compás
supuesto: alzar dar alzar dar dar

En el siguiente ejemplo, el *tránsitus inversus* en + es *quasi transitus* en ++. La presencia de estas figuras desplaza la situación del *dar*, y ralentiza el tiempo.

Ejemplo 441

OO-VI-94 c. 48

En los finales son corrientes las disonancias en alzar e incluso dar, que se justificarían en el contexto de ralentizar el tempo, al implicar la suposición de un tiempo mayor.

Ejemplo 442

OO-VI-93 c. 201

En siguiente ejemplo corresponde al final de un tiento. Para justificar las ligaduras preparadas en falsa (a, b, c, d) es necesario suponer compás mayor, de manera que el resultado rítmico es que el tempo es más lento.

Ejemplo 443

OO-II c. 99

Sobre nota pedal también son corrientes las disonancias en el dar, que son simplemente indicio de un ritmo más lento, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 444



Estos diferentes ritmos y cambios rítmicos se aplican no sólo a secciones diferentes más o menos delimitadas por una cadencia clara. También dentro de una sección se aplican cambios rítmicos con el fin de retardar o detener en un momento dado el ritmo, o de acelerarlo:

- En las cláusulas o puntos de apoyo fundamentales las prevenciones en falsa y otros procedimientos crean un efecto de retardar el tiempo.
- Al llegar los fragmento en glosa el ritmo pasa a ser de “nota negra”, es decir, pasa de ser a la semibreve a ser a la mínima, dando la impresión de más velocidad.

No faltan piezas en lo que esto está sabiamente estructurado, dando lugar a una perfección constructiva. Por ejemplo el tiento partido de mano derecha por Gesoreut OO-V-78. La concisión formal de este tiento y la gradación correspondiente a cada una de las secciones lo hacen en nuestra opinión uno de los más interesantes de su producción, presentando además una interesante elaboración melódica basada en procedimientos similares a los del *Singekunste* de Bernhard. En efecto, encontramos una evolución rítmica nota blanca-nota negra-proporción menor-nota negra-ritmo de tres semínimas-nota blanca. Esta construcción se corresponde escrupulosamente a los motivos que van apareciendo, en una intensificación creciente. Al final, el aumento de inercia en la pieza va produciendo de forma gradual la desaceleración: de “nota negra”—es decir, ligaduras a la mínima—pasamos de nuevo a “nota blanca”—retardos a la semibreve—, pero con un periodo intermedio en que el agrupamiento motivico de las notas es cada tres semínimas (c. 140). Al final, es en c. 149 la semínima que prepara la ligadura en el tenor lo que produce el último “frenazo”: esa nota llega “demasiado tarde”, la preparación debería haber llegado en el alzar, y no en la segunda parte del alzar, produciendo el efecto deseado de llegar finalmente a la “nota blanca”. En el ejemplo siguiente se resume la pieza mostrando aquellos momentos en los que se producen los cambios de ritmo.

Ejemplo 445

00-V-78 c. 1

c. 24

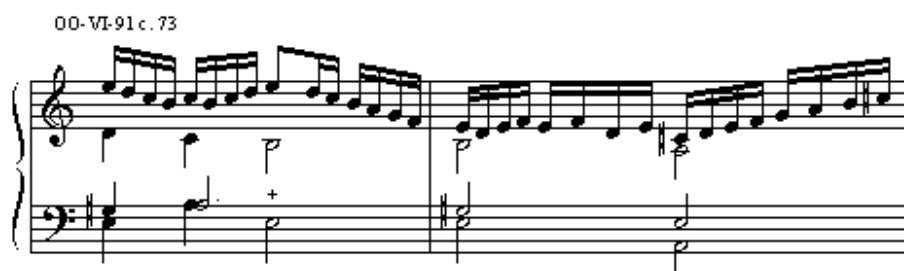
c. 37

c. 116

c. 140

c. 149

En el siguiente ejemplo, viniendo de un fragmento en “nota negra” (ligaduras con valor de semínima), la ligadura en + debería resolver en la segunda mitad del alzar, pero es mantenida más tiempo, lo que crearía una especie de *ritardando*:

Ejemplo 446

En el ejemplo siguiente, en ++ una ligadura que debería resolver antes, resuelve más tarde, retardando el ritmo:

Ejemplo 447

IXd. Polirritmia

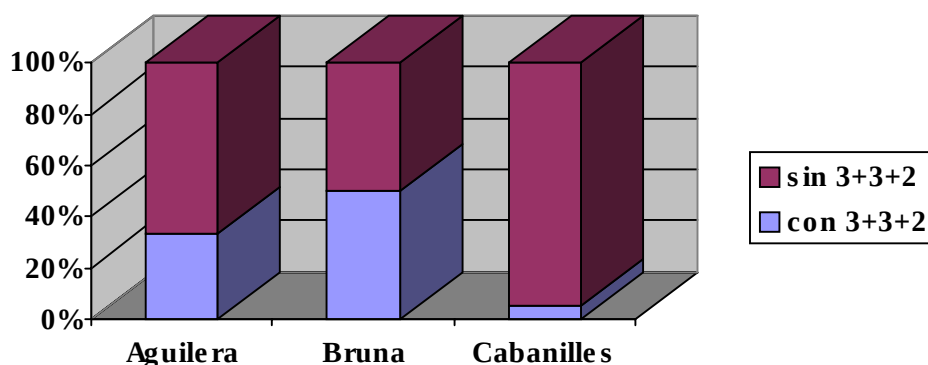
La isorritmia es ajena al espíritu de la música barroca, y quizás al de toda la música. La riqueza rítmica se manifiesta en la música de Cabanilles de diversos modos, tal como se ha expuesto anteriormente. Si en el apartado anterior se ha estudiado la riqueza en el desarrollo del ritmo, manifestado en la frecuencia con la que se suceden disonancias y consonancias, ahora se considerarán otros aspectos de esta variedad rítmica, basados en este caso en la duración de los valores, y que comprenden:

- La presencia de ritmos irregulares insertos en la métrica regular, fundamentalmente el ritmo 3+3+2.
- La yuxtaposición de ritmos diferentes.
- La superposición de ritmos diferentes.

En cuanto al ritmo $\theta \varepsilon \theta \varepsilon \theta$, se puede interpretar como la presencia de una rítmica aditiva inscrita en la métrica mensural. Es bien conocido como uno de los procedimientos empleados por los organistas españoles del siglo XVII, y es de gran importancia para la ejecución la comprensión del ritmo desde este punto de vista. Si bien se constata su empleo en Cabanilles, debemos señalar dos grandes diferencias. En primer lugar, Cabanilles lo emplea muy ocasionalmente. Mientras que en Aguilera aparece en la tercera parte de sus obras—6 de 18, el 33%—y en Bruna en la mitad de ellas—10 de sus 20 tientos, el 50%—, en Cabanilles lo encontramos tan sólo en la veinteava parte de sus obras largas (en 10 de sus tientos, 8 de ellos partidos y uno de contras, el 5 % de sus obras largas). Los resultados se ilustran en el siguiente gráfico

gráfico 6

Porcentaje de obras con el ritmo 3+3+2 en Aguilera, Bruna y Cabanilles



Se puede observar además que no sólo aparece en menor medida, sino que su empleo difiere por el hecho de aparecer corrientemente combinado con ritmos complementarios, mientras que sus antecesores lo habían empleado de forma básicamente homófona, como en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 448

Correa. Tiento XVI. c. 90



Aguilera. Ensalada, c. 188



Pedro de Tafalla. Tiento de 7º tono de dos Tiples, c. 76



El procedimiento aparece incluso en obras recopiladas a principios del siglo XVIII, como en la *Batalla famosa* anónima incluida en las *Flores de Música* copiadas en 1706 por Martín y Coll:

Ejemplo 449

Batalla Famosa. E: Min Ms M 1357 p. 75



Incluso en tientos partidos, el acompañamiento se construye de forma homorrítmica:

Ejemplo 450

Aguilera, 3er bajo de 1er tono, c. 88

Bruna. Tiento de mano derecha de 1er tono, c. 25

Aparece también en cierta medida un tratamiento polirrítmico, aunque el ritmo compensatorio se limita a percutir el alzar del compás, como en el ejemplo siguiente de Bruna:

Ejemplo 451

Bruna, Tiento de 1er tono de mano derecha c. 31

Habría sin embargo que considerar hasta que punto estos “ritmos complementarios” no son sino reflejo de una escritura abreviada o poco rigurosa, y en realidad deban interpretarse de forma homófona y homorrítmica. Por ejemplo, algunos de los momentos “polirrítmicos” de la ensalada de Aguilera, aparecen como homorrítmicos en una nueva fuente recientemente descubierta⁷⁶⁹, como se ilustra en el ejemplo siguiente.

⁷⁶⁹ Bernat CABRÉ i CERCÓS. “Una fuente inédita de la *ensalada para órgano* de Sebastián Aguilera de Heredia” en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología). Madrid, 2002. Vol I pp. 643-657.

Ejemplo 452

E: E Ms. 2187

c. 125 c. 136

Solsona Archivo Diocesano M. 123

En Cabanilles hay casos en los que el acompañamiento percute prácticamente sólo el alzar, asemejándose al caso citado de Bruna, como en los dos ejemplos siguientes:

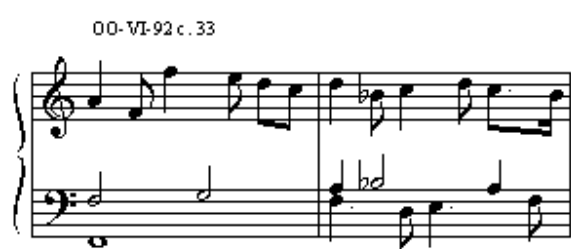
Ejemplo 453

OO-VI-107 c. 63

Ejemplo 454

OO-IV-V (59) c. 17

Pero en general, en Cabanilles los ritmos compensatorios son más complejos, dando lugar a una auténtica polirritmia:

Ejemplo 455**Ejemplo 456****Ejemplo 457**

Ejemplo 458

No faltan, empero, algunos ejemplos de un empleo homofónico:

Ejemplo 459**Ejemplo 460**

Corrientemente se ha relacionado este ritmo con los que en música turca son denominados con el nombre de *aksak*, que significa “cojo” en turco. En efecto, este término denomina ritmos que se derivarían de uno regular al que se amputa una fracción de una parte. Por ejemplo, la pauta 3+3+2 podría entenderse como un 9/8 al que se amputa una corchea. Pero se pueden hacer también la reflexión de que este ritmo no es tan “*aksak*” (“cojo”) como se pretende: si observamos con atención, un compás vale en total vale 8 corcheas (número par), por lo que no es “cojo”. Es no retrogradable, y resulta de una cierta elegancia y equilibrio, coincidiendo además con el ritmo hindú *Lakshmi*⁷⁷⁰.

⁷⁷⁰ Lakshmi: Uno de los nombres de Jayaçrî, diosa de la belleza, la opulencia y la armonía. Es uno de los 120 *deçi-tâla* descritos por el sabio hindú Çârngadeva en *Samgîta-rathâhava*. Olivier MESSIAEN. *Traité du Rythme*. Vol. I. Paris, 1995.

Aunque se ha querido relacionar este ritmo con una supuesta influencia de la música árabe en España, debido a los largos siglos de civilización musulmana en la península, no parece sino la manifestación de una métrica aditiva, resultado de construir el ritmo mediante la yuxtaposición de unidades largas y cortas, y no de la partición de una unidad de compás.

En cuanto a la yuxtaposición de ritmos, es muy corriente encontrar en la música de Cabanilles la proporción menor con la rítmica habitual de tres mínimas alternando con hemiolas, que en las fuentes originales quedan perfectamente en evidencia debido a la escritura con semibreves negros. Incluso se encuentran secciones enteramente hemiólicas. Consideramos erróneo el análisis de algunos autores que califican estas secciones de “sincopadas”, como dice Eshelman de la introducción del tiento OO-III-XXI (50)⁷⁷¹. No se trata de síncopas, simplemente ahora la unidad rítmica ha pasado a ser el semibreve imperfecto, que se escribe ennegrecido como hemos dicho.

Ejemplo 461



Otra pauta habitual en la música de Cabanilles es yuxtaponer en el tiempo de sexquiáltera secciones a 6 y a 12, o incluso en un mismo compás, como en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 462



⁷⁷¹ “This tiento begins with a syncopated chordal fanfare...”. Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. p. 49.

Ejemplo 463: facsímil de E: Bbc M 387 f. 288 (tiento inédito)

En el ejemplo siguiente se yuxtaponen compases en sexquiáltera a 6 y con las notas agrupadas en 3 mínimas (c. 166):

Ejemplo 464

También es posible encontrar la superposición de ritmos diferentes. En el ejemplo siguiente, en c. 162 el tenor está en sexquiáltera a 6, mientras las otras voces están en proporción menor. En c. 164 el tenor está en sexquiáltera a 6 en el primer tiempo y en sexquiáltera a 12 en el segundo.

Ejemplo 465

Otro ejemplo de superposición de ritmos:

Un estilo liberado de la sujeción al compás no es descrito en modo alguno por los teóricos españoles. Sin embargo, en las obras de Cabanilles encontramos fragmentos en los que la música parece quedar liberada del *tactus*, por su escritura rítmicamente libre. En algunos casos la evidencia es mayor, como en el fragmento siguiente, literalmente calcado de la *Tocata Prima* del *Primo Libro...* de Frescobaldi:

Ejemplo 467: OO-I-III cc.73-75



Es corriente encontrar obras con una glosa al final de carácter libre. En algunos casos, los valores de las notas hacen imposible ejecutarla a la misma velocidad que lo anterior, siendo necesario retardar un poco el tempo. Estas glosas o diminuciones en las que no queda más remedio que dejar el tiempo libre responden a la definición de coloratura que hace Christoph Bernhard:

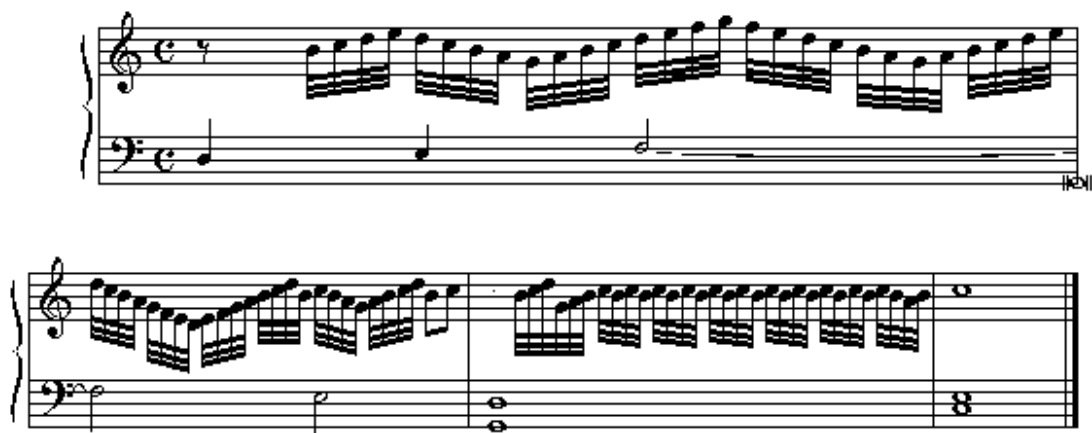
*“Coloraturas son aquellas que no se ajustan exactamente a la battuta, sino que con frecuencia se prolongan dos o más compases, no obstante hay que observar, que estas deben hacerse en los principales finales, y no con demasiada frecuencia, o siempre con las mismas cantilenas.”*⁷⁷².

Obsérvese el final de la tocata IV (OO-II-XXVIII). Se puede postular que un tempo de MM $\theta = 100-104$ respondería al estilo de batalla. Es un fragmento difícil, y además los acentos de la mano derecha están desplazados respecto de los de la mano izquierda. Las fusas serían demasiado veloces, siendo necesario un tempo más lento para la coloratura:

⁷⁷² Christoph BERNHARD. *Von der Singekunste oder Manier*, ca. 1650. Párrafo 38. (Traducción de José Vicente González Valle).

Ejemplo 468

Tocata OO-II-XXVIII c. 45



Casos similares al anterior de peroraciones finales que resultan demasiado rápidas si no se retarda el compás se encuentran en los tintos OO-V-71, OO-V-73, OO-V-78, OO-V-82, OO-V-85, OO-V-88, OO-V-89.

Otra manifestación de la necesidad de una agógica más libre lo constituye el hecho de que en algunas obras se encuentre un fragmento final escrito de dos maneras diferentes. Ambas son similares, pero una está en fusas y otra en semicorcheas. Se plantea la hipótesis de que, siendo la música originada en la improvisación, y siendo su transcripción un proceso posterior, el hecho de que haya dado lugar a dos transcripciones diferentes probaría que es un fragmento de ejecución libre. ¿Cuál es la auténtica? ¿Quizás un híbrido entre las dos, razón por la cual los copistas no dan una versión unívoca? Los dos ejemplos siguientes nos muestran finales escritos con diferentes valores en fuentes diversas:

Ejemplo 469

OO-V-71c. 186

E: Ebc M 386 y E: Ebc M 1328

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff, labeled 'OO-V-71c. 186', shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The final measure of the top staff uses fusas (quarter notes). The bottom staff, labeled 'E: J', shows a similar melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The final measure of the bottom staff uses semicorcheas (eighth notes). The two staves are separated by a vertical line, indicating they are different transcriptions of the same musical fragment.

Ejemplo 470

OO-I-XXV c. 194

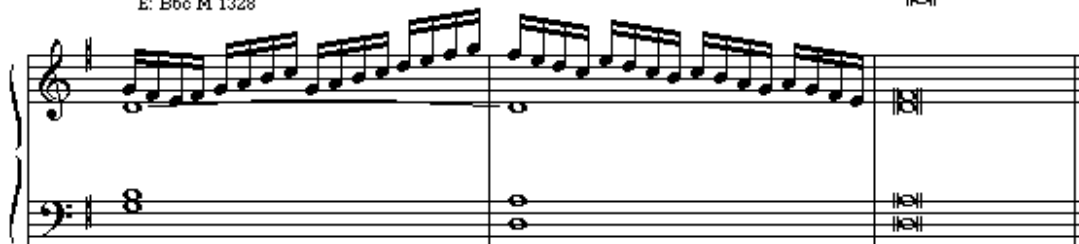
E: Bbc M 386



E: Bbc M 386



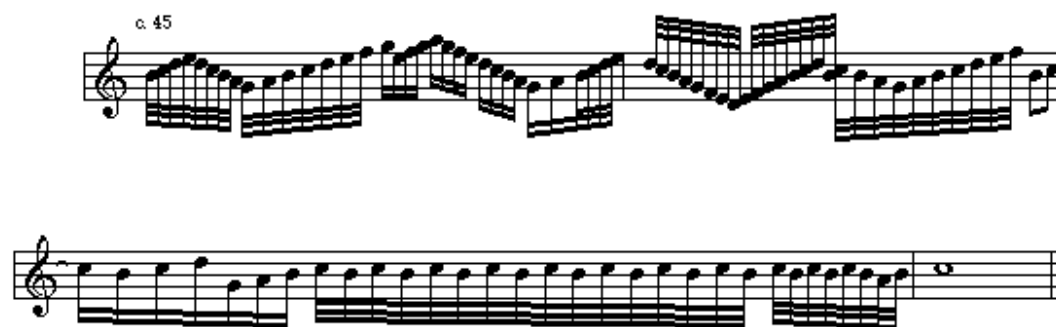
E: Bbc M 1328



Otra evidencia sería la presencia de grupos irregulares: encontramos en ocasiones que “sobran” notas, habiendo pongamos por caso más de dieciséis fusas por tiempo. En otras ocasiones la primera nota de un grupo irregular de fusas es una corchea. ¿Podría esto indicar una intención agógica? Un ejemplo de valores que no encajan agrupados además de forma irregular lo encontramos en una de las fuentes de OO-I-XXV. En efecto, en E: Bbc M 387 encontramos en un compás los siguientes valores con la correspondiente agrupación de las barras (sobra el valor de una corchea):



En el ejemplo siguiente, se observa una aparente incoherencia de los valores en una de las fuentes, incoherencia que quizás tenga un significado agógico, aunque podría ser simplemente un error del copista al barrar las fusas.

Ejemplo 471: final de la tocata IV (OO-II-XVIII) en E:Bbc M 387

Esta irregularidad de los valores ocurre frecuentemente en algunos ornamentos. Repárese en el siguiente ejemplo la notación no coherente con el valor de las notas, similar a la que emplean los barrocos franceses o incluso Bach: o bien el puntillo de prolongación vale una semicorchea, o bien las semicorcheas son un tresillo. Se trata simplemente de una manera de escribir notas que se ejecutan rápidamente entre tiempos.

Ejemplo 472

Otras veces se encuentran fragmentos melódicos de tipo irregular como “soldadura” entre secciones. En el ejemplo siguiente, las diferencias 12ª y 13ª de estos pasacalles están precedidas por fragmentos libres (señalados con corchetes):

Ejemplo 473

Pasacalles 1º tono O O-II-VI c. 44

12ª [diferencia]

13ª

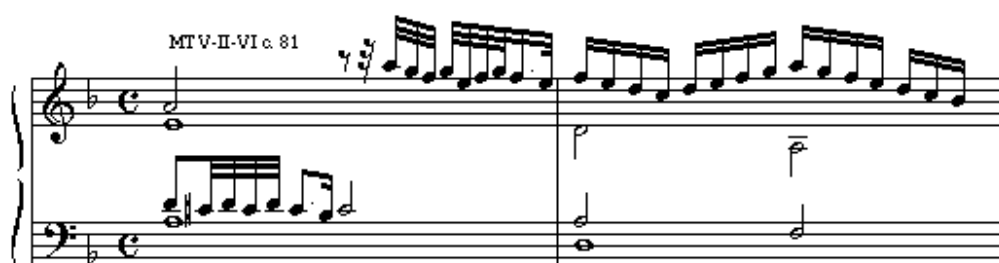
En el ejemplo siguiente, soldadura entre las dos mitades de una diferencia en las gallardas de 1º tono:

Ejemplo 474

OO-II-X c. 47

Otro ejemplo en un tiento:

Ejemplo 475



En las tocatas OO-II-XXIX y OO-II-XXX encontramos fragmentos libres entre las secciones, como ha señalado ya Frotscher⁷⁷³, atribuyéndoles una similitud a las *canzone* de Frescobaldi.

Ejemplo 476

Tocata OO-II-XXX c. 43

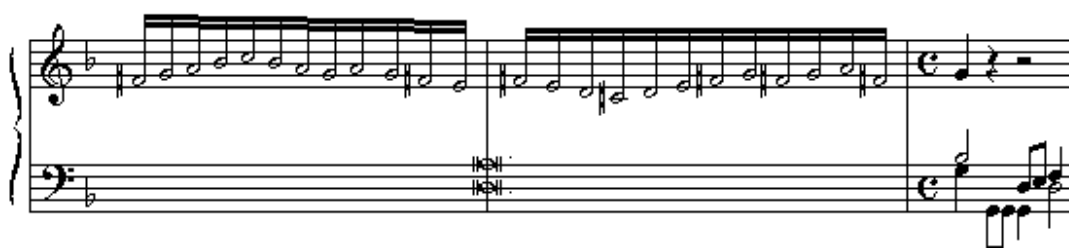
[nueva sección]

⁷⁷³ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

En el siguiente ejemplo quizás se vea reflejada la realización de “hacer de un compás” dos expresada por Bernhard al explicar la coloratura⁷⁷⁴. Quizás fragmentos similares escritos con fusas deban—como en este caso—ser interpretados haciendo de un compás dos:

Ejemplo 477

00-V-78 c. 114



Por último, en mi opinión se podría extrapolar la necesidad de un rítmica más libre a esos principios o finales donde hay una armonía mantenida sobre la que se hacen escalas (carreras).

Ejemplo 478

00-V-71

⁷⁷⁴ “Coloraturas son aquellas que no se ajustan exactamente a la batutta, sino que con frecuencia se prolongan dos o más compases...”. Christoph BERNHARD. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. (ca. 1650). Párrafo 38.

X. Tipologías en la obra de Cabanilles

Xa. Elementos que conforman las tipologías

Como advertencia preliminar, debe aclararse que no son aplicables, en la música del siglo XVII, las “formas musicales”. El formalismo es un fenómeno del siglo XIX, vinculado al concepto de música pura, la cual debe tener una arquitectura, una forma independiente de elementos ajenos a la propia música, frente a la música “descriptiva” que se consideraba incluso de menor categoría. El término alemán *absolute musik* (en español se traduce por música pura) aparece en los escritos de críticos y filósofos alemanes del romanticismo, designando una música sin referencias externas, y que debe ser entendida como pura forma, de acuerdo con cánones internos a la propia música. La música se convierte en pura mediante su carácter de arte objetivo, y la objetividad la adquiere a través de la arquitectura, produciendo sus propias pautas y formas⁷⁷⁵. Un concepto de forma en el sentido de arquetipo ideal, es decir, aquello por lo que algo—en este caso la composición musical—es lo que es⁷⁷⁶, es ajeno a la música del siglo XVII.

Tampoco resulta adecuado hablar de estructura, por cuanto dicho término designa un conjunto de elementos solidarios entre sí, o cuyas partes son funciones unas de otras⁷⁷⁷, concepto que nos remite al estructuralismo. Por lo tanto, emplear el término estructura implicaría suponer relaciones entre cada uno de los componentes que configuran la obra y entre estos y la totalidad de la misma. Descartando las concepciones formalista y estructuralista, para explicar la configuración de las obras se hablará de tipologías. Cuando la música era vocal, la tipología la daba el propio texto. En la música instrumental, y concretamente en la de órgano, las tipologías se configuran a imitación de los procedimientos empleados en las obras vocales.

Tras un análisis de las tipologías en la música de Cabanilles, se puede constatar:

- La aplicación de algunos principios constructivos expuestos por los teóricos Lorente y Nassarre. Por ser dichos principios muy generales, el resultado de su aplicación da lugar necesariamente a una gran variedad de tipologías, difícil—imposible, diríamos—de encasillar en unos tópicos.
- La aplicación de otros procedimientos no descritos por los teóricos, fundamentalmente la construcción de obras mediante secciones contrastantes delimitadas por cláusulas.
- La aplicación de procedimientos a imitación de la música vocal.

⁷⁷⁵ Roger SCRUTON. “Absolute music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. I, pp. 26-27.

⁷⁷⁶ José FERRATER MORA. “Forma” en *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Barcelona, 1976. pp 180-181.

⁷⁷⁷ José FERRATER MORA. “Estructura” en *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Barcelona, 1976. pp 151-153.

En cuanto a los elementos que conforman las tipologías, estos los constituyen los diferentes procedimientos de escritura que emplea Cabanilles para crear periodos:

- Procedimientos imitativos (*con passo*):
 - Exposiciones polifónico-imitativas con un *passo* “vocal”
 - Exposiciones polifónico-imitativas con un *passo* “instrumental”
 - Exposición de motivos cortos en estrecho: “fugas” o “pasos trabados”
 - Escritura fugada sobre un canto llano
- Procedimientos no imitativos (*sin passo*):
 - Fabordón
 - Ligaduras
 - Glosa libre sobre un contrapunto simple o compuesto
 - Carreras
 - Glosa sobre unas consonancias mantenidas

Se observa en Cabanilles una tendencia—como han señalado Frotscher⁷⁷⁸ y Apel⁷⁷⁹—a yuxtaponer varios procedimientos de escritura distintos en una misma pieza, a veces sin solución de continuidad. Esta tendencia es más acentuada en Cabanilles que en el resto de los compositores ibéricos del periodo, tanto en la cantidad y variedad de diferentes escrituras, como en la mezcla de éstas en una misma pieza.

Junto a estos procedimientos, se emplea la repetición en progresión de un periodo dado para multiplicar los periodos y extender la obra. Se emplea cualquier tipo de los anteriormente descritos. Es un procedimiento tradicional en los organistas ibéricos, ya desde Peraza, y desarrollado especialmente a partir de Aguilera y Correa, y que consideramos bien conocido. Pero Cabanilles avanza ciertamente en este campo, pues junto a las progresiones motivicas de un motivo simple en una voz, acompañado de manera sencilla por las otras voces, se pueden encontrar también:

- Progresiones a distintos intervalos. No sólo encontramos progresiones por cuartas y quintas, también por terceras y por segundas. A veces, se enlazan diversas progresiones a diferentes distancias para desarrollar la música, como en el tiento partido de mano izquierda a tres voces OO-VII-125. La segunda sección expone un tema, luego repetido en progresión, enlazando con nuevas progresiones, en total seis. El esquema de grados seguido en dichas progresiones es el siguiente: a) F-Bb-G-D b) D-G-C-F c) F-C-G-Bb d) 1c. F-C-G-D e) 1c. (basado en la cola del motivo anterior) Bb-G-Eb-C f) C-A-F--F-D-Bb--Bb-G-Eb.⁷⁸⁰
- Progresiones de fragmentos polifónicamente complicados, como señala Frotscher⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

⁷⁷⁹ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754

⁷⁸⁰ Se analiza esta obra en pág. 457.

⁷⁸¹ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

- Progresiones de un periodo muy corto, que dan un carácter especial, como en los ejemplos siguientes (en el primero de ellos el periodo es de un compás, en el segundo de medio)

Ejemplo 479

00-V-78 c. 88

Ejemplo 480

00-V-82 c. 131

Ejemplo 481

- Repetición de exposiciones de motivos cortos—“fugas”—en progresión.
- Repetición de grandes periodos con varias secciones en progresión, en los tientos de contras.

Se ha discutido el hecho de la monotonía que resulta del excesivo recurso a las progresiones, y hay que reconocer que algunas de sus obras resultan farragosas y pesadas, especialmente algunos tientos partidos. Es necesario, no obstante, ser prudentes al criticar este procedimiento, que está dentro del contexto de construir una obra funcional para rellenar determinados momentos de la liturgia, relacionado con la improvisación o quizás en un contexto pedagógico. Hay obras de una concisión y eficacia magistral, y en cualquier caso debemos tener en cuenta que su inmensa producción la conocemos por copias no autógrafas, y no tenemos constancia de qué obras hubiera dejado Cabanilles como “definitivas”.

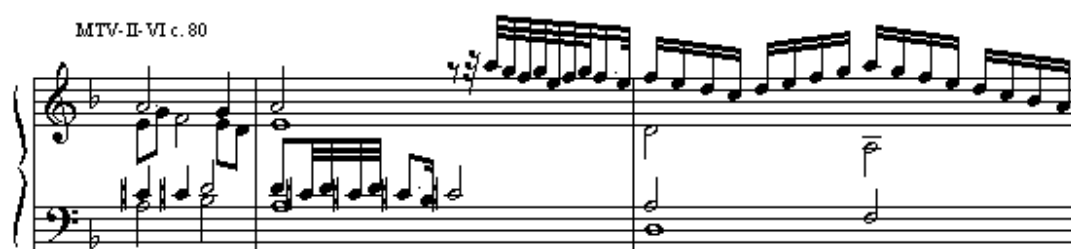
También es necesario considerar los procedimientos para empalmar las diferentes secciones. Bradshaw⁷⁸² ha señalado tanto en las tocatas como en los tientos las siguientes maneras de yuxtaponer secciones de carácter diverso:

- Una sola textura.
- Secciones de varias texturas, pero sin solución de continuidad.
- Secciones de varias texturas netamente separadas.

En algunas ocasiones, estas secciones netamente separadas se “suelan” mediante un fragmento libre. En el ejemplo siguiente, una cláusula remisa en A da fin a una sección polifónica. Una figura libre sirve de empalme con la sección siguiente, de carácter libre.

⁷⁸² M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301.

Ejemplo 482



En los dos ejemplos siguientes la figura ε . ξ (+) sirve de enlace entre secciones consecutivas, siendo ambiguo si pertenece a la que acaba o a la que comienza. En el Ejemplo 483 pertenece por ritmo a la sección siguiente, aunque está ubicada en la sección anterior. En el Ejemplo 484 ocurre lo contrario, por ritmo pertenece a la sección anterior, pero está ubicada en la siguiente.

Ejemplo 483



Ejemplo 484



Xb. Procedimientos constructivos descritos en la teoría y constatación de su empleo en la música para órgano de Cabanilles

- Los teóricos Lorente y Nassarre describen poco acerca de las tipologías. Las pocas citas que se han encontrado son reproducidas a continuación:

Citas de Lorente:

*“La advertencia veinte y tres, es, que los principios de las Cõposiciones, hechos con Imitacion, han de ser semejantes en las Figuras (como queda anotado:) esto se entiende en las Obras de Musica Eclesiatica (excepto algunos Villancicos, y otras Composiciones, que se permite entrar sin ella:) y si la Obra fuere larga, se podrà vsar de nueva invencion, diferente de la primera: y serà bien aguardar alguna pausa antes de començarla, para que mejor sea conocida de los oyentes. Esto se entiende de la voz que hace la guía.”*⁷⁸³

*“En el discurso de la Obra, no se ha de quedar cantando vna voz sola, que esto se permite solo en la entrada (para que mejor sea señalado, y advertido el passo:) y assi, si se tomare nuevo Intento, ò Fuga, à la voz que la començare en el intermedio, se le ha de acompañar con otra, ù otras voces, hasta que la vayan imitando, y siguiendo otras. Esta es Regla arbitraria, y assi no siempre obliga.”*⁷⁸⁴

*“Adviertase, q[ue] cuando se haze alguna Composicion sobre Canto Llano, aunq[ue] el Cãto Llano aguarde alguna pausa, es mejor tomar de èl los Passos, o inte[n]tos, imitandole, y diuidiendole, que no buscar otros diferentes Passos, y se podràn poner algunas Minimas en el Canto Llano, q[ue] le digan, por aligerar la Obra, O composicion”*⁷⁸⁵

[referente a versos para salmos o cánticos] *“ [...]si se entrare al principio del Salmo con el Canto Llano; cuydando de no olvidarse en el discurso de la Obra de èl, por quanto se tiene por grande defecto en las Composiciones de Canticos, y Psalmos, no vsar muchas, y repetidas vezes del Canto Llano sobre que son hechas.”*⁷⁸⁶

*“En los Canticos de Magnificat, Benedictus, y en algunas entradas de Psalmos, comiença vna voz, diziendo el Canto Llano del Tono[...] y prosigue el Canto de Organo, imitando el Canto Llano de la segunda Mediacion del Tono, començando cõ vna de las voces, ò con todas[...]”*⁷⁸⁷ [funciones de los géneros, descripción del comienzo del Alternatim]

Propone Lorente dos ejemplos de cómo se ha de escribir a seis voces un motete, y de un *magnificat* a dos coros, para mostrar *“como en las Composiciones de Psalmos, y*

⁷⁸³ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 452.

⁷⁸⁴ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 560.

⁷⁸⁵ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 575.

⁷⁸⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 592.

⁷⁸⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 592.

Canticos, ha de vsar de las repeticiones, y remedo de los Coros, è imitacion del Canto Llano, del Tono en que fuere hecha la Composicion.”⁷⁸⁸

Motete: “Antes de poner el Motete de N. Señora, serà bien sepamos, q[ue] es Motete: à lo qual dezimos, que Motete es lo mismo que Cancion, ò Musica, que se canta en alabãça de alguno. Tuuo su principio esta Musica (del Motete) en los Griegos (como lo dize Lylius Geral, lib. 8. cap. 5. de Musica, §,3) quando en sus saraos, y cõbites solemnes, cantauan los hechos de Varones Ilustres: era repartida su Composiciõ entre algunas voces distintas,haziendo sus entradas con imitacion, siguiendose las vnas à las otras, en el principio, y en el intermedio de la Cancion, ò Motete; lo qual se observa siempre en este genero de Cõposicion, dando su principio en ella cõ Imitacion, siguiendola las voces repetidas vezes; à diferencia de las Composiciones de Musica, que se hazen sobre este nombre castellano, Villancico, que por ser Composicion mas comun, se permite (algunas vezes) en sus entradas (ò principios) començar las voces à consonancias (ò Fabordon) careciendo de lo difcil de la Imitacion, semejantes Composiciones.”⁷⁸⁹

Citas de Nassarre:

“[...]las quatro voces en el Organo se deven disponer de modo, que entrando un passo con todas ellas se siga, trabajando toda la obra sobre èl, (si fuere de las que llaman los Organistas llenas.) Y para mayor variedad, despues de aver trabajado parte de ella, tan solamente sobre un paço, se puede elegir otro sobre el primero, que comunmente se llama contrapasso, y trabajando sobre los dos otra porcion de dicha obra, para mayor diferencia, podra elegir otro que sea segundo intento, y siempre sobre el primero; y guardando este mismo orden hasta el fin se proseguirà. En las obras partidas aunque sean de à quatro, no se puede guardar este orden, porque la disposicion de ellas es diferente; pues una voz de las extremas sea Tiple, ò Baxo, es glossa lo mas que canta. Y el primor que ordinariamente suelen llevar despues de entrado el passo del principio, es algunas imitaciones con otra voz de las de el acompañamiento.”⁷⁹⁰

“La advertencia diez y ocho, es, saber, que al principio de las Composiciones, ò Obras de la Musica, vnas vezes se entra con passo, y otras sin èl, entrãdo las dos, tres, quatro, ò mas voces juntas. Si se entrare con Passo, Fuga, o Imitacion, Tema, ò Intento, se podrá aguardar las pausas que fuere conueniente, para seguir el Passo, Fuga, Imitacion, ò Intento; començando la Obra vna de las voces al dar, ò al alçar, con medio, ò aspiracion, siguiendola las demàs, por su orden, imitandola con Figuras iguales: y en el Intermedio de la Obra, se podrá aguardar algunas pausas, para repetir la imitacion del Passo, ò Fuga, ò para come[n]çar, ò seguir otra de nueuo. Y despues de auer hecho la imitacion del Passo, con Figuras iguales, se podrá hazer con Figuras diminutas diferentes, ò mas tardas. Al principio de las Composiciones se puede entrar con dos Intentos, ò Passos difere[n]tes; y estos seràn imitados, por las voces que tuuiere la Obra. Y lo mismo se podrá hazer en el intermedio de las Composiciones. Advertase, que si fuere Musica de à Coros, no siempre que se aguardan pausas, es para entrar el passo, ò imitarle, por quanto suelen entrar las voces del vn Coro, ò de ambos juntamente.”⁷⁹¹

“Si despues de aver entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el passo al principio, lo huviere de bolver à entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas

⁷⁸⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 654.

⁷⁸⁹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 654.

⁷⁹⁰ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 318.

⁷⁹¹ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 452.

propriadamente proseguir con èl) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra[...]”.⁷⁹²

[en contrapunto sobre canto llano en bajo (conciertos a quatro sobre baxo)] “Quando no tuviere lugar el paño sobre algunos puntos de Canto Llano, se han de hazer ligaduras sobre ellos, procurando variarlas, yà de septima, yà de quarta, pues en la mayor variedad, consiste la mayor perfeccion armonica.”⁷⁹³

“Tambien importa, que acabado un periodo de passo, no se comienze otro que no medie alguna ligadura, si yà esta, no se hiziere en el mismo [p. 248] periodo, ò al fin de èl; porque de este modo ay mayor variedad, y por ello son mas armoniosas las composiciones”⁷⁹⁴

De los textos anteriores, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- Las obras pueden comenzar de manera imitativa o en fabordón (homofónico). El contrapunto imitativo está más asociado a la música en latín, grave. El fabordón a la música en vernácula—villancico—de carácter menos grave.
- Las obras imitativas pueden constar de varias secciones. Lorente reconoce la posibilidad de emplear temas diferentes para cada sección, mientras Nassarre prescribe que se emplee siempre el mismo *passo*, acompañado de diferentes *contrapassos*. Conviene que comiencen con valores más graves, y continúen con secciones más movidas. Las secciones sucesivas no deben por lo general comenzar con una nueva exposición empezando con una voz aislada etc., sino que debe entrar el tema acompañado de algún contrapunto o *contrapasso*.
- Las obras compuestas sobre canto llano deberán tomar los “intentos” de él. Especialmente, aquellas basadas en el canto llano de la salmodia deberán recurrir a éste continuamente. En el caso de un canto llano más largo, éste se puede dividir para obtener diferentes “intentos”.
- Las secciones imitativas o periodos basados en la imitación de un tema se alternan con secciones de contrapunto libre basado en “ligaduras”.
- En las obras partidas se abandona antes el procedimiento imitativo en pro de la glosa, que llega una vez completadas las entradas de todas las voces. A lo sumo se pueden hacer imitaciones con alguna de las voces no solísticas.

Se puede constatar la aplicación de estos procedimientos por Cabanilles, encontrando:

- Obras comenzando tanto de manera imitativa como en fabordón.
- Obras con varias secciones en contrapunto imitativo, con temas diferentes para cada una de ellas o con el mismo acompañado de diversos *contrapassos*. En general comienzan con valores más graves, y continúan con secciones más movidas. Encontramos empero el caso contrario, si bien en tientos que empiezan *sin passo* (encontramos una sección más grave hacia el final de OO-V-71).

⁷⁹² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 274.

⁷⁹³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 247.

⁷⁹⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 247.

- Ejemplos de que en las secciones sucesivas el tema no entra sólo sino acompañado de algún contrapunto o *contrapasso*, como ocurre en la tipología habitual que siguen los tientos partidos.
- Obras compuestas sobre canto llano que toman los “intentos” de las diversas frases del mismo (OO-I-IV, OO-V-88). Gran parte de los versos emplean el canto llano de la salmodia, que aparece incluso en algún tiento (OO-VI-93).
- Secciones imitativas o periodos basados en la imitación de un tema que alternan con secciones de contrapunto libre basado en ligaduras, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

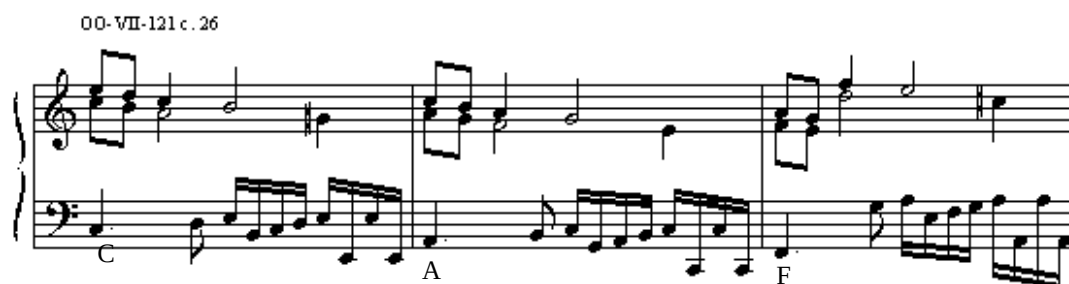
Ejemplo 485

OO-VI-105 c. 19

libre

nueva entrada del passo

- En los tientos partidos hay grandes secciones basadas en la glosa figurativa secuencial (progresiones) y no en el contrapunto imitativo, pauta natural y habitual en este género desde su nacimiento (Correa, Aguilera, Bruna, etc.). A continuación un ejemplo en el que se han señalado las notas fundamentales en las que se repite la progresión.

Ejemplo 486

Xc. Tipologías habituales en las obras para órgano de Cabanilles

Tientos llenos con *passo*

Tientos que comienzan haciendo uso del contrapunto imitativo de un tema o *passo*.

Tiento lleno con *passo*, tipología habitual (monotemático)

El tipo predominante es el que presenta una exposición polifónica de un tema o *passo* de carácter vocal, seguida de varias secciones de motivos en progresión sin solución de continuidad, a la que se siguen nuevas exposiciones polifónicas del tema inicial variado rítmicamente seguidas a su vez por las consabidas progresiones. Pueden acabar con una peroración final. Es una tipología heredada de los organistas aragoneses (Aguilera, Bruna), y así se desarrollan tientos como:

OO-VII-128

- I.- Exposición.
- II.- Evolución (progresiones y glosa).
- III.- Tema I en sexquiáltera.
- IV.- Vuelta a C con tema disminuido y progresiones.

OO-VII-124

- I.- a) Exposición S-S-R(4^a)-R-S-R-S-R⁷⁹⁵.
- b) desarrollo de un motivo corto en imitaciones estrechas y progresión, cláusula en C.

⁷⁹⁵ Las convenciones utilizadas para el análisis son las siguientes: S=sujeto. R=respuesta R(4^a) respuesta a la cuarta. Se, Sg=sujeto en E y G respectivamente, (str)=estrecho. F-C-G..etc.=señala los grados que atraviesa una progresión.

- II.- Progresiones diversas (glosa) sin solución de continuidad, cláusula en F.
 III.- Tema inicial disminuido, directo e inverso.
 IV.- Sesquiáltera a 12. Mismo tema con un contrasujeto (no varía la velocidad del tema).
 V.- Tema más disminuido. Cláusula en F.

MTV-I-VIII

- I.- a) Exposición S-R-S-R-R-R-S.
 b) Progresiones.
 II.- a) Tema I variado rítmicamente S-R-S-R.
 b) Progresiones

En esta obra el tema es importante y enérgico, y la construcción tradicional poco desarrollada. La respuesta es a la cuarta (plagal).

Cabanilles ampliará la tipología habitual mediante secciones de mayores dimensiones, algunas de ellas en glosa libre. Por ejemplo:

OO-VII-111

- I.- a) Exposición Tema I (S-R-R-S-R-S-div-S-[Sa-Se-div] cad D (nota: la tercera entrada en estrecho a la blanca).
 b) Tema I inv. (S-R-S-R-R-S-S-Ra).
 c) Glosa en progresión. Cláusula en D.
 II.- Sexquiáltera a 12.
 a) Exposición Tema I modificado rítmicamente: S-R-S-S-S-Ra-Ra-R-Rg-Rc-Rg-Rc.
 b) Tema I invertido: S-S-S-episodio-exposición polifónica en progresión. Progresión: [Sc-Sg-Sc-Sg]-[Sf-Sf-Sb-...]-[Sg-Sd-Sg-Sd].
 c) Progresión y Cláusula en F.
 III.- Sexquiáltera a 12 en forma de 3/2: Exposición de un nuevo motivo en progresión: F-C-G-D-A-E-B-F-C-G-D-Bb-E-G-D, cláusula en A.
 IV.- Compasillo. Nuevo motivo, breve en progresión simétrica ascendiendo por grados, luego descendiendo. Cláusula en D.
 V.- Peroración final

Este tiento presenta una serie de novedades:

- Progresiones de periodos muy largos.
- Progresiones de motivos muy cortos por grados.
- Progresiones truncadas para cambiar de dirección, progresiones no totalmente simétricas.
- Cláusulas intermedias en otro tono.
- Exposiciones no simétricas: entradas en estrecho.
- No abusa de las progresiones.
- Se emplea un tema nuevo en una de las secciones.
- Empleo de gran número de figuras instrumentales.

Otras veces, sin embargo, el esquema está muy simplificado. Hay incluso tientos que empiezan directamente en proporción:

OO-VII-112

Proporción menor.

I.- a) Exposición de un motivo y su inversión.

b) Progresiones. Cláusula en C.

II.- Sexquiáltera (6-12-3).

Los tientos de batalla no partidos se ajustan también a este esquema, si bien enormemente ampliado. Es de señalar que, frente a otros autores que basan las batallas en alternancia de secciones contrastantes con un tinte descriptivo, las batallas de Cabanilles siguen siempre esta construcción polifónica similar a la de un tiento lleno, del que se diferencian tan solo por el empleo de temas y motivos característicos del género.

OO-I-XXV

I.- a) Exposición. S-R-S-R-puente (cabeza tema)-S-puente (cabeza invertida)-S(C)-puente(cabeza invertida)-S(F).

b) Exposición de un motivo en progresión.

c) Progresión de un motivo con la misma cabeza que el anterior.

c') Progresión motivo grados conjuntos-ligaduras, alternan con c).

d) Fugas en progresión no simétrica.

e) Progresión simétrica (la única de la pieza) con motivo de “baterías”, y una séptima sin resolver.

f) Nuevo motivo en fugas

g) Nuevo motivo, inspirado en la cola del anterior invertido.

h) Nuevo motivo cláusula glosada

i) Nuevo motivo

j) Libre (con alguna imitación, incluso doble), ligaduras, grados conjuntos.

II.- a) Proporción menor, tema batalla “puro” en progresión no simétrica. El tema es el arpeggio descendente, con una característica reiteración de cuartas al principio.

b) Sexquiáltera, tema de batalla en progresión, b') nuevo tema inspirado en el anterior con un cromatismo.

III.- a) Vuelta a C, nuevo tema doble en exposición.

b) Conclusión breve tocatística.

En este tiento consigue Cabanilles evitar la excesiva simetría de manera magistral, alternando dos progresiones. Gran complejidad y riqueza de construcción. Progresiones no simétricas.

Tientos con un sólo tema no variado: “siguiendo el passo”

En teoría, según Lorente y Nassarre la expresión “*siguiendo el passo*” denotaría un tipo de Tiento basado únicamente en la imitación polifónica:

“Passo, le llamã comunmente, quando en vna Obra de Musica no se sigue mas de alguna parte pequeña de la Solfa de la entrada, ù de otra parte qualquiera della: tomòse este nombre PASSO, del verbo Pateo, Pates, Patini, que significa sugesion, esto es, estar sugeto à otro; y como en la Composicion, ò Cõtrapunto, las voces que cantan se sugetan à imitar los Puntos, ù Solfas con q[ue] ellas, ù otras voces començaron, ò nueuamente en el discurso de la Obra quieren proceder con este orden, por esta razõ los puntos primeros de la entrada se llaman Passo; y siempre que vna voz, ò voces los repiten, ò imitan, se llama, y se dize no solo repeticion, ò imitacion de Musica, sino repeticion, ò imitacion del Passo, como à quien se sugetan las voces, y son obligadas à imitarle: Otros dizen, seguir el Passo, y tambien entrar el passo, todo està bien dicho, y es vna misma cosa.”⁷⁹⁶

“Si despues de aver entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el passo al principio, lo huviere de bolver à entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas propriamente proseguir con èl) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra[...]”.⁷⁹⁷

En Cabanilles encontramos un tiento titulado “siguiendo el passo”, aunque finaliza con una larga sección sin entradas del tema:

OO-V-72

- I.- Exposición SRSRRSSRS(str)RRS cláusula en D.
- II.- a) Cs1+R RS libre cláusula en A.
- b) Cs2+R R Se SRSeSeSSgSRS(str)RS.
- c) Ligaduras (extensa).

Aunque señalemos dos secciones, prácticamente se trata de una sola sección, casi sin solución de continuidad, aunque al principio se señala una contraexposición del tema con un contrasujeto, curiosamente como es habitual en los tientos partidos. Desde c. 122 ya no se vuelve a exponer el tema, siguiendo progresiones armónicas y ligaduras, imitándose algunos motivos cortos.

Tiento lleno con la tipología propia del motete

La mayoría de los tientos de Cabezón y Correa utilizan el principio constructivo del motete: una serie de secciones enlazadas, cada una consistente en la exposición polifónico-imitativa de un tema o *passo* diferente. Por el contrario, los aragoneses Aguilera y Bruna delinear un tipo de tiento monotemático, que es el que en general sigue Cabanilles. Pero encontramos ocasionalmente el principio del motete—es decir, la yuxtaposición de fugas sobre temas diferentes—empleado en algún tiento. Aparte de emplearlo en sendos tientos partidos sobre cantos llanos (Tiento sobre *ave maris stella* y sobre el Himno de los Apóstoles), lo podemos encontrar en el siguiente tiento lleno:

⁷⁹⁶ Andrés LORENTE. *El porque de la Mysica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 418.

⁷⁹⁷ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II*. Zaragoza, 1724. p. 274.

OO-II-I

Sucesión de exposiciones en *passo*. Esquema: A B C D E A' C' D' E' Coda. Destacamos que en la sección A' la exposición es en estrecho. En E, D' y E' la exposición es en contrapunto doble (tema+contrasujeto). B se expone en "fugas", es decir, acumulación de exposiciones del tema muy estrechadas.

Sin solución de continuidad ni incluir sección episódica ni progresión alguna, a excepción de la breve coda, que repite un periodo una cuarta baja. A partir de D' en sexquiáltera a 12, que no afecta al tema sino al contrapunto. Hay una cláusula un poco más clara separando esta sección. La obra se centra en el contrapunto imitativo.

Pluritematismo (hay que estudiar el origen de los temas, el primero parece extraído de la misa *Puer qui natus est* de Guerrero, el tercero es la *Salve*). Los temas permanecen casi invariables, salvo las contracciones de la cabeza (en A' contraída y disminuía). Apreciamos también que el tema B parece una transformación de A, escribiendo la primera nota a la octava alta, lo que unido a su desarrollo en "fugas" le hace quedar fuera del cuadro temático, que se reduciría a los temas A, C, D y E.

Ejemplo 487



La obra acaba con una pequeña coda con un cierto carácter de *saltarello*: bajo con saltos de 4ª y 5ª, tema puramente instrumental escalístico en corcheas de sexquiáltera.

Otros tientos recurren mínimamente al procedimiento de las progresiones:

OO-II-II

Inicio polifónico, seguido de una sucesión de secciones con nuevos motivos. El primero tras el tema principal está en cierto modo inspirado en el primero. Después son motivos libres. Las secciones son exposiciones fugadas en estrecho, exposiciones en progresión o progresiones motívicas, aunque siempre de un periodo polifónico, sólo al final llegan progresiones de un motivo acompañado. No hay solución de continuidad entre las secciones. Tras el tema inicial A hay diecisiete nuevos temas secundarios (B-R). Es de señalar que el tema inicial retorna invariable al final de B y en F. El ritmo es de "nota negra" (con el efecto de un compás mayor) en todos los fragmentos en tiempo imperfecto la obra. Un cambio a sexquiáltera a 6 con una cláusula algo más clara (ligadura a la semibreve). Tras una breve exposición de un tema nuevo (podría considerarse como el inicial ampliado), siguen progresiones motívicas de tipo canto acompañado. Los bajos con saltos de 4ª y 5ª (tipo *passamezzo*) nos remiten a un tipo de danza (¿gallarda?).

OO-I-XXIII

I.- Tema A

- a) Exposición.
- b) Contraexposición del tema inverso.
- c) Mezcla de recto e inverso.
- d) Motivo nuevo en progresión, cláusula en A.

II.- a) Exposición del Tema A transformado rítmicamente en sexquiáltera, seguido de una progresión con un tema nuevo.

b) Nuevo tema en exposición recto-inverso, permutación del lamento-nuevo motivo: tetracordo ascendente. Cláusula en A.

III.- Vuelta a compasillo:

- a) Exposición tema A variado (más lento), con un contramotivo recto-inverso.
- b) Nuevo motivo en progresión.
- c) Fragmento libre final: ligaduras- tocata alternativamente en ambas manos.

En este tiento el principio de la imitación polifónica es empleado como procedimiento constructivo fundamental, con uso mínimo (y también de manera polifónico-imitativa al fin y al cabo) de la progresión. Esa estructura cerradamente polifónica y el tema “instrumental” acercan a este tiento a las tocatas, si bien su carácter es más “fantástico” y libre.

Tientos llenos *sin passo*

Los tientos *sin passo* comienzan con una sección no imitativa, siguiendo nuevas secciones, algunas que pueden ser imitativas sobre un motivo corto “instrumental”, pero también sobre un *passo* “vocal” (como ocurre en OO-I-VII y OO-V-71). El carácter de las secciones suele ser muy contrastante, y éstas están bien separadas por cláusulas. Como siempre hay una gran variedad respecto de este esquema general.

OO-V-71

I.- Sin paso (carreras).

II.- Sección en sexquiáltera a 12. Exposición de un motivo y su contrapunto doble en progresión.

III.- Tema de tipología vocal, desarrollado en imitación al contrario, siguen diversas fugas para acabar con una peroración. Llama la atención la sección final a la semibreve, por lo tanto más reposada.

OO-V-75

I.- Sin *passo* fabordón (proporción menor), alternan periodos homofónicos y a dúo.

II.- Sexquiáltera a 6. a) glosa en bajo b) glosa en tiple a tres voces.

III.- Polifonía imitativa en C y proporción menor.

OO-V-82

- I.- Sin paso (carreras, ligaduras, redobles).
- II.- Fugas (imitación de un motivo) seguido de sin paso glosado.
- III.- Progresiones.
- IV.- Sexquiáltera.
 - a) Exposición en progresión.
 - b) Progresiones de periodo corto.
 - c) Peroración final.

OO-VI-96

- I.- Introducción tocástica:
 - a) Ligaduras-Trinos-Escalas. Tipo de escritura polifónica no imitativa, con ligaduras, pero muy ornamentada. En cc. 11-16 aparece un tema en progresión.
 - b) Acordes descendiendo terceras, ornamentado con trinos de tipo ID “largo a la nota inferior” (cfr. Ejemplo 107 en p. 210).
 - c) Glosa en progresión en el bajo, con armonía de ligaduras en las voces superiores. Todas estas subsecciones se suceden sin solución de continuidad. Cláusula en D. Hay que señalar que el que el tiento sea “sin paso” no quiere decir que no haya un tema: en la sección a) se puede reconocer el tema G-F#-G-D-Eb-D en bajo (cc. 1-5), y tiple (cc. 2-8), aunque muy ornamentado (cfr. Ejemplo 77 en p. 194).
- II.- a) Polifonía imitativa sobre un tema y su inversión, en la que se podría reconocer el tema inicial de I-a.
 - b) Sección libre sobre un fragmento del tema (una pequeña bordadura) en forma de ligaduras, semicláusula en A. El final de esta sección enlaza de manera original con la siguiente. Aunque el tema no se expone hasta c. 66, un giro súbito rítmico y armónico: con un puntillo introduce el ritmo de lo que sigue, y la cláusula en A se interrumpe con un giro brusco a una cláusula en G.
- III.- a) Se expone un tema nuevo, con carácter (arpeggios, saltos de 4ª) en imitación polifónica. A este tema se le puede encontrar también una similitud con I-a. La exposición es en estrecho por pares de voces, la respuesta es tonal. Hay un pequeño episodio que se construye con la cabeza del tema. Una cláusula se construye con la cola del tema.
 - b) Nuevo motivo característico, con notas repetidas en corcheas y ritmos dactílicos. La construcción no es como una progresión simétrica: Se expone dos veces en A y D, un compás libre y tres veces en G. La disposición de voces es diferente. Hay un contramotivo casi siempre. Todo este desarrollo se repite 4ª baja (las entradas son ahora E-A-D), a la última de ellas en D se le une antes de acabar una nueva entrada en A, tres en A, una en D y otras dos en A en voces diferentes y una brusca cláusula en D cierran la sección.
- IV.- a) Tras esta cláusula brusca entra también súbitamente el tema siguiente, nuevo totalmente, con saltos de 4ª y ritmo punteado. Exposición por pares. La cola del tema se repite en progresión completando el periodo. Se expone nuevamente una quinta más alta, y otra vez desarrollo a base de la cola, ahora más extensa, en progresión por grados.

b) Enlaza directamente con una sección similar a la inicial, de ligaduras y trinos. Cláusula Plagal en G.

Este tiento resulta interesantísimo por a) Carácter cíclico de los temas. b) Enlace brusco entre secciones, especialmente el giro entre secciones II y III (cfr. Ejemplo 483, p. 449). c) Fuerza motriz de los temas, de gran carácter. d) Construcción muy interesante, no basado en progresiones simétricas, sino construidas de manera más libre. Solo hay dos progresiones de tipo más tradicional en cc. 11-16 y al final de la sección I. Progresiones paralelas por grados o terceras. e) Desarrollo motivico a base de un fragmento del tema anterior. f) Riqueza de ornamentación. En mi opinión, quizás sea este tiento uno de los hitos de la obra de Cabanilles.

OO-I-III

I.- a) Exordio breve lento con ligaduras acabando en E.

b) Carreras. Tres progresiones encadenadas (glosa de cláusula, de consonancia y de progresión armónica respectivamente), de quintas descendentes, quintas ascendentes y segundas descendentes. b1) E-A-D-G-C-(F). b2) F-C-G-D-A-E-(A). b3) A-G-F-E-D-C-Bb-A-D

II.- Sección más ligera:

- a) “fugas”, exposición.
- b) progresión de un motivo en estrecho F-C-D-A.
- c) progresión de una cláusula glosada A-G-F.
- b) de nuevo, sobre una cláusula en F.
- d) glosa de un fragmento polifónico libre. Cláusula en F.
- e) Progresión motivica F-C-G-D-A-E / A-C-G-D-A-E-D
- f) Coda libre (Por cierto idéntica a un fragmento de Frescobaldi).

III) Motivo fugado, exposición y breve coda final.

Destacamos a) la construcción mediante recursos similares a los de las tocatas (escalas, arpeggios, pasajes virtuosísticos), basado en grandes glosas (escalas de una octava o más), grandiosidad (¿posible empleo de contras?), b) Sección central que acaba en F, en lugar de en la mediación. c) Breve episodio libre tomado literalmente de una obra de Frescobaldi. d) Recorre el círculo de quintas.

OO-VII-113

I.- a) Exposición a cinco voces, no imitativo. Cláusula en A.

II.- b) Puente.

c) Progresión y cláusula en F.

III.- Vuelven b) y más tarde a) (C-D-F) seguido de otras progresiones. Cláusula en D.

Aunque se han señalado secciones, éstas se suceden sin interrupción fuerte ni cambios de estilo de escritura. Interesante la construcción, por haber unos grupos principales que se ensamblan de diferente manera.

OO-VII-119

- I.- Ligaduras (¡a 6 voces!). Cláusula en E.
- II.- Tema corto de ritmo característico. Cláusula en E.
- III.- Sexquiáltera 12. Progresiones de grandes dimensiones.
- IV.- Peroración sobre pedal (sin solución de continuidad, Cláusula en E).

OO-I-XXIV

- I.- Fabordón
- II.- Ecos
- III.- Glosas, armonías tensas.
- IV.- Motivo de ritmo brillante. Conclusión.

Contraste enorme entre las secciones. Podemos imaginar un plan retórico: I: carácter de exordio-llamada. II.- *discusio* III.- *confutatio* IV.- *confirmatio-peroratio*

OO-VII-130

- I.- Ligaduras (sección breve)
- II.- Imitativo, motivos breves característicos, imitándose reiteradamente, en progresión.
- III.- Proporción menor. Exposición y progresiones.

OO-V-74

- I.- Tocata (escalas en mano izquierda, armonías en mano derecha) a) Progresión D-F-A-C(defectivo)-Bb b) Libre, sobre canon en las voces superiores. Cláusula en C.
 - II.- Dúo: Fragmento a dos voces (intitulado *duo* en la fuente original). Construido fundamentalmente a base de escalas en terceras, muy repetitivo. Cláusula en D.
 - III.- Sexquiáltera a 12. Exposición de un motivo de manera insistente, seguido de motivos siempre similares.
- Realmente no hay solución de continuidad entre I y II.

La construcción *sin passo* afecta también a algunos tientos de falsas:

OO-I-VII (de falsas)

- I.- Exordio lento, construcción sin paso basado en ligaduras. Cláusula en G.
- II.- a) Imitación en estrecho canónico de un motivo simple en fugas, enlazando con una sección libre (ligaduras).
- b) Sin solución de continuidad, imitación de otro motivo en paso, motivo empleado por los polifonistas en obras relacionadas con la pasión (cfr. p. 193 ss.).

Tientos partidos

Los tientos partidos siempre comienzan de manera polifónico-imitativa, con una excepción: el tiento “*en tersio a modo de italia*”. Apenas hay otras obras partidas no imitativas: la tocata III de mano izquierda (OO-II-XXVII) y algunos versos. En los tientos partidos a tres voces, que son los que más abundan, hay siempre un esquema general muy similar:

- Exposición del *passo* en las dos voces no solísticas (Sujeto-Respuesta), exposición en el solista (Sujeto) seguido de una glosa libre. Cláusula en la terminación del tono.
- Contraexposición: Respuesta+Contrapaso (generalmente en corcheas), exposición de la respuesta en el solista y glosa comentario (similar a la de la exposición, algo ampliada). Cláusula en la mediación.
- Exposición de diversos motivos en progresión.
- Cambio rítmico a sexquiáltera o proporción, generalmente recuperando el *passo* inicial variado rítmicamente, seguido de diferentes motivos en progresión.
- Final: peroración en forma de glosa libre, aunque a veces se acaba directamente sin ésta.

El esquema anterior no se sigue sino con múltiples variantes. A veces se introduce al final del tiento una cuarta voz (“...*con un pedazo de dos triples*”). A continuación, el análisis de algunas obras nos aportará ejemplos de interpretaciones y variaciones del esquema habitual:

OO-V-73

Tono 1º, mano derecha, a 3 voces. Esquema habitual bastante simplificado:

I.- a) Exposición S-R-S, esta última entrada en la mitad solista del teclado, comentario y cláusula en D.

b) Contraexposición: S+Contrapaso en corcheas-R-R solista, comentario idéntico al anterior, cláusula en A.

II.- Progresiones de nuevos temas

III.- Sexquiáltera. Progresiones y peroración final (vuelta a C).

OO-V-80

Tono 4º, mano derecha, 3 voces. Esquema habitual, con la particularidad de que el *contrapasso* de la contraexposición es disminución del *passo*.

I.- a) Exposición: S-R-S solista, comentario, clausula E.

b) Contraexposición. S+contrapaso-S-R solista, cláusula en D (respuesta plagal) y en lugar de comentario enlaza con una sección de progresiones.

II.- Diminucion del tema y progresiones.

III.- Tema en sexquiáltera, progresiones, al final acaba directamente con una cláusula en E con un simple trino en lugar de una larga peroración. Cada sección empieza con un paso que es transformación del anterior.

OO-I-IV

Sobre *Ave maris stella*.

Integra la construcción a la manera del motete sobre un canto llano en el esquema habitual de los anteriores tientos partidos analizados. El canto llano está tratado por secciones: las cuatro frases más el *amen*.

I.- La primera frase del himno se emplea como tema de la doble exposición de la manera habitual, con cláusulas en D y A. Siguen el esquema:

a) Exposición (S-S-R solista)-comentario-cláusula en D.

b) Contraexposición (S+contrapasso-R solista-comentario casi idéntico-cláusula en A.

II-III-IV.- Las otras tres secciones del Canto Llano se emplean para tres secciones sucesivas, separadas con cláusulas en D, C y D (IV-I). Empiezan como una contraexposición (S+Contrapunto-S solista), aunque la disposición es ampliada, sucediéndose más entradas del tema, y sustituyendo el comentario por algunas progresiones.

V.- La última sección, a la manera de las secciones finales en sexquiáltera del esquema habitual: comienza con una exposición del tema, seguido de progresiones y una cláusula final. Destacamos el carácter cercano al *saltarello*, tanto por el ritmo como por la recurrencia a esquemas parciales de *ruggero*, *passamezzo* y *bassadanza*.

OO-V-78

Tono 2º, mano derecha, 3 voces. En este tiento se sigue el esquema habitual, siendo remarcable el proceso de construcción muy conseguido debido a la concisión. Se recurre muy poco a las progresiones, y además la evolución rítmica está magistralmente construida (para un análisis rítmico detallado cfr. p. 385).

I.- a) Exposición: S-R-S (mano derecha solista)-comentario-cláusula en G.

b) Contraexposición: Contrapaso en corcheas-S-R (mano derecha solista)-comentario (ampliado en dos compases más)-cláusula en D.

II.- Nuevo tema de carácter más “instrumental”, expuesto también dos veces en la mano derecha solista algo más ornamentado con la misma tipología S-R-S en D y G respectivamente. Está en “compás diminuto” o “nota negra”.

III.- Nuevo tema en proporción, sección algo más extensa con varios motivos en progresión. Incluye periodos centrales en forma de progresiones cortas, con cromatismos que sacan la obra de tono. Al final pequeña peroración y cláusula en G.

IV.- Vuelta a compasillo/nota negra, nuevo tema que recuerda al primero disminuido, sin ser idéntico. Exposición en G, luego la respuesta (con mutación) se repite en varios grados, con la frase más o menos ampliada, nunca totalmente simétrica. Al final gran peroración, volviendo al compás de “nota blanca”.

OO-V-79

Sigue la tipología habitual, pero al contrario del tiento anterior, ésta tiene un desarrollo más ambicioso. La disposición está muy ampliada, y se produce un cambio de carácter que culmina con la aparición de motivos de batalla, cuando el tiento claramente empieza con un carácter “vocal”, con un tema por cierto empleado por los polifonistas en temas relacionados con la Pasión.

I.- Exposición y contraexposición de la tipología habitual.

II.- Nuevo motivo, y progresiones sucesivas cuyos motivos son cada vez más intensos, hasta culminar en motivos claramente de batalla.

III.- Larga sección en proporción también cada vez más intensa hasta llegar a motivos arpegiados. La obra finaliza no con una peroración, sino con un estrecho, acabando bruscamente.

OO-VII-125

I Exposición doble:

- a) S-R-S, glosa libre, cláusula en F.
- b) Cs+S R glosa libre, cláusula C.

II Evolución (progresiones):

a) Tema nuevo (ritmo 3+3+2). Exposición en voces superiores en terceras. Repetición en progresión (F-Bb-G-D) Puentes entre los miembros que varían para modificar la dirección. Último miembro truncado.

- b) Progresión con periodo de 2cc. D-G-C-F.
- c) Progresión con periodo de 1c. F-C-G-Bb.
- d) Progresión con periodo de 1c. F-C-G-D.
- e) Progresión con periodo de 1c. (a base de la cola del anterior) Bb-G-Eb-C.
- f) Progresión con periodo de 1c. (agrupados por 3) C-A-F--F-D-Bb--Bb-G-Eb.
- g) Pequeña coda libre (3cc.).

III Sexquiáltera.

a) Exposición doble tema I, adaptado rítmicamente a sexquiáltera a 6. S-R-S pequeña coda en sexquiáltera a 12. Puente en forma de progresión con la cabeza del tema: F-Bb y sujeto completo en Eb. Siguen motivos en progresión.

- b) (a 12) Progresión con periodo de 2cc. G-C-F-Bb coda libre.
- c) (a 12) Progresión con periodo de 1c. D-G-C-F.
- d) (a 12) Progresión con periodo de 1 1/2cc. Bb-F-C-G-D.
- e) (a 12) 4cc. A-D-G-C (la progresión formada por un motivo a su vez en progresión, puentes no simétricos para cambiar de dirección, último miembro truncado).
- f) 3c. (polirrítmico: 12 contra 3) F-Bb, breve coda libre en el contexto de este motivo.

Tradicional en elementos temáticos, armónicos y tipológicos. Final sin una gran peroración. Lo menos tradicional son las progresiones de motivos cortos descendiendo terceras.

Los partidos a cuatro voces siguen en ocasiones un esquema similar al habitual en los tientos a tres voces, solo que adaptado a las cuatro voces, con más entradas. Veamos por ejemplo:

OO-V-81

(de dos tiples de 4º tono)

I.- a) Exposición: S-R-S(invertido)-R-S-R-cláusula en E.

b) Contraexposición: Contrapaso en corcheas-S invertido- R – S cláusula en A.

II.- Nuevos temas en progresión.

III.- Sexquiáltera. Exposición y nuevos temas en progresión. Conclusión discreta.

Los Temas de I, II y III tienen el mismo origen, aunque con transformaciones más libres.

Otros tientos a cuatro partidos no siguen el esquema habitual:

OO-V-83

La exposición se repite en progresión en diversos grados, y siguen otras progresiones de nuevos motivos expuestos.

Diferencias, tocatas y versos

En cuanto a estas piezas, no es necesario hacer una exposición detallada de la tipología, pues las diferencias se organizan siempre como la repetición de un esquema basado en un tema determinado, sobre el que se escriben diferentes contrapuntos. El tema no se repite de manera idéntica, puede ser cambiado de voz, variado, e incluso desaparecer totalmente en aras de una libertad compositiva. En el ejemplo siguiente, se pueden apreciar las tres primeras diferencias de las gallardas de primer tono (OO-II-X). En la primera el tema está en el bajo. En la segunda, el tema comienza en el tiple y pasa al bajo en la tercera nota. En la tercera diferencia la cabeza del tema (D-Bb-C) es sustituida por una breve exposición polifónica de dicha cabeza disminuida:

Ejemplo 488

OO-II-X (Gallardas I)

Los versos son composiciones breves con una técnica de escritura determinada y necesariamente homogénea debido a la brevedad. Su tipología puede ser totalmente libre: una exposición fugada, un contrapunto sobre un canto llano, o un breve periodo repetido en progresión. Constituyen, pues, una representación de los diferentes tipos de escritura que se describían en pág. 446. Tan solo señalar que algunos versos se dividen en dos pequeñas partes, separadas por una cláusula en la mediación, incluso aunque no estén basados en el canto llano.

En cuanto a las tocatas, más complejas, se reflejan las tipologías que de las mismas describe Bradshaw⁷⁹⁸:

a) Tocata compuesta por secciones yuxtapuestas sin solución de continuidad, con comienzo no fugado, sin cambios rítmicos. Tocatas I-III (OO-II-XXV, XXVI y XXVII).

b) Tocata con una sola textura, estilo no fugado. Hay ejemplos de este procedimiento en Pachelbel y Eberlin. Tocata IV (OO-II-XVIII).

c) Tocata seccional, siguiendo el principio de la polifonía imitativa, con cambios rítmicos del tema entre las secciones, que se intitulan “discursos”. Tocatas V y VI (OO-II-XIX y OO-II-XX).

Dichas tipologías pueden asimilarse a las de algunos tientos, si bien las cuatro primeras tocatas parecen más bien como fragmentos, o como si fueran una especie de

⁷⁹⁸ M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301.

estudio de composición sobre una tipología determinada: en el caso de la tocata I de progresiones sobre motivos diversos, en el caso de las tocatas II, III y IV sobre motivos de “batalla”. Las tocatas V y VI se podrían parecer más a un tiento, si bien con una escritura netamente unitaria, recurriendo casi únicamente a la imitación como principio constructivo.

Xd. Influencia del villancico vocal en la creación de tipologías instrumentales

Como se ha dicho en el inicio de este capítulo, la música instrumental desarrolla sus tipologías a imitación de las de la música vocal. Una muestra de este fenómeno lo constituye el hecho de que se encuentren en la música ibérica para órgano del siglo XVII evidencias de la influencia de los procedimientos constructivos de la música vocal, especialmente del villancico. En este campo, hay que señalar que Cabanilles adopta una postura tradicional, siendo su aproximación a los modelos vocales muy estilizada o idiomatizada para el teclado, a diferencia de otros que copian casi literalmente modelos vocales, como se explicará a continuación.

Así, las siguientes pautas que se emplean en la escritura del villancico español polifónico del siglo XVII están presentes en las obras de órgano de Cabanilles.

Policoralidad:

Se encuentra una escritura de las voces de manera similar a dos coros que van dialogando. Una prematura aparición del diálogo entre grupos de voces está presente en la polifonía desde Josquin, y se encuentra en tientos desde principios del siglo XVI, como en el ejemplo siguiente de un tiento de Soto⁷⁹⁹. En estos casos las imitaciones son de dos grupos de dos voces cada uno:

Ejemplo 489



La policoralidad representa un paso más adelante, un avance respecto de las fórmulas anteriores. En Cabanilles encontramos estos agrupamientos de voces por pares, si bien en una formulación netamente instrumental y claramente policoral, como en el inicio

⁷⁹⁹ Otros ejemplos de esta escritura a dos grupos de dos voces que dialogan se encuentra también en los tientos “sobre la Batalla de Morales” y “a modo de Canción”, en Francisco CORREA DE ARAUXO. *Libro de Tientos y Discursos...Facultad Organica*. Alcalá de Henares, 1626. ff. 45v-47v y 59v-63 respectivamente.

del tiento OO-I-XXIV, o de manera menos explícita en OO-II-II cc. 80 ss. (hay muchos tientos en que podemos encontrar escritura con las voces dos a dos) y en OO-IV-XVI (70). Hay también un cierto número de versos de ecos, en los que dialogan ambas mitades del teclado. Los ejemplos siguientes ilustran situaciones “policorales” en música de órgano de Cabanilles.

Ejemplo 490: OO-IV-70 c. 48



Ejemplo 491: OO-I-XXIV inicio



Ejemplo 492: OO-II-II c. 80



Ejemplo 493

Verso de ecos. (Felanitz, ff. 74v-75 "39. Otro de segundo tono. Para Ecos. Cabanillas")



Hay que hacer hincapié en que se trata de una adaptación de la idea del doble coro con carácter muy instrumental. Es decir, Cabanilles sólo utiliza la idea del doble coro muy estilizada y adaptada al lenguaje organístico. Por el contrario, se encuentra una adaptación casi literal de la idea del doble (o triple) coro en la *Canción de Sexto tono por Delasolre* de Fray Diego de Torrijos. En la sección inicial de la obra encontramos diálogos que sugieren grupos corales diferentes (incluso tres), en este caso con más voces. La repetición de un periodo con las voces trocadas da la impresión de la alternancia de coros.

Ejemplo 494: Torrijos, Canción de sexto tono por De La Sol Re (E:E T 29 ff. 66-69v) c. 17⁸⁰⁰.

Otro ejemplo de aplicación de los principios constructivos del villancico vocal a la música de órgano lo encontramos en la obra de 5º tono de Brocarte⁸⁰¹, que sigue una disposición similar a la de algunos villancicos en la que se van formando grupos diferentes de voces. Así tenemos que se encadenan diversas exposiciones de dos temas: Un tema es expuesto a cuatro voces, pero siguen exposiciones por pares de voces: bajo-tenor, tenor-alto, alto-tiple, bajo-alto, y bajo-tiple. El tema A alterna con contrapasos que son muy similares, cambiando la cabeza o la cola. En c. 139 se expone un nuevo tema, con carácter

⁸⁰⁰ Carlo STELLA/Vittorio VINAY. *Musiche organistiche inedite del barocco spagnolo*. Milano, 1976. pp. 35-41.

⁸⁰¹ Lothar SIEMENS, Antonio Brocarte. *Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980. c. 4-11.

aún más marcado de danza⁸⁰². El tema es expuesto a cuatro voces, seguido de un breve episodio con el mismo diseño rítmico y de algunas entradas más. A continuación vuelve el tema A, con su contrapaso, que irá alternando con B, en una sección con carácter de coda.

Tema A

- c. 1: Exposición a 4 voces.
- c. 16: Exposición bajo-tenor siguen tiple, y contrapaso b) y b') (como b con inicio invertido).
- c. 41: Exposición tenor-alto sigue contrapaso b') y b')
- c. 63: Exposición alto-tiple
- c. 88: Exposición bajo-alto
- c. 107: Exposición bajo-tiple. Lo mismo en c. 113 y 129.

Tema B:

- c. 139: Exposición a 4 voces, seguida de breve episodio y más entradas.
- c. 168: Tema A de nuevo, con sus contrasujetos, alternando entradas de pares de voces con entradas del tema B.

Temática, métrica y rítmica propia del villancico

Ya desde principios del siglo XVII se encuentran secciones finales de muchos tientos de Correa, Bruna, Aguilera, etc. escritos en proporción menor, con unos pies rítmicos que nos remiten a la danza, y rítmica propia del villancico. Sin embargo, rara vez se encuentra alguna obra escrita enteramente en proporción, como la citada *Obra de 5º tono* de Brocarte o la *Obra de todo juego* de Fr. Cristóbal de San Jerónimo⁸⁰³.

En Cabanilles, sin embargo, una docena de tientos empiezan directamente en proporción menor, con rítmica típica del villancico: Tientos polifónico-imitativos UME “Colección de obras de órgano...” nº 18, OO-VII-112, OO-III-XII(41), OO-III-XIX(48) (“al buelo”), MTV-VII-IV (de mano derecha), OO-V-83 (de mano izquierda). También los OO-V-75, OO-VII-113, OO-I-XVI, OO-VI-103, OO-III-XXI(50), OO-V-87, sin paso, recuerdan a los villancicos.

Por ejemplo, tiento 21 (OO-III-XII):

Ejemplo 495



⁸⁰² El tema tiene un aire similar a uno muy conocido de Jota. Aunque dicha danza no se encuentra documentada como tal en el siglo XVII, la similitud puede indicar un origen popular.

⁸⁰³ José SIERRA *Música para órgano (siglo XVII) I-1*. El Escorial, 2001. pp 42-49.

Estructura estribillo-coplas

Este tipo de construcción se puede encontrar en algunas obras, como en las ya citadas de Brocarte (obra de quinto tono) y Torrijos (canción de sexto tono por Delasolre, última sección). En la de Brocarte, secciones que exponen el tema inicial alternan con otras con nuevos temas. El tema inicial es expuesto en texturas diferentes, contrastando exposiciones a dos voces en terceras con entradas en el bajo siendo las otras voces como un fabordón. El tema inicial retorna siempre tras la exposición de los contrapastos y del nuevo tema. Este contraste recuerda al de estribillo-coplas de los villancicos. Insistimos en que es una adaptación libre de este principio constructivo, y sería difícil determinar dónde empiezan las “coplas” y donde el “estribillo”. En la obra de Torrijos, en la última sección en proporción menor que comienza en c. 102, encontramos unos periodos homofónicos que podríamos calificar de estribillo en c. 132-148, 165-177 y 189-197, son similares aunque no absolutamente idénticas, y la última se completa con una coda. Entre éstas, y tras un fragmento introductorio inicial (cc. 102-120) hay tres periodos diferentes de carácter imitativo.

Si bien ninguna obra de Cabanilles presenta este tipo de construcción de manera absoluta, hay algunos trazos del empleo de dicho procedimiento, que se manifiesta en el retorno de determinadas secciones.

OO-V-87

Los cc. 1-6 son una especie de estribillo que se repite dos veces en cc. 95-102 (hay alguna omisión en las fuentes), antes de una pequeña coda de diez compases. La parte central del tiento la conforma una especie de estrofa que se repite tres veces, ligeramente ampliada cada vez.

OO-VII-113

I.- Motivo inicial (c. 1), homofónico, cláusula en A. Siguen dos largas secciones polifónicas (c. 10 y c. 60) unidas con unos enlaces a dúo (c. 8 y c. 54, c. 60) a la manera de interludios instrumentales.

II.- Reexposición del motivo inicial en C, D y F en cc. 95, 104 y 113, alternando con un fragmento homofónico a contratiempo (c. 90, 100, 108 y 116), muy del estilo de determinados villancicos policorales. Poco después, ese fragmento aparece con las voces desfasadas (c. 125), de lo que también hay ejemplos en la música vocal del mismo Cabanilles.

III.- Una larga sección a dúo (c. 142) semejante a una serie de coplas solistas acompañadas por un bajo con su acompañamiento.

IV.- Sección final de carácter muy similar a la segunda sección polifónica del inicio (c. 220).

OO-VI-107

La construcción es tradicional, hay un tema inicial, que vuelve transformado rítmicamente en la sección a proporción, y que al final se expone en compasillo en C y F sucesivamente en aumentación, sin alteración, en el solista. Un trino continuo en la terminación, como pedal, finaliza la obra. Este final sirve de peroración, o afirmación mayestática.

OO-V-89

El tema inicial se repite en c. 23, 35 (con leve modificación en la cabeza, cambiando la primera nota por otra nota del acorde) y en el final se recuerda en la peroración, en la que aparece la cabeza como elemento de construcción.

No obstante, se insiste en que no se llega a dar en Cabanilles una construcción a base de *ritornelli*, como en la música italiana, tipo de construcción que se extendería a otros países, y sería la base de las tipologías del concierto y del aria, y constituirían el germen de la forma sonata. Es ajeno a este estilo, en general, el principio de reexposición casi literal. Las progresiones se repiten y no vuelven a aparecer. Tal como exponían los teóricos (cfr. apartado Xb “Procedimientos constructivos descritos en la teoría y constatación de su empleo en la música para órgano de Cabanilles”, p. 450), los temas vuelven siempre más o menos modificados (transformados rítmicamente, aumentados, disminuidos o invertidos) o acompañados de otros contrapuntos (*contrapassos*). Excepcionalmente se pueden encontrar algunos tientos en los que al final se expone de manera clara el tema inicial, inalterado o aumentado (OO-VI-107). Los tientos de contras, en que se repiten grupos enteros de progresiones, no entran obviamente en esta consideración.

Fragmentos a dos voces, como un interludio instrumental o copla solística vocal

En algunos tientos hay fragmentos en que el número de voces se reduce a dos:

OO-I-XVIII Fragmento a dúo cc. 60-75, marcado “A Dúo” y “Buelbe a 4^o” respectivamente.

OO-III-XXI (50) Del c. 18 a 79, a dos voces.

OO-IV-XV (69) A dos voces de c. 60 a 102 (marcado “Duo” y “vuelve a 4”).

OO-V-74 Fragmento a dúo, cc. 21 a 70.

OO-V-75 (fragmentos diversos desde el inicio hasta c. 51)

OO-V-84 c. 61-86 (marcado “a duo” y “Buelve a 4”).

OO-V-86 Fragmento a dos voces, titulado “duo” de c. 80 a 126. (villancico solista vocal o instrumental)

OO-VI-103 A dos voces entre c. 77 a 127

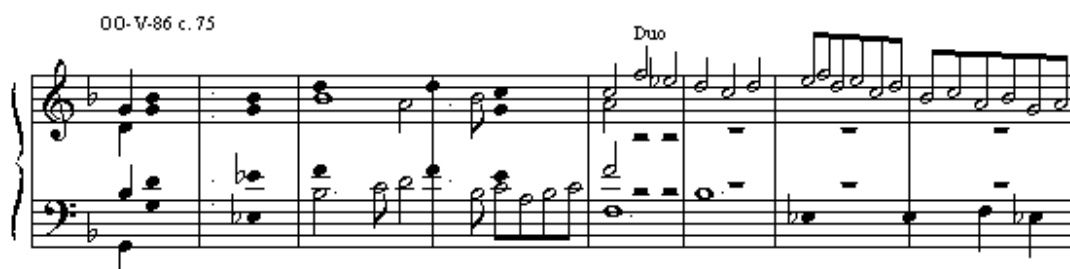
OO-VI-105 Fragmento a dos voces, titulado “duo” de c. 233 a 260.

En algunos casos dicho fragmento a dúo responde a una escritura teclística, similar a la del “tiento a dúo” MTV-II-V⁸⁰⁴, dentro de la línea de los *pasaxes* que encontramos en

⁸⁰⁴ E:J Ms. 1 pp. 163-168 [encabezamiento] “Duo de Cabanillas 1º tono” [en tabla de contenido] “Tiento a duo 1º tono de cabanillas. folio. 163.”

la misma época (cfr. p. 60). Este puede ser el caso de OO-V-74 y OO-V-84. Pero en otros casos, especialmente en aquellos que se ajustan a una tipología temática y rítmica propia del villancico, encontramos fragmentos a dos voces que podrían ser similares bien a un dúo de instrumentos inserto en el villancico o a un solista vocal con su acompañamiento:

Ejemplo 496



Comparémoslo con dos momentos diferentes de este villancico:

Ejemplo 497: Villancico *Hoy hace el segundo Asuero*, de Urbán de Vargas (1606-1656)⁸⁰⁵ cc-25-29.

⁸⁰⁵ Antonio EZQUERRO. *Villancicos aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, 1998. p. 110-121.

La escritura del ejemplo anterior se asemeja a la de una obra vocal a varios coros, con motivos rítmicamente desfasados, como en el villancico *¡Ah!, de la región celeste* del propio Cabanilles:

Ejemplo 500: Cabanilles, Villancico “¡Ah!, de la región celeste”⁸⁰⁶

quién re- di-aga pi- de quién ha- mil-de-aga re-

quién, quién, quién,

quién, quién, quién,

quién, vie- ne, quién le- ga,

quién, quién,

quién, quién,

quién, quién,

quién,

quién,

quién,

quién,

quién,

⁸⁰⁶ José CLIMENT. *Obras vocales de Joan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971. p. 187.

Díptico tonada-villancico

Lorente describe el procedimiento de construir un villancico sobre una melodía o tonada:

“A DVO, QUARTO TONO, POR EL FINAL, y sobre èl vn Cinco.”⁸⁰⁷: Se trata de un dúo seguido de una obra a cinco voces sobre el mismo tema. Ambos en proporción menor y en castellano. Se trata de un díptico tonada-villancico.

“ADVIERTASE, Que algunas vezes se dà vna Tonada con Letra, ò sin ella, la qual sirve de Tema, para hazer sobre ella el Villancico: lo que se haze en tal caso, es tomar de las Fugas, ò Passos de ella misma. Otras vezes haze el Cõpositor vn Dvo, y sobre èl compone el Villancico (como dexamos puesto, y sobre èl vn Cinco, en las Obras de Quarto Tono.) Y se note que si la Letra del Estrivillo fuere diferente de la Tonada, ò el Tema, que se han de ajustar las Fugas, ò Intentos de la Tonada, a la letra del Estrivillo, y se tiene por mejor, el que algunas de las voces haga imitacion del Passo, ò Intento, al contrario”⁸⁰⁸

Un caso similar de tonada propuesta como tema para una composición se encuentra en algunos villancicos del siglo XVII. El villancico de Miguel de Aguilar *Mi sol nace y tiembla* es un ejemplo de un villancico originado como un ejercicio de oposición, al que precede una tonada (en este caso a una sola voz) sobre la que se debe componer el villancico⁸⁰⁹. Un procedimiento similar se encuentra en una “Obra de Clarines” recopilada por Martín y Coll⁸¹⁰, en la que a partir de p. 100 se dice “desde aquí sobre la tonada”. La “Tonada” debe ser el fragmento a proporción menor que inmediatamente anterior, después de un periodo titulado “síguense dos clarines”. Martín y Coll emplea el término “tono” en el sentido de melodía o canción breve que después se desarrolla.

⁸⁰⁷ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 602.

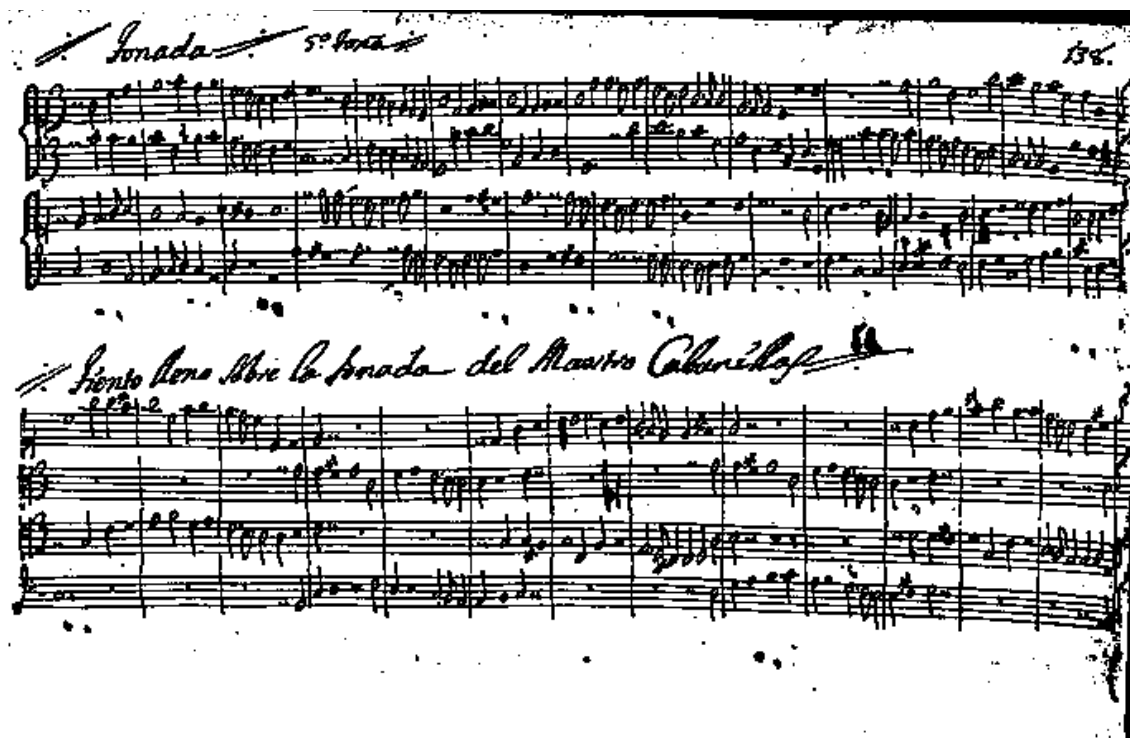
⁸⁰⁸ Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672. p. 613.

⁸⁰⁹ Antonio EZQUERRO. *Villancicos aragoneses del siglo XVII*. C.S.I.C., Barcelona, 1998. Antonio EZQUERRO. *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. (Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997) Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions EDT. Barcelona, 1998.

⁸¹⁰ E:Mn M. 1357 p. 93.

En Cabanilles encontramos un ejemplo similar: el *Tiento sobre la tonada* (inédito por el momento) va precedido de la tonada de 5º tono, a dos voces, tras la que ataca el tiento, cuyo tiempo de proporción menor es típico de los villancicos:

Ejemplo 501: Tonada y Tiento sobre la Tonada de Cabanilles⁸¹¹



⁸¹¹ E: Bbc M 1328 ff. 138-140v [encabezamiento] "Tiento lleno sobre la tonada del Maestro Cabanillas".

XI. Contextualización

Una vez estudiados los procedimientos constructivos empleados por Cabanilles, se establecerá una comparación con otros compositores de su contexto, tanto compositores anteriores que pudieron influir en él como contemporáneos suyos. Siempre a la vista de los procedimientos constructivos, se intentará establecer de dónde viene, a quién se parece, y a dónde va su técnica de escritura. El capítulo se completará con una reseña sobre la consideración que la figura de Cabanilles ha tenido desde su muerte hasta la actualidad.

XIa. Cabanilles y sus predecesores ibéricos

En el capítulo II “Estado de la cuestión”, se han señalado las opiniones vertidas por Anglés y Kastner, en el sentido de considerar la obra de Cabanilles como una continuación del estilo del siglo XVI, concretamente de la técnica compositiva de Cabezón y de los procedimientos expuestos por Sancta Maria y Bermudo, señalando el carácter arcaico de su obra (cfr. p.49).

Es cierto que Cabanilles se entronca plenamente en la tradición ibérica, la cual parte de los autores citados del siglo XVI. Es también cierto que en su técnica compositiva perviven determinados procedimientos que podrían calificarse de arcaísmos, y que la música ibérica no adoptó hasta muy tarde determinadas prácticas como el canto acompañado, la armonía funcional, etc. Pero la música del XVII se diferencia netamente de la del XVI en muchos aspectos, como los procedimientos para la introducción de la disonancia en parte principal, el empleo del monotematismo, la adopción del lenguaje instrumental (idiomatización) o el empleo de las progresiones. La música española del siglo XVII tiene un lenguaje definido y no puede considerarse únicamente como un epígono de la del XVI.

En cuanto a los procedimientos para introducir la disonancia en parte principal se pueden encontrar ya en alguna medida en la música de Cabezón. En los ejemplos siguientes, tomados de sus obras, encontramos 1) ligadura doble de 4ª y 9ª (en este caso la ligadura de 9ª no es de 2ª ó 7ª entre voces particulares), 2) ligadura doble de 4ª y 7ª, 3) ligadura de 4ª dando lugar a “9ª” entre voces particulares, 4) prevención en falsa, 5) disonancia de paso en alzar, 6) entrada en mala, (siendo la “mala” no la voz que entra sino la otra), 7) *subsumptio*, 8) ligadura “burlada” desligando en perfecta.

Ejemplo 502: Disonancias en parte principal (alzar o dar) en obras de Cabezón⁸¹².

The image displays three musical staves, each representing a different organ work by Juan de Cabezón. Each staff contains a dissonance marked with a number (1, 4, 5, 6, 7, 8) and a measure number. The first staff is labeled 'Tiento VIII de 8º tono c. 156' and 'id. c. 180'. The second staff is labeled 'Hymno XIX Pange Lingua c. 58' and 'Tiento IV sobre "qui la dirá" c. 100'. The third staff is labeled 'id. c. 117' and 'Tiento VI Fugas al contrario c. 241'.

Estos procedimientos corresponden a “pasar mala por buena” (*quasi transitus*), excepto la *subsumptio* que se considera “glosa”. Correa emplea la “mala por buena”, señalando además su empleo con una *manesilla* (una mano pequeñita), dando a entender la intencionalidad de introducir algo que sale de lo ordinario. Veamos como ejemplo el tiento “a modo de canción”⁸¹³:

⁸¹² Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. ff. 61 ss., 26v ss., 55v. ss y 57 ss. Editadas en Higinio ANGLÉS. *Antonio de Cabezón. Obras de Música...* C.S.I.C. Barcelona, 1966. Vol III pp. 5-8, Vol. II pp. 1-3, 84-86 y 90-96.

⁸¹³ Francisco CORREA de ARAUXO. *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henares, 1626. f. 45v. Editado en Macario Santiago KASTNER. *Libro de Tientos y discursos...intitulado Facultad Orgánica (Alcalá, 1626) Compuesto por Francisco Correa de Arauxo...* Unión Musical Española. Madrid, 1974. Vol. I pp. 97-102.

Ejemplo 503: Inicio del Tiento “a modo de canción” de Correa. Facsímil del original.

FACULTAD ORGANICA

SEGUNDO TIENTO DE

QUARTO TONO POR ELAMI, A MODO DE

canción, semejante al psalmo en género y diapason, en el qual se a de llenar el compas, y dar el ayye a las figuras, en la forma siguiente. En el tiempo imperfecto se a de llenar asimismo, y igual. En el perfecto partiendo con tres y dos delante, se a de llenar dando en el primer semibreve el tando en el segundo y alido en el tercero, y haciendo las medidas de ayye iguales, (como lo dixo en el primer tiento) y en el de proporción menor, con el ayye alio acullum brado en el dicho tiempo: mas o menos asimismo, segun el numero de figuras.

A continuación, la transcripción del ejemplo anterior. En + los *quasi transitus* señalados por el propio Correa con sus “manesillas”, y en ++ otros no señalados por el mismo.

Ejemplo 504: Transcripción del ejemplo anterior.

Correa, Tiento XVI



Así, vemos que el empleo de la disonancia en parte principal o “mala por buena” es un procedimiento ya empleado en España desde el periodo que se ha venido a llamar “manierista”. La disonancia de “punto intenso contra remiso”, descrita y empleada por Correa, es otra de las pautas heredadas de los predecesores ibéricos.

La glosa, procedimiento que los organistas ibéricos del siglo XVI empleaban para elaborar melódicamente las obras polifónicas, es bien conocida gracias a los tratados de Sancta Maria y Ortiz, y a través de las obras glosadas recogidas por Venegas y Cabezón. No se constata en esta glosa tradicional ibérica la presencia de las *figurae* que han sido objeto de nuestro estudio (las procedentes del *Tractatus Compositionis* y de *Singekust* de Bernhard y del lenguaje de los instrumentos), a excepción de una ocasional aparición de la *superjectio*:

- Entre las 114 glosas que presenta Sancta Maria⁸¹⁴ no aparece ninguna de las *figurae*.
- Entre las 553 glosas y cláusulas de Ortiz⁸¹⁵ y entre las recercadas sólo encontramos un ejemplo de la *superjectio* y otro de *accenti* (cláusulas de Fefaut grave, nº 7 y 10 respectivamente).
- En las canciones y motetes glosados de Cabezón encontramos tres ejemplos de *superjectio*: *Por un plasir*⁸¹⁶ cc. 33-34. *Aspice Dñe*⁸¹⁷ cc. 112-113. *Triste de par*⁸¹⁸ cc. 29-30. Se trata en estos casos no de una *superjectio* aislada, sino el empleo de dicha figura en una sucesión de al menos cuatro grados descendentes, tal como lo recoge Bernhard.

⁸¹⁴ Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía I y II*. Valladolid, 1565.

⁸¹⁵ Diego ORTIZ. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553.

⁸¹⁶ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. f. 79v. Editado en Maria A. Ester Sala. *Antonio de Cabezón. Glosados*. Unión Musical Española. Madrid, 1974. pp. 28-30.

⁸¹⁷ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. f. 118. Editado en Maria A. Ester Sala. *Antonio de Cabezón. Glosados*. Unión Musical Española. Madrid, 1974. pp. 121-129.

⁸¹⁸ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. f. 144v. Editado en Maria A. Ester Sala. *Antonio de Cabezón. Glosados*. Unión Musical Española. Madrid, 1974. pp. 195-199.

En los autores de principios del siglo XVII se empiezan a encontrar alguna de estas figuras, si bien en escasa cantidad. La *superjectio* la encontramos ya empleada en Correa y otros autores, como en el ejemplo siguiente de Pedro de Tafalla, en forma de *accenti*:

Ejemplo 505: *Accenti* en una obra de Pedro de Tafalla⁸¹⁹.

Pedro de Tafalla. Tiento de 7º tono de dos tiples, c. 27



En Aguilera⁸²⁰ sólo hay tres ejemplos que entrarían dentro de la *variatio*: dos del primer tipo expuesto por Bernhard, en forma de terceras (Segunda obra de primer tono, c. 55) y otro del segundo tipo, basado en la *figura corta* (Segunda obra de primer tono, c. 138. Ensalada, cc. 220-221. En ambos casos se trata de finales).

Por el contrario, en Correa encontramos algunos ejemplos más de *accenti*, *superjectio*, *variatio* e incluso *multiplicatio*:

- *Accenti*: Tiento II, forma parte del tema de manera que aparece frecuentemente.
- *Superjectio*: Tiento IX cc. 178-179. Tiento XV cc. 96-98. Tiento XXXII cc. 79-82. Tiento LIV cc. 104-107.
- *Variatio* (en terceras): Tiento X c. 128. Tiento XV cc. 103-106. Tiento XXVII cc. 1119-121. Tiento XXIX cc. 130-132. Tiento LIII c. 20. Tiento LIV cc. 77-78. Tiento LV cc. 100-102 y 137-141. Canción *dexaldos mi madre* c. 104.
- *Variatio* (tipo *figura corta*): Tiento XI c. 145.
- *Multiplicatio*: Tiento XXIII *sobre la batalla de morales* cc. 259 ss. *Susana* cc. 115-124. Tiento LXIII cc. 144-151. En el último caso, el fragmento en cuestión lleva la indicación “*siguese a modo de batalla*”, certificando la relación entre dicha figura y dicho género.

Sólo en dos obras de Bruna encontramos ejemplos de *superjectio* (obra de 8º tono de tiple⁸²¹, cc. 64, 66 y 68. Registro alto de clarín⁸²², cc. 226, 235, 237, 239 y 241) y de *variatio* tipo *figura corta* (registro alto de clarín c. 107). Encontramos también las figuras

⁸¹⁹ José SIERRA *Música para órgano* (siglo XVII). El Escorial, 2001. Vol I-1 pp. 71-78.

⁸²⁰ Lothar SIEMENS. *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para órgano*. Madrid, 1978.

⁸²¹ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. p. 207-213.

⁸²² Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 214-

instrumentales propias de las chirimías en el citado registro alto de clarín y en la batalla⁸²³, así como en un motivo secundario en el tiento de primer tono de mano derecha⁸²⁴ cc. 86 ss.

No se pueden encontrar figuras cuyo origen está en los instrumentos de cuerda como el *bariolage*, ni tampoco los arpeggios, a excepción de los arpeggios lutísticos de las segundas *diferencias de vacas* de Cabezón⁸²⁵. Tampoco el tambor, tan solo algún salto de octava con bordadura en el tiento de 5º tono de mano izquierda⁸²⁶ de Bruna y en los tientos de bajo de Aguilera⁸²⁷.

A la vista de los resultados de este rastreo sobre las obras de los antecesores ibéricos de Cabanilles (Cabezón, Correa, Aguilera y Bruna), y de los resultados obtenidos al investigar en la música de Cabanilles, se puede constatar que:

- En Cabanilles las *figurae* aparecen en mayor cantidad.
- En Cabanilles las *figurae* aparecen con mayor variedad.
- En Cabanilles se constata la presencia de *figurae* hasta el momento desconocidas por los compositores ibéricos. La similitud que estas *figurae* tienen con las empleadas por Sweelinck y algunos organistas centroeuropeos permitiría postular que Cabanilles conoció alguna de estas escuelas.

En cuanto a los temas, se puede constatar en la música de Cabanilles la pervivencia de algunos empleados en el siglo XVI (cfr. p. 176 ss.). Cabanilles es más rico en la introducción de elementos desestabilizadores en los temas tradicionales, cosa que sus antecesores sólo habían introducido ocasionalmente:

- Cabezón no tiene cromatismos en los temas, pero sí la 4ª disminuida en el tema del tiento de primer tono sobre el tema de la *Salve*⁸²⁸.
- Aguilera no tiene ni cromatismos ni figuras rítmicas en los temas, sólo en los temas de los tientos de 1º y 4º tono la 4ª disminuida⁸²⁹.
- Correa introduce ya algunas figuras en los temas, si bien en mucha menor medida que Cabanilles. Estas además casi siempre caen dentro de la glosa clásica descrita por Sancta Maria y empleada por Cabezón. Encontramos tan sólo un caso de *superjectio* o *accentus* en el tema del tiento II⁸³⁰. Algunas veces aparecen figuras rítmicas disminuidas en los temas, si bien en la segunda parte del mismo, que sirve de contrapaso de la primera mitad:

⁸²³ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 179-188.

⁸²⁴ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 78-83.

⁸²⁵ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. ff. 197 y 199. Editadas en Higinio ANGLÉS. *Antonio de Cabezón. Obras de Música...* C.S.I.C. Barcelona, 1966. Vol III pp. 79-83 y 84-87.

⁸²⁶ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 144-157.

⁸²⁷ Lothar SIEMENS. *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para Órgano*. Alpuerto. Madrid, 1978. pp. 59-78.

⁸²⁸ Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578. f. 53. Editado en Higinio ANGLÉS. *Antonio de Cabezón. Obras de Música...* C.S.I.C. Barcelona, 1966. Vol. II p. 78-83.

⁸²⁹ Lothar SIEMENS. *Sebastián AGUILERA de HEREDIA. Obras para órgano*. Madrid, 1984. pp. 47-52 y 88-97.

⁸³⁰ Francisco CORREA de ARAUXO. *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henares, 1626. f.4. Editado en Macario Santiago KASTNER. *Libro de Tientos...* Unión Musical Española. Madrid, 1974. Vol I pp. 7-12.

Ejemplo 506: Correa. Tema cuya segunda parte está en figuras diminutas.

Correa. Tiento y Discurso de II tono.



Este procedimiento lo emplea en varios tientos. Pero un tema que contenga ya en su inicio figuras rítmicas disminuidas lo encontraremos sólo en cuatro ocasiones: en los tientos VI (figura corta), XXIX (pequeña tirada) y XXXVI y L (grupo de cuatro notas). Encontramos sólo un caso de tema cromático en el tiento LV.⁸³¹

Bruna emplea temas con valores proporcionales, sin cromatismos ni intervalos aumentados o disminuidos, ni valores rítmicos enérgicos a excepción del registro alto de clarín, cuyo tema es idéntico al de una tocata instrumental de Samaniego⁸³².

Frente a esto, en Cabanilles encontramos 10 temas “clásicos” modificados con figuras rítmicas enérgicas⁸³³, 5 temas con figuras disminuidas⁸³⁴, a los que hay que sumar los 12 tientos de Batalla⁸³⁵ y cinco de las tocatas⁸³⁶, dos obras con cromatismos⁸³⁷, uno con 5ª disminuida⁸³⁸ y 4 con 4ª disminuida⁸³⁹. Es decir, casi la 4ª parte de sus obras tienen un *passo* o tema que rompe el equilibrio tradicional en los temas “vocales” renacentistas de valores proporcionales e intervalos cantables: 39 de 175 tientos y tocatas (el 23,3%). Si consideramos sólo las 136 obras polifónico-imitativas⁸⁴⁰, el porcentaje asciende hasta el 28,7%. Hay que tener en cuenta en cualquier caso que la gran cantidad de obras que nos

⁸³¹ Francisco CORREA de ARAUXO. *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henares, 1626. ff. 17, 75v., 92v., 127v. y 143 respectivamente. Editados en Macario Santiago KASTNER. *Libro de Tientos...* Unión Musical Española. Madrid, 1974. Vol I pp. 33-38, 166-171, vol II pp. 1-5, 81-85, 112-119.

⁸³² Publicada en Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical* 52. Barcelona, 1997. pp. 101-141.

⁸³³ OO-VI-95, OO-I-X, MTV-I-VIII, OO-I-IX, OO-III-VII, OO-VI-98, OO-VII-116, OO-III-XVI (45), OO-VII-123, OO-V-76.

⁸³⁴ OO-VII-111, MTV-II-V, MTV-I-VII, OO-I-XXIII, OO-III-X (39).

⁸³⁵ OO-III-XV, OO-VI-101, OO-II-XVI, OO-VII-122, OO-III-XIV (43), OO-I-XXI, OO-VII-126, OO-I-XXV, OO-V-89 y los tientos inéditos **E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá**, Ms. 173 ff. 208v-212 [encabezamiento] “Tiento de 6 tono. de Batalla y Clarines. Cabanillas” **E: Bbc** M 1011 ff. 48-52v [encabezamiento] “Tiento de Clarines de S[egundo?] tono. Partido De mano. derecha. de Cabanillas” y **E: Bbc** M 387 ff. 372-373v [encabezamiento] “Tiento para la Corneta Magna de Cauanillas 8.uo tono”.

⁸³⁶ OO-II-XXVIII a XXX.

⁸³⁷ OO-I-VII, OO-I-I.

⁸³⁸ OO-I-V.

⁸³⁹ OO-I-II, OO-I-XII, OO-V-81, OO-I-XXII.

⁸⁴⁰ Es decir, descontando los tientos llenos “sin paso”, seis de los tientos de falsas que también son “sin paso”, los tientos de contras, el tiento sobre el Pange Lingua y el de Ecos y la primera tocata.

han llegado de Cabanilles posibilitan el encontrar más ejemplos. En conclusión, en cuanto a la temática Cabanilles se comporta de forma más “barroca”.

Hay algunas relaciones temáticas con obras de Bruna que es interesante reseñar:

Ejemplo 507: Similitud entre los temas la Gaytilla de Cabanilles y la de Bruna⁸⁴¹.



Ejemplo 508: Similitud entre los temas de dos tientos de Cabanilles y Bruna⁸⁴².



En el ejemplo siguiente se aprecia la similitud entre dos temas, en este caso no principales, que aparecen en un tiento inédito de Cabanilles⁸⁴³ en c. 54 y c. 71 y un tema (también secundario) empleado por Bruna en el tiento de primer tono⁸⁴⁴ c. 68, que parece unir ambos. Por cierto, la fuente de dicho tiento de Bruna⁸⁴⁵ es la misma que la de la obra de Cabanilles. También la escritura del tiempo, barras de compás cada dos compases, es similar a la del tiento de Bruna.

⁸⁴¹ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 189-194.

⁸⁴² Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 119-123.

⁸⁴³ E: Bbc M 729 ff. 38v-45 [encabezamiento] “Tiento 6° tono de Juan Cabanillas” [en explicit] “4.14 com” [en tabla de contenido] “Partido a dos Tiple de Juan Cabanillas.- 6° tono.-39”

⁸⁴⁴ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 78-83.

⁸⁴⁵ E: Bbc 729 f.56v-59.

Ejemplo 509: Similitud entre temas secundarios empleados por Cabanilles y Bruna.

Cabanilles tiento inédito
E: Ebc M 729 ff. 38v-45c. 54

Bruna, tiento de primer tono de mano derecha, c. 68.

En el tiento sobre el *pange lingua* OO-I-XVII, c. 36 encontramos el mismo breve tema empleado por Bruna en uno de sus versos de *pange lingua*. Hay más coincidencias en este ejemplo: en ambos casos el tema aparece en la tercera frase y se trata de Vº punto alto⁸⁴⁶.

Ejemplo 510: Similitud entre el tiento *pange lingua* de Cabanilles y versos de *pange lingua* de Bruna

La siguiente figura de un tiento de Cabanilles la encontramos en el registro alto de clarín de Bruna⁸⁴⁷, así como en una tocata de Samaniego⁸⁴⁸:

⁸⁴⁶ BBC 751 p. 342-343. MBN 1359 p. 523-525. Editado en Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 262-263.

⁸⁴⁷ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 214-229.

⁸⁴⁸ Publicada en: Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español" en *Anuario Musical* 52. Barcelona, 1997. pp. 101-141.

Ejemplo 511: Tema en un tiento de Cabanilles similar a otro empleado por Bruna en el Tiento de Clarín.



En cuanto a las tipologías, es de señalar que el tiento monotemático, aparece ya definido desde Aguilera (Obra de 2º tono, Tiento de 4º tono⁸⁴⁹), a la vez que el tiento de tipología similar a la del motete casi muere con Correa (a pesar de encontrar algún ejemplo en Cabanilles, como OO-II-I). También tienen su inicio en Correa y Aguilera las construcciones mediante ligaduras y progresiones, que no habían aparecido en Cabezón. Pero para encontrar una obra que comience con una construcción *sin passo*—exceptuando algunas canciones, fantasías de vihuela y fabordones—tendremos que esperar a Ximénez.

XIb. Cabanilles y los compositores ibéricos de su época

A pesar de los grandes avances respecto de sus coetáneos, la obra de Cabanilles se inserta plenamente en el estilo ibérico del siglo XVII. A este respecto, señalaremos las semejanzas y diferencias que presenta con otros compositores de su época. A continuación se agrupan los compositores contemporáneos de Cabanilles por generaciones:

a) Generación inmediatamente anterior a Cabanilles. Es la generación de los que pudieron ser sus profesores. De hecho, se ha supuesto que pudo recibir alguna formación de su antecesor en la Catedral de Valencia, Andrés Peris, pero ese dato no está confirmado. En cualquier caso, el hecho de que el padre de Cabanilles aparezca como testigo en el testamento de Andrés Peris demostraría al menos una estrecha relación personal.⁸⁵⁰

Pablo Bruna 1611-1679
 José Ximénez 1601-1672
 Andrés Peris (fl. 1639-1666+)

b) Generación de Cabanilles.

Antonio Brocarte (1629-1696)
 Andrés de Sola (1634-1696)

⁸⁴⁹ Lothar SIEMENS. *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para Órgano*. Alpuerto. Madrid, 1978. pp. 53-58 y 88-97.

⁸⁵⁰ Higinio ANGLÉS. "Datos para una biografía de Cabanilles" en *Opera Omnia* Vol. I. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

Diego de Torrijos (1640-1692)
 Diego Jaraba (ca. 1650-1716)
 José Montserrat (ordenado sacerdote en 1669, organista en Murcia 1675 y en el Patriarca de Valencia 1677-78).

Los siguientes nombres son dudosos, teniendo tan solo datos biográficos aislados que apuntan a la posible contemporaneidad con Cabanilles:

Baseya (fl. 1679 y 1680)
 Espelt (fl. 1685, 1687, 1690 y 1696)
 Esteve (fl. 1703 y 1705)
 Isidro Serrada (fl. 1717)
 Fray Juan de San Agustín (fl. 1679, 1705 y 1707).
 José Solana (fl. 1653)
 Vidal (fl. 1687-1706)

c) Generación de Nassarre. Es la generación ligeramente posterior a Cabanilles, sus integrantes reciben una formación en las técnicas y procedimientos compositivos tradicionales de la música española del siglo XVII, pero conocen y practican ya un tipo de música diferente, de importación italiana y francesa, orientada claramente al canto acompañado.

Menalt (1657-1687)
 Nassarre (ca. 1661- ca. 1730)
 Miguel López (1669-1723)
 Sebastián Durón (1660-1716)
 Antonio Martín y Coll (1660-ca. 1740)

d) Generación de Elías (contemporánea de Bach), alumno de Cabanilles. Escriben ya en un nuevo estilo: la “música moderna”.

Elías ca. 1687-ca. 1755
 Vicente Rodríguez (1690-1760)
 Hervás (datos en 1709-1745+)

Otros autores dudosos:

Clossell (fl. 1706-1737 y 1739)
 Durán (fl. 1727-1752+)
 Tahuenga/Fabuenca (fl. 1716)
 Juan Correa (+ 1747)

Lo más significativo que se encuentra al comparar a Cabanilles con el entorno español, se refiere a la concepción de la escritura contrapuntística. En el siglo XVII, el contrapunto se concibe de forma lineal e interválica, pero pronto van a delinearse dos tendencias bien diferenciadas. Una tendencia se basa en este contrapunto lineal interválico de estructura aditiva, donde todas las voces tienen funciones similares, independientemente

de que su construcción sea más o menos homofónica. Dicho contrapunto, explicado en el apartado VIIIa (“La construcción del tejido contrapuntístico: manera de entender y escribir el contrapunto”, p. 359), tiene una estructura aditiva: se construye siempre a partir de dos voces en contrapunto doble, a las que se van añadiendo una tercera voz, una cuarta, etc. reforzando el conjunto sonoro.

Una segunda tendencia tiende a simplificar el tejido contrapuntístico, de manera que quede preferentemente una voz superior y un bajo que resumiría un contrapunto lineal “completo”. Un ejemplo que ilustra muy bien esta tendencia sería el caso del *Lamento d’Arianna* de Monteverdi. Hay dos versiones, una para soprano y bajo continuo, y otra que es un madrigal a cinco voces. La versión para soprano y bajo continuo parece un “resumen” de la versión a cinco voces, algo más ampliada con algún fragmento imitativo. Por ejemplo, en la versión a solo se da en varias ocasiones el caso de que las voces están en 5ª (cc. 3, 6, 8, 9, 10, etc.)⁸⁵¹.

⁸⁵¹ El hecho de que la versión a cinco voces sea posiblemente posterior a la versión para solista y bajo continuo (1608), y por tanto una reelaboración de ésta a causa de su popularidad, no quita para que en dicho solo Monteverdi esté pensando ya a cinco voces, es decir, que la versión para voz y acompañamiento contenga en sí una concepción polifónica de la que sería un resumen.

Ejemplo 512: Monteverdi, *Lamento d'Arianna*, a cinco voces⁸⁵².

1

Lamento d'Arianna

Lasciatemi morire

Prima parte

(Lento)

Canto: La - scia - te - mi mo - ri - re La -

Quinto: La - scia - te - mi mo - ri - re

Alto: La - scia - te - mi

Tenore: La - scia - te -

Basso: La - scia - te - mi mo - ri - re

- scia - te - mi mo - ri - re

La - scia - te - mi mo - ri - re

La - scia - te - mi mo - ri - re

- mi La - scia - te - mi mo - ri - re e chi ve -

- scia - te - mi mo - ri - re

G. Monteverdi - Opere - Tomo VI.

⁸⁵² G. Francesco MALIPIERO. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi. Tom. XI. Il sesto libro de Madrigali, Venecia, 1614.* Universal Edition, Viena. pp. 1-3.

Ejemplo 513: Monteverdi, *Lamento d'Arianna* para soprano y bajo continuo⁸⁵³

Lamento d'Arianna del Signor Claudio Monteverdi.

Affiatemi no circo lasciate-
mi morire e chi volete voi che mi conforte
in così dura, forte in così gran martirio la-
sciate mi morire la lasciate mi morire.

La música de Cabanilles sigue de lleno a la primera de estas tendencias: el contrapunto lineal interválico con estructura aditiva, como se ha demostrado en el apartado VIIIa antes citado. No es el único compositor de su generación que lo hace, como veremos a continuación. Pero en su época encontramos ya una tendencia a una escritura más cercana al segundo tipo, lo que empieza a manifestarse ya en algunos autores de la propia generación de Cabanilles, como Brocarte y Sola, y se encuentra especialmente en obras italianas transmitidas en manuscritos españoles. Pronto será adoptado por los compositores de la generación inmediatamente posterior a Cabanilles.

⁸⁵³ Claudio MONTEVERDI. *Lamento d'Arianna*. Venecia, 1623. Facsímil en Gary TOMLINSON. *Italian Secular Song, 1606-1636*. Vol. 7. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1986. p. 2.

En el registro alto de 2º tono de Brocarte⁸⁵⁴, aunque no es abandonado el modelo tradicional, hay ya una fuerte tendencia a construir el contrapunto sobre un bajo que resume en cierto modo el conjunto sonoro. Escrito a tres voces, empieza como si fuera a 4, y al entrar la voz solista nos quedamos sólo con 3. Se trata de un contrapunto muy simplificado.

Ejemplo 514: Registro alto de 2º tono de Brocarte⁸⁵⁵.

Registro Alto de 2.º tom de D. Antonio Brocarte P: O Ms M 1557 ff. 94-96

c. 42 ss.

Andrés de Sola se muestra todavía más “italiano” en la escritura del tiento partido que vemos en el ejemplo siguiente. De esta pieza hay una copia en E: Mn pp. 136-138, en la aparece como “tocata italiana”, anónima:

Ejemplo 515: Registro alto de 1º tono de Sola.

Registro Alto de 1.º tom de D. Andre de Sola (P: O Ms. M 42 ff. 136-138v.) c. 30

Es de señalar que esta realización de la mano izquierda corresponde ya a un tipo de escritura vertical. Este procedimiento de realizar el bajo con una voz intermedia que añade la quinta o la octava es descrito por Torres en sus *Reglas generales de acompañar*:

“[...]la execucion del acompañamiento, pertenece à la mano siniestra, formando con dicha mano, vnas vezes octava, y otras quinta, segun la ocasion, y lugar. [p. 34] Exceptuasse quando el acompañamiento tañe, imitacion, ò fuga, que entonces se ha de tañer llano[...]”⁸⁵⁶.

⁸⁵⁴ Lothar SIEMENS, *Antonio Brocarte. Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980. pp. 12-20.

⁸⁵⁵ Lothar SIEMENS, *Antonio Brocarte. Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980. c. 12-20.

⁸⁵⁶ Joseph de TORRES. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa...* Madrid, 1702. p. 34-35. (En la edición de 1736 la misma cita está en p. 18).

Cabanilles escribe muchos de sus tientos partidos a 3 voces. De 47 tientos partidos 38 son a tres voces: el 80% (se han dejado aparte los tientos de dos triples y dos bajos, así como los partidos de Batalla). Sin embargo, el tratamiento es muy diferente al de Brocarte y Sola. La textura es menos sencilla, las voces exponen el tema y aportan contrasujetos, no se hace una “falsa exposición a cuatro voces” para quedarnos luego sólo con tres, y abundan las ligaduras incluso en el bajo. Se ha descrito y analizado en el apartado VIIIa (“La construcción del tejido contrapuntístico: manera de entender y escribir el contrapunto”, p. 359) cómo las voces no solísticas de los tientos partidos siguen las reglas del contrapunto lineal interválico con estructura aditiva descrito por los teóricos. Nunca sucede, como en el ejemplo anterior de Sola, el que la voz intermedia sea sólo un relleno para completar las consonancias sobre el bajo, teniendo bajo y tiple la función de resumir el conjunto sonoro.

Se conocen en España en esta época obras en cuya escritura se delimitan claramente las funciones de una melodía y un bajo, principalmente de autores extranjeros. En E: Bbc M 387 hay varias obras en ese sentido, copiadas entre 1694-97. En el apartado Música “italiana” y “francesa” en los manuscritos de tecla españoles en pág. 543 se reseñan parte de las piezas que se encuentran en este manuscrito. Algunas son apellidadas “italianas” sin especificar su autor. Otras se atribuyen a Francesco Foggia (1605-1688). Algunos de los ejemplos llevan numeración para el bajo continuo, por lo que pueden proceder o estar destinadas a la música de conjunto. En cualquier caso, parece que su presencia en estos manuscritos obedece más bien a un empleo como música de órgano. Veamos algunos ejemplos:

Ejemplo 516

Ytalia a 3 (Anónimo)

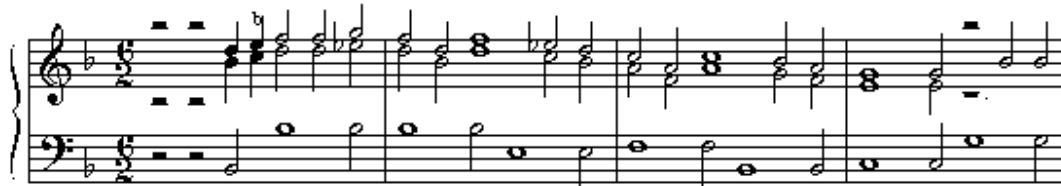
E: Bbc M387 f 388v.



Ejemplo 517

3 Tocata ytaliana de francisco fogia

E: Bbc M387 ff. 393-393v



También otro de los manuscritos más antiguos con música de Cabanilles conserva diversas obras “italianas”. Nos referimos a E: J, donde encontramos sonatas de Corelli, corrientas italianas, una de ellas atribuida—en mi opinión erróneamente (cfr. p. 120)—a Cabanilles.

En general, para encontrar en España una escritura netamente de este tipo, hay que acudir a la generación inmediatamente posterior a Cabanilles, concretamente en algunas obras de Torres, Martín y Coll y Nassarre.

Ejemplo 518

Canção de 7^o Tom de D. Joseph de Torres P: O Ms M42 f. 113v-114

Los músicos de esta generación parecen conocer perfectamente el estilo italiano del canto acompañado, estilo del que hacen gala autores como Torres o Literes. Veamos del primero un fragmento de la Cantada *O quien pudiera alcanzar*⁸⁵⁷, que se podría confundir con una cantata italiana de fines del siglo XVII.

Ejemplo 519

violines y oboe

triple

acompañamiento

Si_a-man-do_en-ter-ne - xi - do, si_a-man-do_en-ter-ne -

En la misma línea están las “canciones” recopiladas por Martín y Coll, siendo muchas de ellas extraídas de fragmentos de obras extranjeras, especialmente de óperas de

⁸⁵⁷ Publicada en: Miguel QUEROL. *Música barroca española vol. V*. C.S.I.C. Barcelona, 1973. pp. 102-127.

Lully. La siguiente canción es en realidad la *Entreé: Sommes-nous pas trop heureux* del *Ballet de L'Impatience* de Lully, 1661⁸⁵⁸.

Ejemplo 520

Canción para la Cometa con el eco. E: Mⁿ Ms. M. 1357 p. 15

Esta otra *canción de dos clarines* es en realidad un fragmento de la *Battaglia* de Kerll:

Ejemplo 521⁸⁵⁹

Canción de dos clarines E: Mⁿ Ms. M. 1357 p. 173

También Nassarre, pese a los planteamientos orientados al contrapunto lineal interválico de su teoría compositiva, escribió tocatas “italianas” (la Toccata de 1^{er} tono es la única de las tres “tocatas” de este autor que no lleva el apellido de “italiana”, si bien todas ellas son de factura similar).

⁸⁵⁸ Craig H. RUSSELL. “Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain” en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* Madrid, 1987. Vol. I pp. 385-403.

⁸⁵⁹ Publicado en Julián SAGASTA. *Tonos de Palacio y Canciones Comunes*. Unión Musical Española. Vol III. Madrid, 1986. pp. 140-141.

Ejemplo 522⁸⁶⁰

Pablo Nassarre. Tocatá de lertono. E: Bbc M 1011 ff. 64v-66



Como se ha indicado al inicio de este apartado, Cabanilles no sigue en absoluto estos procedimientos. Este estilo o bien no interesó a Cabanilles, o bien no se difundió en España hasta muy a finales del siglo XVII y debido a su madurez ya no era capaz de asimilarlo. Cabanilles, pues, parece interesado en profundizar en la escritura del contrapunto lineal interválico con estructura aditiva tradicional. No es Cabanilles el único autor que sigue dichas pautas. Nos permitimos introducir la transcripción completa del *tiento de oposición* de José Monserrat, organista y maestro de capilla valenciano de la segunda mitad del XVII. La obra, escrita para una oposición para la plaza de organista de la Iglesia del Patriarca de Valencia⁸⁶¹, hace gala de todos los recursos contrapuntísticos. Se han señalado con letras los diferentes temas que se desarrollan en imitación, excepto g) y k), que se repiten en progresión. Se destacan en mayúscula el tema inicial y sus transformaciones.

Ejemplo 523

[José ?] Monserrat. Tiento de Oposición.



⁸⁶⁰ Editada en José María LLORENS. *Pablo Nassarre. Tres tocatas*. Biblioteca de Cataluña. Barcelona, 1975. pp. 18-24.

⁸⁶¹ E: Bbc M 729 ff. 163v-168 [encabezamiento] "Monserrat Tiento de oposición 4 de marzo de 1677"

5

9

13

17

21

25

A1

A1'

A3 (Inversión de A1)

A1?

f

29 *f* *f'* (inversión de *f*)

f

33 *f* *f* *p*

f

37 *f* *f* *f*

f

41 *f* *f* *f*

f

45 *f* *f* *f*

f

49 *f* *f* *f*

f

System 1, measures 53-56. The key signature has one flat (B-flat). Measure 53 starts with a treble clef, a key signature change to one flat, and a dynamic marking of *f*. The bass clef has a dynamic marking of *f*. Measure 54 has a dynamic marking of *f*. Measure 55 has a dynamic marking of *f*. Measure 56 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

System 2, measures 57-60. Measure 57 has a dynamic marking of *f*. Measure 58 has a dynamic marking of *f*. Measure 59 has a dynamic marking of *f*. Measure 60 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

System 3, measures 61-64. Measure 61 has a dynamic marking of *f*. Measure 62 has a dynamic marking of *f*. Measure 63 has a dynamic marking of *f*. Measure 64 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

System 4, measures 65-68. Measure 65 has a dynamic marking of *f*. Measure 66 has a dynamic marking of *f*. Measure 67 has a dynamic marking of *f*. Measure 68 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

System 5, measures 69-72. Measure 69 has a dynamic marking of *f*. Measure 70 has a dynamic marking of *f*. Measure 71 has a dynamic marking of *f*. Measure 72 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

Musical score for measures 73-76. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 73 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 74 is marked with a square symbol and the label "A4 (completo)". The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

Musical score for measures 77-80. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 77 is marked with a square symbol and the label "A4". The music continues with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 81-84. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 81 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 82 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 83 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 84 is marked with a square symbol and the label "A4". The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 85-88. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 85 is marked with a square symbol and the label "A4". The music continues with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 89-92. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 89 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 90 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 91 is marked with a square symbol and the label "A4". Measure 92 is marked with a square symbol and the label "A4". The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

93

k

94 95 96

97

98 99 100

101

A5 (A1 en ornamentación)

102 103 104

105

A6

106 107 108

109

110 111 112

113 A5

This system contains measures 113 through 116. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 114. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A rehearsal mark 'A5' is placed above the first measure.

117

This system contains measures 117 through 120. The treble clef staff continues the melodic development with various note values. The bass clef staff maintains the harmonic support. A rehearsal mark is present at the beginning of the system.

121 A5

This system contains measures 121 through 124. The treble clef staff shows a continuation of the melodic theme. The bass clef staff features a more active line with eighth notes. A rehearsal mark 'A5' is placed above the first measure.

125

This system contains measures 125 through 128. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff provides a steady harmonic accompaniment. A rehearsal mark is present at the beginning of the system.

129 A5

This system contains measures 129 through 132. The treble clef staff includes a trill in measure 130. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. A rehearsal mark 'A5' is placed below the first measure.





Otra tendencia en la simplificación de la escritura contrapuntística se caracteriza por alternar la imitación con fragmentos contruidos mediante procedimientos tópicos, propios de la improvisación. Los fragmentos imitativos también son simplificados mediante los contrapasos triviales en terceras o sextas. Los temas o *passos* son en general melodías más cantables.

El ejemplo siguiente muestra el inicio de un *tiento de dos manos* de Gabriel Menalt. En los ocho primeros compases se expone el *passo* en las tres voces superiores. A continuación encontramos un breve fragmento contruido mediante décimas paralelas en tiple y tenor, rellenando el contralto con otra consonancia. Siguen consonancias paralelas de tercera y sexta. Ambos procedimientos, el de las décimas y el de las sextas están descritos ya por Sancta Maria para improvisar a tres voces⁸⁶². Tras una cláusula en cc. 11-12 vuelve el *passo* con la entrada en el bajo. Se observa el empleo del *lamento* para construir el breve periodo libre entre las entradas del *passo*.

⁸⁶² SANCTA MARIA, Fray Tomás de. *Arte de Tañer fantasía II*. Valladolid, 1565. ff. 71 y 71v.

Ejemplo 524

Gabrielmenalt. Tiento de dosmanos, tono 1° (E: Ebc M729 ff. 1-4v)

Imitación

Décimas

Sextas

lamento

Cláusula

Passo

lamento

En la misma línea está la siguiente *obra de lleno* de Diego Xaraba⁸⁶³:

Ejemplo 525

Diego Xaraba Obra de Lleno, tono 3° (E: Mñ pp. 244-249)

Imitación

Sextas

alternancia de sextas y décimas

lamento

Imitación. Passo entrando en la misma cláusula

⁸⁶³ Publicada en Antonio BACIERO. *Nueva Biblioteca Española de música de teclado. Vol III.* Unión Musical Española. Madrid, 1978. pp. 20-25. También en Julián SAGASTA. *Tonos de Palacio y Canciones Comunes.* Unión Musical Española. Vol II. Madrid, 1985. pp. 134-143.

Tampoco se encuentra en Cabanilles una escritura de este tipo, sometiéndose el valenciano en todo momento a un contrapunto más severo.

XIc. Cabanilles y la música europea de su época

En ocasiones se ha dado por hecho el aislamiento de España en el siglo XVII respecto de las corrientes musicales europeas del mismo periodo. Si bien es cierto que los músicos españoles se mantienen hasta casi finales de siglo fieles a determinados principios compositivos que podríamos calificar de conservadores, la tesis del aislamiento cada vez tiene menos peso, a medida que se va descubriendo que ese supuesto aislamiento no era total.

Aunque no sabemos en qué medida pudo Cabanilles conocer la música de otras escuelas europeas anteriores o contemporáneas, sí se ha podido constatar en sus obras la presencia de procedimientos no empleados anteriormente en el panorama ibérico, y que sí encontramos en compositores de otros países. A partir de este hecho se podría inferir que Cabanilles tuvo algún conocimiento directo o indirecto de dichas músicas. Se efectúa a continuación un análisis comparativo entre Cabanilles y algunas de las figuras de su época, así como también de algunos autores anteriores en los que encontramos ciertas similitudes.

He aquí una tabla de algunos de los músicos europeos contemporáneos de Cabanilles, ordenados por generaciones:

	Alemania/Austria	Francia	Italia
Ligeramente anteriores, Generación de Bruna y Ximénez	Hasse (1617-1672), Kerll (1627-1693), Froberger (1617-1667) Anthoni van Noordt (ca. 1620-1675), Reinken (1623-1722), Strungk (1611-1694), Tunder (1614-1667), Weckmann (1619-1674)	Gigault (1626-1709), Lebegue (1631-1702), Nivers (1632-1714), Roberday (1624-1680)	
Generación de Cabanilles (1644-1713)	Buxtehude (1637-1709), Lübeck (1654-1740), Georg Muffat (1653-1704), Pachelbel (1653-1706)	Boyvin (1653-1706), Chaumont (1645-1712), Louis Couperin (ca.1626-1661), Raison (1650-1719)	Pasquini (1637-1710) Corelli (1653-1713)
Generación de Nassarre y Torres	Boehm (1661-1733), Bruhns (1665-1697), Hanf (ca. 1673-ca. 1711), Kuhnau (1660-1722), Zachow (1663-1712).	François Couperin (1668-1733), Clerambault (1676, 1749), Grigny (1672-1703), Marchand (1669-1732)	Alessandro Scarlatti (1660-1705)

En primer lugar, debemos recordar que se ha constatado que Cabanilles emplea las *figurae* descritas por Christoph Bernhard en *Tractatus Compositionis* y *Von der Singe-*

Kunst (cfr. apartado VIc “Las *figurae* en la música de Cabanilles”, p. 241). Algunos de estos procedimientos los encontramos también en otros autores ibéricos (cfr. p. 484), pero en Cabanilles aparecen con mucha mayor riqueza, cantidad y variedad. El valenciano se entronca así con este “barroco común” de la primera mitad del XVII, manteniendo este estilo todavía a finales del siglo, cuando ya en otros países la música se orientaba hacia otros procedimientos. Constatamos por otro lado la presencia de los procedimientos del *cantar sodo* o *alla romana* en la elaboración melódica de la voz solística en algunos tientos partidos. Ello nos hace pensar que en la Valencia del siglo XVII los cantores aplicarían este arte a la música polifónica vocal. La ornamentación vocal es un fenómeno del siglo XVI, bien conocido en España como se constata por las obras de Bermudo y Sancta Maria, y continúa en el siglo XVII con Cerone, Lorente y Nassarre.

Otra conexión con Europa podría establecerse por la ornamentación teclística empleada por Cabanilles, que comparada con autores ibéricos anteriores revela mayor profusión, mayor variedad de ornamentos así como la presencia de algunos no empleados hasta el momento⁸⁶⁴.

Parece razonable adoptar la hipótesis de que al menos algunas de las nuevas pautas desarrolladas por Cabanilles no se producirían por generación espontánea, sino por un conocimiento de música de otras escuelas, hipótesis que se justifica en el hallazgo de las similitudes que se exponen a continuación (entre paréntesis y en negrita, se refiere a la tabla de ornamentos en 205).

Especialmente en la música de Kerll se pueden encontrar muchas similitudes. En los ejemplos siguientes encontramos en a) y b) ejemplos de trino largo con detención y bordadura (**I A3**), en c) trino largo con resolución ininterrumpido acelerado (**I B1**), y en d) trino sencillo ininterrumpido acelerado (**I A1**):

⁸⁶⁴ Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical*, 53. (1998) Barcelona, 1988. pp. 111-164.

Ejemplo 526: Trinos en obras de Kerll.

The image displays four musical excerpts labeled a) through d), each featuring a trino (trill) in a grand staff.
 a) Toccata 5 c. 59: A trill in the treble clef over a sustained bass line.
 b) Toccata 6 c. 10: A trill in the treble clef over a moving bass line.
 c) Toccata 2 c. 50: A trill in the treble clef over a moving bass line.
 d) Toccata 2 c. 54: A trill in the treble clef over a sustained bass line.

Es de señalar la similitud del trino anterior c) con el siguiente de Cabanilles:

Ejemplo 527

The image shows a musical excerpt labeled OO-I-III C. 27, featuring a trino in the treble clef over a sustained bass line.

El trino largo con detención y bordadura empleado por Cabanilles (**I A3**), así como el trino largo con resolución (**I B1**, **I B2**, **I B3**) podría derivarse del *ardire* descrito por Christoph Bernhard:

*“El Ardire es un tremulo en cuya última nota se hace una cláusula. Este Ardire lo usan muy pocos, a no ser los bassistes, que es a los que mejor les sienta, porque a ellos se le permite el tremulum más que a otros, y se indica con un #. Hay que tener en cuenta que no se debe usar absolutamente sobre la última nota, denominada nota Final, de una composición.”*⁸⁶⁵

Tremolo y tremulo son términos empleados para indicar un trino alternando la nota principal con la superior o inferior por autores como Diruta, Praetorius, Herbst, Crüger, Mylius, Feyertag y Printz. Sólo Stierlein lo describe como repetición de nota, y en el

⁸⁶⁵ Cristoph BERNHARD. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. ca. 1650. Párrafo 25.

sentido de vibrato Deysinger y autores posteriores como Farina, Tartini, Geminiani, Mathesson y Leopold Mozart. *Trillo* es descrito como repetición de una nota por Caccini, Praetorius, Herbst, Crüger, Falck. Otros autores, preferentemente posteriores, lo describen como un trino de alternancia de notas: Cavalieri, Frescobaldi, Trabaci, Tosi, Stierlein, Brossard, J.S.Bach, Mathesson, Geminiani, Tartini⁸⁶⁶.

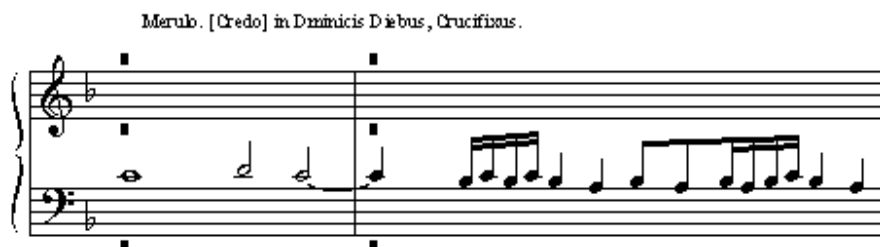
Cabanilles siempre emplea el *tremolo*, y nunca el *trillo*. Nos podríamos preguntar si el siguiente tema tiene un origen en dicho ornamento vocal, aunque yo me inclino a ver más bien un típico motivo de notas repetidas característico del lenguaje instrumental.

Ejemplo 528



El trino corto de dos batidas ascendente en el tiempo (**III c-f**) es descrito por autores como Feyertag (1695) y Murschhauser (1703)⁸⁶⁷. Ya en Claudio Merulo (1553-1604) encontramos trinos cortos anticipados similares a los escritos por Cabanilles, que en este caso están en compás mayor (**III a y b**).

Ejemplo 529



868

En Diruta encontramos ejemplos del quiebro sencillo en el tiempo (**IV b**) y del trino largo inferior, (**I D a y d**) que es también empleado por autores antiguos como Cabezón, Sweelinck y Scheidt.

⁸⁶⁶ Frederick NEUMANN. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey, 1978.

⁸⁶⁷ Frederick NEUMANN. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey, 1978.

⁸⁶⁸ Rudolf WALTER. Claudio Merulo. Messe d'Intavolatura d'Organo. Vol IV. Ed. Doblinger. Viena, 1995.

Ejemplo 530



Autores anteriores a Cabanilles: Sweelinck, Frescobaldi.

En la música de Jan Pieterszoon Sweelinck encontramos bastantes de las figuras que emplea Cabanilles:

Ejemplo 531

Tambor (Fantasia ut solfa mi c. 92) Bariolage (Mein Junges Leben... c. 96) Bariolage (Solles sein c. 155)

Variatio (Psalm 116 c. 40) Superjectio (Fantasia c. 37)

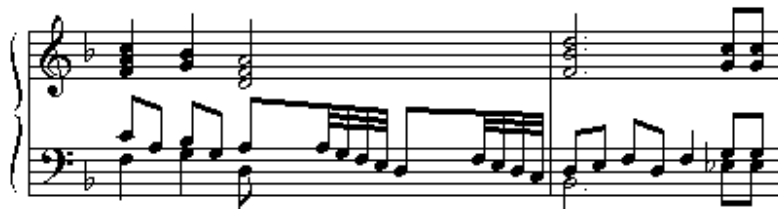
El procedimiento de las síncopas cortas que encontramos en Sweelinck se emplea también en algunas obras de Cabanilles:

Ejemplo 532. Síncopas cortas en una obra de Sweelinck.**Ejemplo 533. Fragmentos similares en Cabanilles.****Ejemplo 534: Tirada de cuatro fusas.**

En los virginalistas ingleses también podemos observar algunas de las figuras de este tipo. Encontramos en Philips (1560/61-1628) la tirada de cuatro fusas:

Ejemplo 535⁸⁶⁹

Peter Philips. Amarilli di Julio Romano [Caccini] Fitzwilliam Virginal Book, s. XVII. c. 16



Tampoco la disonancia de “punto intenso contra remiso” es exclusiva del estilo ibérico. El mismo Correa muestra su uso por el flamenco Gombert, y lo encontramos también en Sweelinck:

Ejemplo 536

J.P. Sweelinck Paduana Lacrimae c. 96



La figura de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) ejerció gran influjo en los organistas posteriores italianos y alemanes, que siguieron los modelos definidos por aquél de *ricercare*, *canzona*, *capriccio* y *toccata*. Una comparación con la música de Cabanilles revela las siguientes conexiones:

- La escritura de los géneros polifónico-imitativos (*ricercare*, *canzona*, *capriccio*) en cuanto a concepción polifónica, tratamiento de la disonancia, temática y modalidad la encontramos empleada por Cabanilles. Pero a diferencia del italiano, Cabanilles rara vez emplea estos procedimientos de forma unitaria en una pieza, apareciendo casi siempre en combinación unos con otros e incluso con otros procedimientos, especialmente homofónicos, recursos virtuosísticos similares a los de la *tocata* italiana y progresiones. Esto sucede en secciones separadas pero más frecuentemente dentro de una pieza sin solución de continuidad.
- En cuanto a la *toccata*, la concepción frescobaldiana está muy lejos de la de Cabanilles. El italiano escribe de forma más irregular y libre, mientras el valenciano recurre a fórmulas simétricas. Tampoco éste presenta la orientación al canto acompañado de las *tocatas* italianas. Encontramos tan solo un parecido

⁸⁶⁹ J. A. FULLER MAITLAND/W. BARDAY SQUIRE. The Fitzwilliam Virginal Book. Dover. New York 1979-80. Vol. I pp. 329-331.

en la escritura tocatística libre de algunos finales y de algunos pequeños enlaces, pero nunca llega a desarrollarla de forma más extensa (cfr. apartado IXe “Rítmica libre a la manera de la tocata italiana”, p. 436).

La diferencia entre los géneros polifónico-imitativos y la toccata se manifiesta también en el diferente sistema de transcripción: partitura para los primeros, tablatura para los segundos. Cabanilles optará siempre por el primero de estos sistemas, siendo un indicio de que se encuentra más cercano de los primeros.

Frescobaldi es conocido en España al menos hacia finales del siglo XVII, como lo prueba el hecho de que en E-Mn M 1360 (*Huerto ameno de varias flores de música...* compilado por Martín y Coll, copiado en 1709 por Esteban Yusta), se encuentren, figurando como anónimas, unos pasacalles (ff. 222v-223) y dos correntes (ff. 231-232) del italiano. En los ejemplos siguientes, una cita textual de una de las tocatas de Frescobaldi en un tiento de Cabanilles, sirviendo como en el caso del italiano para cerrar una sección, podría demostrar un conocimiento directo de su música por el valenciano.

Ejemplo 537: G. Frescobaldi. Toccata Prima⁸⁷⁰ c. 18.



⁸⁷⁰ Girolamo FRESCOBALDI. *Toccate d'Intavolatura di cimbalo et organo...Libro Primo*. Roma, 1637.

Ejemplo 538: Cabanilles OO-I-III cc. 73-75.



Se observa que los dos fragmentos, pese a acabar de forma diferente, son prácticamente idénticos, con tan sólo muy ligeras diferencias.

Encontramos también una relación temática entre las siguientes dos obras de Frescobaldi y Cabanilles respectivamente:

Ejemplo 539



En la elaboración melódica es Cabanilles—como corresponde por otra parte al ser cronológicamente posterior— más rico en *figurae* instrumentales, aunque en Frescobaldi encontramos ornamentos *alla lombarda* ajenos a la obra del valenciano.

Ejemplo 540



Tras el análisis comparativo, en mi opinión no se puede demostrar un influjo generalizado de Frescobaldi en Cabanilles, y mucho menos una intención de asimilar sus

procedimientos. Las semejanzas aludidas en la escritura polifónica son comunes a toda Europa, y los procedimientos de tratamiento de la disonancia que puedan resultar un avance sobre la música del siglo XVI los encontramos ya en nuestro país, por ejemplo en Correa. Algunas semejanzas con la escritura propia de la tocata italiana, sin embargo, sí pueden proceder de un conocimiento directo de su música, como probaría la cita textual antes referida.

Organistas europeos de la generación anterior: Kerll, Froberger

De los diferentes autores europeos contemporáneos de Cabanilles, creemos encontrar mayores similitudes con los organistas Kerll y Froberger. Ambos fueron figuras que viajaron por diversos países, bebieron de varias fuentes, pasaron temporadas estudiando en Italia, estuvieron ligados a la corte imperial de Austria profesionalmente, fueron admirados, tuvieron gran influencia (incluso en J. S. Bach) y su música se difundió principalmente por copias no autógrafas, publicándose el grueso de sus obras sólo tras su muerte. La relación de España—especialmente de la corona de Aragón—con Austria podría tener algún papel en la presencia de su música en nuestro país y en su influencia en Cabanilles. La irregularidad en la difusión de su música explicaría la confusión en cuanto a la paternidad de ciertas obras.

Johann Jakob Froberger, nacido en Stuttgart en 1617 y muerto en Héricourt en 1667, fue organista en la corte imperial de Viena en 1637. Marcha a Roma estudiar con Frescobaldi, y más tarde vuelve de organista a la corte imperial en 1641-1645 y 1653-1657. Viajó también a Dresde, Bruselas, París y Londres. Célebre en su época, no publicó obras en vida, aunque dos de ellas fueron editadas por Roberday y Kircher (la *Fantasia sopra Ut, re, mi, fa, sol, la*, en la *Musurgia Universalis*). Aparecen colecciones de obras suyas en 1693 (*tocate, canzone, ricercari*) y 1696 (*capricci*).

Froberger recoge las influencias de Sweelinck, Scheidt, Titelouze, Frescobaldi, Rossi. Es considerado como la unión entre el arte del órgano nórdico y el italiano. Apreciado por Bach, sus obras se copiaron como paradigma del arte contrapuntístico hasta el siglo XIX⁸⁷¹. De acuerdo con Siegbert Rampe, Froberger pudo estar en Bruselas en la boda de Felipe IV y Mariana de Austria⁸⁷², lo que en mi opinión dejaría una puerta abierta a que algún músico español lo conociera directamente.

Es interesante constatar que la música de Froberger está presente en dos de los manuscritos españoles que contienen fundamentalmente obras de Cabanilles. En este caso, las obras del alemán son copiadas como anónimas⁸⁷³:

E: Bbc M 387 ff. 200-200v.: “Fantasia sobre ut re mi fa sol la” [incompleta].

⁸⁷¹ M. ROUBINET. “Johann Jakob Froberger” en *Guide de la Musique d’Orgue*. París, 1991.

⁸⁷² Siegbert RAMPE. “Vorwort” en Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke. Band I. Bärenreiter, Kassel, 1993.

⁸⁷³ Identificados en Nelson LEE. “Introduction” en *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx Manuscripts, I*. American Institute of Musicology. Hänslers Verlag. Holznerlingen, 1999. p. XI.

E: Bbc M 387 ff. 211-212v.: [encabezamiento] “Tocata Italiana para el órgano” [tras el explicit musical] “Esta obra esta tan errada que no puede estar mas cagada”. [Capriccio XIII edición de Adler]

E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 148-151v. [encabezamiento] “Tiento o tocata de tercer tono” [cc. 1-84 = capriccio XIII, cc. 85-118= cc. 33-66 capriccio IX edición de Adler.]

La *fantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la* aparece en varias fuentes:

- Impresa: A. KIRCHER. *Musurgia Universalis* (1650) pp. 466-475: “Phantasia supra Vt, re, mi, fa, sol, la, Clauicymbalis accomodata”
- Autógrafo 1649, en el *Libro Secondo di Toccate, Fantasie,...* Ö National Bibl Wien Mus. Hs. 18706 ff. 22r-29r. “Fantasia: / Sopra / VT· RE· MI· FA· SOL· LA”
- Aparece también en una antología de Ludwig Bourgeat, impresa en Mainz en 1693.

El copista de Barcelona pudo tomarla de la *Musurgia Universalis*, o de una copia de ésta. En efecto, Barcelona sigue en c. 17 y 31 las pequeñas variantes de la *Musurgia*. Omite la mitad de c. 36, y ya no sigue más allá del c. 37—¿Es que no se siguió copiando, o se perdieron folios en la encuadernación?—. Por la caligrafía, sabemos que el copista de esta obra es el alumno de Cabanilles que copia la mayor parte de dicho manuscrito.

A continuación se examinan los géneros cultivados por Froberger—*ricercare*, *capriccio*, *fantasia*, *canzona*, *tocata*, *partita*—, y la relación con los procedimientos empleados por Cabanilles.

Las mayores similitudes se encuentran en las piezas de tipo polifónico imitativo: *ricercare*, *fantasia*, *capriccio*, *canzona*, cuya escritura tiene similitud con los procedimientos empleados por Cabanilles en cuanto a tratamiento de la disonancia, modalidad y contrapunto lineal interválico. Pero difieren en el hecho de que rara vez encontramos una pieza basada únicamente en el contrapunto imitativo, siendo lo normal combinar secciones de diferente tipología con o sin solución de continuidad. Normalmente, a una sección introductoria imitativa en estilo “vocal” se suceden secciones basadas en progresiones motívicas, ligaduras, glosa, etc. Incluso el tiento OO-V-72, cuyo título “*siguiendo el passo*” indicaría una construcción basada en la imitación de un tema, incluye secciones no imitativas en forma de progresión. El tema inicial puede transformarse introduciendo figuras rítmicas pertenecientes a la órbita de lo instrumental, de manera que en general un tiento de Cabanilles no se mantiene en la tipología del *ricercar* o *fantasia*, sino que se suceden secciones tipológicamente cercanas al *capriccio*, *canzona*, e incluso *toccata*.

Ricercare y *fantasia* emplean temas en valores proporcionales, en figuras lentas, de tipología vocal. *Canzone* y *capriccio* emplean por el contrario temas con figuras diminutas, y con *figurae* típicas de la escritura instrumental: notas repetidas, movimientos disjuntos, *figura corta*, etc. No hay gran diferencia entre estos dos géneros, salvo quizás los temas más libres de los *capriccii* (con cromatismos y saltos). Todos estos géneros emplean la variación del tema, y en ocasiones la inclusión de interludios a la manera de *tocata*. Las

fantasie combinan por un lado el desarrollo de un tema de forma imitativa con la variación del mismo por disminución, cambio de ritmo, etc. y por otro el empleo del tema como *cantus firmus* de una serie de variaciones, como en la citada fantasía Ut-re-mi-fa-sol-la. Este procedimiento de mantener invariable el tema acompañándolo de nuevos motivos había sido empleado por Aguilera en una obra de primer tono, y Cabanilles lo adopta en algunos grandes tientos monotemáticos. Sin embargo, no encontramos, como en el caso de Froberger, la combinación en estrecho de la aumentación y disminución del tema:

Ejemplo 541⁸⁷⁴

Froberger Fantasia FbWV203 c. 72



Las tocatas V y VI (OO-II-XXIX y OO-II-XXX) y los tientos OO-I-XXIII “*de 7º tono por Alamire*” y OO-VI-95 son algunos de los escasos ejemplos de piezas basadas únicamente en la exposición polifónica de un tema, variado rítmicamente. En las tocatas, breves interludios libres sirven de separación de las secciones. El monumental tiento OO-V-77 se ajustaría a la tipología de una gran fantasía, no faltando sin embargo algún fragmento en glosa libre (cc. 301-323). OO-II-I es totalmente polifónico imitativo, sin otro procedimiento que las exposiciones de *passos*, pero a diferencia de las obras de Froberger es pluritemático, a la manera del antiguo tiento de tipología similar a la del motete que habían desarrollado Cabezón y Correa.

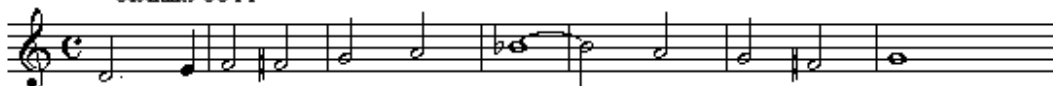
No faltan las relaciones temáticas, como la siguiente:

Ejemplo 542: Similitud entre temas de obras de Froberger y Cabanilles.⁸⁷⁵

Froberger Ricercare FbWV 407



Cabanilles OO-I-I



⁸⁷⁴ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol. I pp. 32-35.

⁸⁷⁵ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol. I p. 18.

En las obras señaladas en el ejemplo anterior se emplea además la imitación al contrario, si bien en la de Froberger desde el principio de la obra, mientras Cabanilles emplea el tema invertido sólo en dos entradas, en una de las cuales desaparece el cromatismo. Se aprecia en el tiento de Cabanilles la progresión en cc. 30-34, el fragmento en glosa cc. 41-51, y el fragmento final desde c. 80, en contrapunto no imitativo construido mediante ligaduras. Destacan en cc. 72-74 y 102-105 el trabajo mediante dos voces superiores alternando las terceras paralelas y las disonancias, como si se tratara de un dúo de tiples. Es constadada así la afirmación anterior respecto de la mezcla de procedimientos típica en los tientos de Cabanilles:

Ejemplo 543

00-Ic.1

The musical score for '00-Ic.1' is presented in three systems. The first system shows the initial measures of the piece. The second system begins at measure 30 and includes a section starting at measure 42. The third system begins at measure 72 and includes a section starting at measure 102. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols including notes, rests, and ligatures.

La escritura de la *toccata* está presente en algunos tientos *sin passo*, siempre combinada con secciones imitativas. En Cabanilles hay siempre una mayor simetría, basándose generalmente en la repetición en progresión de una sencilla fórmula con la figuración propia de la *tocata*. No se da en Cabanilles la libertad rítmica de las *tocatas* de Froberger, ni la escritura arpegiada con notas mantenidas:

Ejemplo 544⁸⁷⁶

Aunque la escritura de algunos tientos como OO-V-82 tenga similitud con los procedimientos propios de la tocata empleados por Froberger, en las obras de Cabanilles hay siempre, subyaciendo bajo los trinos y figuras escalísticas, una escritura contrapuntísticamente correcta a cuatro voces como base. Veamos el siguiente fragmento de Cabanilles:

Ejemplo 545: Cabanilles.

OO-V-82

El ejemplo anterior se puede reducir a música “llana”, eliminando los trinos, desvelando así que hay una escritura subyacente construida según los principios del contrapunto lineal interválico de estructura aditiva:

⁸⁷⁶ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol. I pp. 1-5.

Ejemplo 546



En comparación con la de Cabanilles, la escritura de las tocatas de Froberger es más vertical, y se independiza frecuentemente de la marcha contrapuntística a cuatro voces, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 547: Froberger, toccata FbWV 108⁸⁷⁷.

FbWV 108

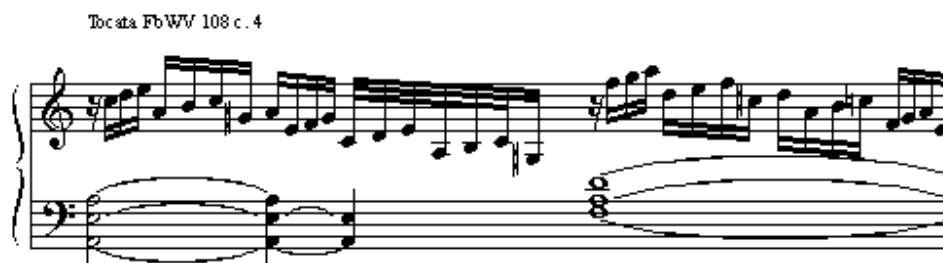
DA 8264

Una pauta habitual que estas tocatas heredan de las de Frescobaldi es el descenso de grupos consecutivos de tres notas ascendentes que observamos en c. 4 del ejemplo anterior. Esta figura produce una aceleración tectónica de la música, al formarse grupos de

⁸⁷⁷ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol II pp.

tres en lugar de cuatro semicorcheas, acelerando acentuado por el paso de semicorcheas a fusas. En Cabanilles no se han encontrado figuras de este tipo.

Ejemplo 548: descenso de notas agrupadas por grupos de tres.



Sí encontramos en algunas tocatas de Froberger fragmentos de carácter más polifónico, exponiendo en progresión un motivo característico acompañado por las otras voces, procedimiento usual en los tientos de Cabanilles *sin passo*:

Ejemplo 549⁸⁷⁸

Toccata FbWV 101 c. 24

The image shows a musical score for a toccata. The right hand (treble clef) features a complex polyphonic texture with multiple voices. The left hand (bass clef) also has a complex polyphonic texture, with some notes tied across measures.

La escritura de la *partita* se aleja bastante más de los procedimientos tradicionales empleados por Cabanilles en casi todos los aspectos. Sin embargo, encontramos ciertas similitudes especialmente en las gallardas del valenciano. La escritura contrapuntística en compás diminuto y las *figurae* empleadas son similares. Precisamente es en las gallardas donde mayor cantidad de *figurae* emplea Cabanilles, e incluso encontramos un tipo de arpegiado con notas tenidas de tipo lutístico o clavecinístico que es empleado exclusivamente en éstas. El hecho de que se añadan voces en momentos determinados tampoco es ajeno a Cabanilles (cfr. p. 396). Pero la suite de danzas no es empleada como tal por Cabanilles de forma explícita. Se han hecho ya algunas reflexiones sobre la posible

⁸⁷⁸ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol. I pp. 1-5.

Ejemplo 551: Froberger. Dos fragmentos de una misma pieza muy alejados tonalmente⁸⁸⁰.



Si quisiéramos analizar la pieza a la luz de la teoría española de la época de Cabanilles tendríamos que suponer que estamos en un 3^{er} ó 7^o tono por Elami, asumiendo que el F# es alteración propia⁸⁸¹, pero el A# sería una salida de tono (cfr. apartado IVc “Ampliación del sistema y transgresión de sus límites”, p. 144). Para poder justificar el A# podemos considerar que estamos en 2^o tono transportado a E, con lo que las alteraciones propias serían F# y C#. En tal caso el A# estaría entre los sostenidos posibles, pero el F natural sería salida de tono. Es significativo además encontrar en la misma pieza A# y Bb, cosa que encontramos sólo muy ocasionalmente en Cabanilles⁸⁸². Como vemos, estamos ante auténticas modulaciones, más avanzadas que los procedimientos de “sacar de tono una obra” descritos por Lorente y empleados por Cabanilles.

Las gallardas son las únicas piezas de Cabanilles en las que podemos encontrar alguna relación con las partitas de Froberger, sobre todo en el desarrollo melódico. Sin embargo, en el terreno armónico se comportan de forma bastante tradicional, no empleando nunca en ellas el valenciano las “salidas de tono” (cfr. gráfico 3 y gráfico 4 en p. 154).

En el caso de Johann Kaspar Kerll (1627-1693), nos encontramos no sólo con la circunstancia de su presencia en manuscritos españoles de fines del XVII (E: Bbc M 387 y E: Felanitx) sino con el hecho de que su *battaglia* se haya atribuido a Cabanilles en ambos manuscritos⁸⁸³, y en el caso de E: Bbc M 387 por un alumno de Cabanilles. ¿Formaba parte dicha pieza del repertorio del valenciano?

⁸⁸⁰ Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993. Vol II pp. 52-54.

⁸⁸¹ Brocarte tiene un tiento de 7^o tono por Elami en el que el F# que debe ser alteración propia no está en la armadura.

⁸⁸² Coinciden G# y Ab en OO-V-78 y C# y Db en OO-V-87. También coinciden Eb y D# en el verso siguiente: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá, Ms. 173, ff. 44v-45 [encabezamiento] “2. Otro de 2.do tono. Cabanillas”. Hay dos ediciones de este verso: José María LLORENS. *Juan Bautista Cabanilles. Versos para órgano*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1986. pp. 71-73. Nelson LEE. *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I*. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MUSIC. American Institute of musicology. Hänssler-verlag. Holzgerlingen, 1999. pp. 102-103.

⁸⁸³ Considero suficientemente probada la paternidad por parte de Kerll de esta obra, tal como se refiere en p. 123 ss.

Nacido en Adorf, Kerll fue organista en la corte del Archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas desde 1647 a 1656. Dentro de ese periodo, fue enviado por el propio Archiduque a estudiar a Roma con Carissimi. En 1656 se convierte en Capelmeister de la corte del Elector Ferdinand Maria en Munich. En 1673 marcha a Viena, donde sería organista de la corte de Leopoldo I desde 1677. En 1683 vuelve a Munich, donde permanece hasta su muerte.⁸⁸⁴

En las *toccate*, nuevamente se pueden apreciar diferencias con la música de Cabanilles similares a las ya señaladas respecto de las de Frescobaldi y Froberger: escritura más libre, los pasajes más virtuosísticos, la abundancia de figuras que denotan una técnica del teclado diferente como arpeggios más extensos, el comienzo con acordes a muchas voces. Pero se encuentra en Kerll una cierta relación con Cabanilles, al recurrir más que Frescobaldi y Froberger a la repetición simétrica de motivos. Algunos pasajes a dos voces tienen similitud con algunos fragmentos “a dúo” insertados en tientos *sin passo* del valenciano.

Ejemplo 552: Fragmento a dúo en una toccata de Kerll⁸⁸⁵.



Ejemplo 553: Escritura similar a la del ejemplo anterior en Cabanilles

00-III-XIV (43) c. 38



Ricercata, *capriccio* y *canzone*, como en el caso de Froberger, presentan una similitud con la escritura polifónica de Cabanilles. Se encuentran además en estas piezas polifónicas fragmentos contruidos—como en las *toccate* del mismo autor—mediante repetición de motivos “instrumentales” (arpeggios, etc.) en progresión, como los cc. 35-44

⁸⁸⁴ C. David HARRIS & Albert C. GIEBLER. “Johann Kaspar Kerll” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Vol. 13 pp. 491-493.

⁸⁸⁵ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. I.

⁸⁸⁶ Toccata 5, c. 24.

de la *canzona III*⁸⁸⁷, lo que tiene similitud con el procedimiento de Cabanilles de meclar diversos géneros sin solución de continuidad en una misma pieza.

La célebre *battaglia*⁸⁸⁸ presenta suficientes diferencias con los procedimientos empleados por Cabanilles como para haber dudado ya de por sí de su paternidad. En efecto, Cabanilles en sus batallas opta por una escritura polifónica tradicional, cuyo carácter de batalla lo determina el empleo de determinadas figuras típicas de este género, no encontrando los “efectos” que acercan la obra de Kerll a una pieza programática. El fragmento de canto acompañado a dos tiples de cc. 50 ss. presenta una escritura vertical ajena totalmente a la concepción polifónica de Cabanilles (este fragmento, por cierto, lo reproduce Martin y Coll como una canción de dos clarines). El trino continuo en el bajo a la manera de un tambor aparece empleado en las tocatas III (OO-II-XXVII) y IV (OO-II-XXVIII) de Cabanilles.

En la *ciaconna* y el *passacaglia*⁸⁸⁹ se encuentra mucha más similitud con las diferencias sobre danzas de Cabanilles, en el tipo de *figurae* empleadas. Especialmente el *passacaglia* tiene una gran similitud con los pasacalles I (OO-II-V) y con la jácara (OO-II-XXIV): mismo tema (*lamento*), a veces desarrollado cromáticamente (c. 29). Se pueden encontrar en el *passacaglia* las figuras del “tambor” y del *bariolage*, así como los trinos continuos:

Ejemplo 554: Trino continuo en el *passacaglia* de Kerll, con “tambor” en la mano izquierda⁸⁹⁰.



Ejemplo 555: *Bariolage* en el *Passacaglia* de Kerll⁸⁹¹.



Los trinos continuos, si bien no se emplean en las piezas objeto de la comparación, no son ajenos a la obra de Cabanilles que los emplea en muchas ocasiones. La pieza de Kerll, a diferencia de la de Cabanilles, sale del ámbito del primer tono al emplear el Eb en numerosas ocasiones, y hay también una mayor riqueza de *figurae*.

⁸⁸⁷ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. II.

⁸⁸⁸ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. II.

⁸⁸⁹ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. III pp. 1-3 y 4-11.

⁸⁹⁰ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. III pp. 4-11.

⁸⁹¹ John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol. III pp. 4-11.

En las *suites* encontramos similitud con las diferencias, pudiendo aplicarse lo ya discutido respecto de las suites de Froberger.

Los versos de *Modulatio Organica* presentan grandes similitudes con los de Cabanilles, tanto en la textura contrapuntística como en las tipologías. Entre los de tipo imitativo encontramos fuga, fuga “de dos intentos” y fuga “al contrario”, mientras los que son *sin passo* se construyen mediante ligaduras, carreras, glosa del bajo como un verso de mano izquierda, glosa sobre el canto llano o pedales mantenidos, como los versos de contras, pudiendo el pedal ser un simple bajo o el canto llano. Por el contrario, los versos de Kerll son siempre breves, no encontrando los versos de gran extensión—casi pequeños tientos—que escribe Cabanilles.

Es de señalar también cómo en las obras de Kerll abundan las figuras puramente instrumentales teclísticas (arpeggios, etc.) mucho más atrevidas que lo que se había visto hasta el momento. Es más exagerado y extravagante en la introducción de las *figurae* en sus temas, como la exagerada *multiplicatio* y arpeggios en canzona III o los saltos en canzona VI:

Ejemplo 556: Temas de canzone de Kerll con *figurae*⁸⁹².



Estos procedimientos de construcción de temas mediante estas figuras “desestabilizadoras”, que consideramos encajan en el contexto de la ruptura del equilibrio característica del arte barroco, son empleados por Cabanilles:

Ejemplo 557: Temas similares a los del ejemplo anterior en Tientos de Cabanilles.



También como Cabanilles, es Kerll rico en ornamentos escritos en notación regular, la mayoría de los cuales los encontramos también empleados por el valenciano:

Como en el caso de Frescobaldi, Kerll y Froberger escriben las piezas imitativas en partitura, y las tocatas y suites en tablatura.

⁸⁹² John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994. Vol II.

Contemporaneos de Cabanilles: Muffat, Buxtehude, Pasquini, Raison.

Bernardo Pasquini (1637-1710), instalado en Roma desde 1650, desempeñó el puesto de organista en varias iglesias, alcanzando en 1664 el de Santa María in Aracœli, donde permanecería hasta su muerte, ostentando el título de “Organista del Senado y el Pueblo de Roma”. Su reputación como organista fue comparable a la de Corelli como virtuoso del violín. Sus obras se difunden mediante publicaciones en 1697 (Roma) y 1698 (Amsterdam), así como por numerosas copias manuscritas (algunas tenidas por autógrafas) realizadas entre 1691 y 1705. Recibe la influencia de Frescobaldi—copia *Il primo libro de fantasie* de 1608—y además de música de tecla compuso ópera y oratorio. Su *festa teatrale* “*La caduta del regno dell’Amazzoni*” fue escrita para la boda de Carlos II con Mariana de Austria.⁸⁹³

En cuanto a su música, encontramos *ricercari*, *canzone*, *capriccii* y *toccate* (a veces intituladas “*tastata*”) que siguen los modelos frescobaldianos, y sobre las que caben observaciones similares a las hechas anteriormente sobre dichos géneros y su comparación con la música de Cabanilles, puntualizando en relación con las *toccate*—o *tastate*—lo mismo observado en el caso de Kerll, es decir más recurrencia a la simetría y a las figuras virtuosísticas propias del instrumento de tecla.

Pero junto a estos géneros clásicos, encontramos una escritura claramente orientada a la verticalidad y a la melodía acompañada, estilo totalmente ajeno a la obra del valenciano. Hay ejemplos de correntes, arias y sonatas escritas en este sentido. Incluso sonatas para uno o dos cémbalos y fugas escritas en forma de bajo continuo que hay que realizar.

<C:\Mis documentos\TESIS\Nuevos Textos 2\procedimientos constructivos\Ejemplos de Pasquini.doc>

Dietrich Buxtehude (1637-1709) es sin duda una de las más grandes figuras en la música de órgano de todos los tiempos. A primera vista, la música del nortealemán se diferencia de la de Cabanilles en el empleo del pedal obligado, casi siempre de forma virtuosa, que imprime una gran monumentalidad tanto por su participación en el discurso contrapuntístico como por sus intervenciones solísticas.

No obstante, se encuentran algunas similitudes:

- Algunas *figurae* empleadas por el valenciano: *variatio*, *bariolage*, “tambor”, *superjectio*.
- El contrapunto imitativo tipo *ricercare* y *canzona*, es decir, con temas en valores regulares lentos o en valores más movidos incluyendo figuras rítmicas.
- Los *preludia* son polípticos contruidos con secciones de estilos contrastantes. Esto tiene similitud con la forma de algunos tientos cuya construcción juxtapone secciones de diferentes géneros con clara solución de continuidad entre ellas (OO-VI-96 por ejemplo).

⁸⁹³ John HARPER & Lowell LINDGREEN. “Bernardo Pasquini” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Vol 19 pp. 187-191.

- Se puede encontrar más similitud precisamente en *Te Deum* (BuxWV 218) y *Magnificat* (BuxWV 203, 204 y 205), ambos himno y cántico comunes a la liturgia católica y protestante. Estas piezas podrían asemejar a un juego de versos, pero presentan elementos del lenguaje característicos de la música nortealemana como el pedal virtuoso y estilo libre inspirado en las toccatas italianas del XVII que no se encuentran en las obras de Cabanilles.

En cualquier caso son más llamativas las grandes diferencias con la música de Buxtehude:

- El coral alemán, ajeno totalmente a la obra del valenciano. La estructura del coral, una melodía sencilla, en valores regulares o proporcionales, con reposos en determinados grados, no sólo condiciona la estructura de las piezas basadas en éste, sino que es en mi opinión esencial para el desarrollo de la armonía funcional.
- La armonía cercana a lo funcional. En el coral cada frase se puntúa con cadencias al final de la frase o intermedias, que van creando un plan tonal.
- Armonía más evolucionada. Precisamente mediante las cadencias salimos del centro original para ir a regiones más alejadas, como la cadencia en E del ejemplo siguiente:

Ejemplo 568: Modulación a mi menor en una obra de Buxtehude en Mi frigio⁸⁹⁴.

Ach Herr, mich Amen Sinder BuxWV 178 c. 37



En Cabanilles se producen también “salidas de tono” (cfr. apartado IVc “Ampliación del sistema y transgresión de sus límites”, p. 144), pero normalmente se llega a salir del tono al ir repitiendo un periodo en progresión, no de esta forma consistente en puntuar una frase del coral con una cadencia en un grado determinado.

En preludios como en el sol menor BuxWV 149 encontramos un cierto número de sorpresas armónicas, modulaciones a Do menor, Re menor, Mi b Mayor, modulaciones “napolitanas” con ambigüedad mayor-menor, como en c. 27 (¡Si b menor!). Coexisten en esta pieza las alteraciones Bb, Eb, Ab, Db, Gb, F#, C#, G#. Un espectro mucho más amplio que en las obras más atrevidas del valenciano. Además, necesitaremos un órgano cuyo temperamento permita al menos las teclas con doble uso C#/Db, G#/Ab y F#/Gb ¡en la misma pieza!. Sólo muy ocasionalmente ocurre esto en Cabanilles (ver nota 882).

⁸⁹⁴ Klaus BECKMANN. *Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, 1986. Vol II-1 pp. 4-5.

- El estilo libre, cuya libertad y variedad rítmica está importada de las tocatas de Frescobaldi, a la que incorporan las intervenciones virtuosas del pedal, y las sorpresas armónicas. La escritura de Cabanilles, aunque en ocasiones se asemeje a la de la tocata acude con más frecuencia a la repetición de determinadas fórmulas, rara vez llega a ser tan libre como la de Frescobaldi o los norteafricanos.

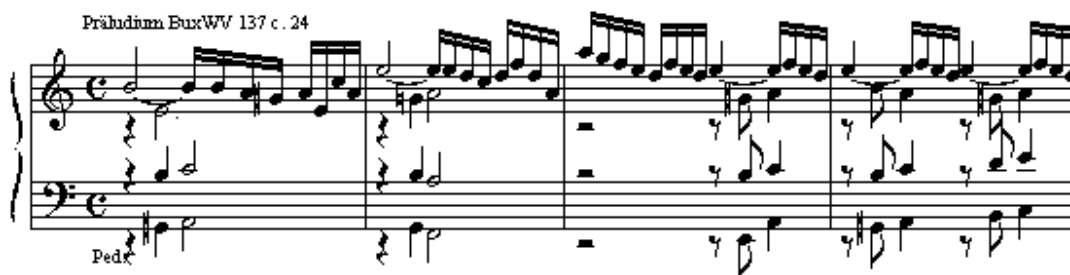
-Disposiciones instrumentales que reflejan la realización de un bajo continuo, como vemos en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 569: Buxtehude. Disposición instrumental similar a la de un bajo continuo realizado⁸⁹⁵.



La tendencia a la verticalidad es patente en muchos corales con la voz superior muy ornamentada, acompañados por el resto de las voces en bloques homofónicos. Este tipo de escritura se desliza en la escritura del preludio:

Ejemplo 570: Fragmento de un preludio de Buxtehude construido a la manera de un coral con la voz superior ornamentada⁸⁹⁶.



- El pedal virtuoso, propio de la escuela norteafricana. Como hemos señalado esto le permite una gran independencia en el contrapunto, sea imitativo o sobre *cantus firmus*. También permite intervenciones solísticas de corte retórico (exordios o peroraciones), y representa la posibilidad de más recursos para ampliar el ámbito de la composición e independizar las voces o grupos de voces de manera que se pueden situar en planos diferenciados: superior, medio e inferior.

⁸⁹⁵ Hermann KELLER. *Dietrich Buxtehude. Orgelwerke*. Peters. Leipzig, 1966. Vol. I pp. 44-50.

⁸⁹⁶ Hermann KELLER. *Dietrich Buxtehude. Orgelwerke*. Peters. Leipzig, 1966. Vol I pp. 1-5.

Poca es la similitud entre la música de Cabanilles y la música francesa de su época. La figura más cercana temporalmente es sin duda André Raison (ca. 1650-1719), continuador del camino emprendido por Nivers y Lebegue, y padre de la generación posterior que constituye la gran escuela francesa del *Grand Siècle*: Couperin, Clerambault, Marchand, Grigny. En la música de Raison está ya delineado el estilo de aquellos grandes, a falta de acentuar algunos italianismos como la escritura de los tríos de Couperin y Clerambault evocando a Corelli.

Raison nace ca. 1650, y muere en 1719. Como Cabanilles, muy joven accede a un puesto importante: en 1666 se convierte en organista titular de la abadía real de Ste. Geneviève du Mont, puesto que—como Cabanilles—ostentaría hasta su muerte. En 1688 publica su *Livre d’Orgue contenant cinq Messes*.⁸⁹⁷

No podemos sino constatar las grandes diferencias que separan la escritura de Raison de la de Cabanilles:

- En primer lugar, la misma escritura a dos pentagramas, indicando una concepción teclística más vertical, independizada de la textura polifónica a cuatro voces.
- Las piezas tienen todas una destinación determinada (aunque pueden emplearse tanto como versos para misa como para Magnificat). La registración de las piezas está también determinada de forma precisa, y ligada a la tímbrica particular del órgano francés.
- La ornamentación propia del estilo francés, en valores irracionales y con trinos empezando por la nota superior, así como los ornamentos característicos tipo *port-de-voix*. Esta ornamentación proviene en parte de laúd y clave, y en parte de la música vocal.
- A diferencia de los tientos partidos, en las piezas de tipo solístico (*récit de cornet*, *cromorne*, *voix humaine*, etc., *basse de trompette* o *cromorne*, *dialogues*) el acompañamiento es más vertical, orientado claramente al canto acompañado. En la voz solística no encontramos una glosa, sino que está estructurada ya en frases melódicas. En los *dialogues* diversos solistas se responden en eco, en una escritura totalmente vertical. La influencia del *air* vocal es evidente.

⁸⁹⁷ Jean Saint-Arroman. Facsímil de: André RAISON. *Livre d’Orgue contenant cinq messes*. Paris, 1688. Paris, 1993.

Ejemplo 571: *Récit de Cromorne*⁸⁹⁸

El ritmo de las danzas características de la *suite* está claramente presente en algunos de los versos, como lo reconoce el propio autor:

*“Il faut observer le Signe de la Piece que vous touchez et considerer si il a de rapport à une Sarabande, Gigue, Gauotte, Bourrée, Canaris, Passacaille et Chaconne, mouement de Forgeron &c, y donner le mesme air que vous luy donneriez sur le Clavessin Excepté qu’il faut donner la cadence vn peu plus lente à cause de la Sainteté du Lieu.”*⁸⁹⁹

[Hay que observar el Signo de la Pieza que se toca y considerar si tiene relación con una *Sarabande, Gigue, Gauotte, Bourrée, Canaris, Passacaille* y *Chaconne, mouement de Forgeron &c*, y darle el mismo aire que si se tocara al Clave, excepto que hay que llevar el compás un poco más lento debido a la Santidad del Lugar]

Incluso los *plein jeu*, escritos en forma de contrapunto no imitativo basado en ligaduras tienen una estructura más vertical al encontrarse generalmente la voz superior estructurada en frases.

⁸⁹⁸ André RAISON. *Livre d’Orgue contenant cinq messes*. Paris, 1688. p. 10.

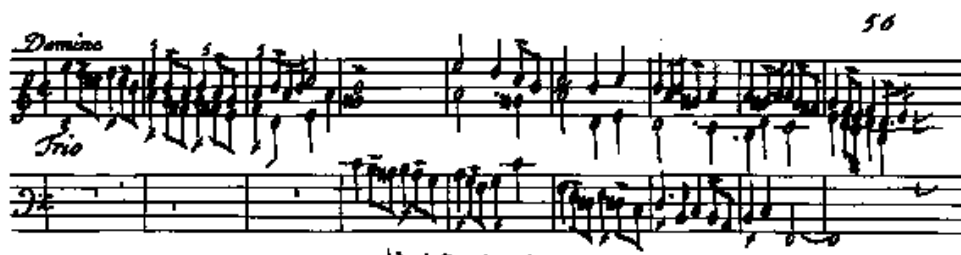
⁸⁹⁹ André RAISON. *Livre d’Orgue contenant cinq messes*. Paris, 1688. *Au lecteur* (cuarta plancha de la introducción).

Ejemplo 572



La disposición de los *trios*, a dos voces superiores y bajo—*a deux dessus*—denotando ya una incipiente influencia italiana. Los *trios* y *duos* emplean una escritura polifónica-imitativa, pero siempre con temas en valores diminutos, y normalmente se exponen de forma clara. La escritura polifónica se simplifica mucho—siempre tendiendo a lo vertical—, de manera que corrientemente el sujeto es acompañado con terceras o sextas (procedimientos tópicos o “docenales”), y en algunas entradas las otras voces se convierten casi en un acompañamiento.

Ejemplo 573



No encontramos en Raison la polifonía basada en temas proporcionales, similares a los del motete. Tanto las *fugues graves* como las *fugues de mouvement* emplean temas de contornos irregulares y con valores disminuidos. La irregularidad de estos temas, desarrollados de forma contrapuntísticamente intrincada, provoca numerosos choques disonantes y da a estas piezas un color armónico especial.

Georg Muffat (1653-1704) es una personalidad que combina diversos estilos nacionales. Nacido francés, él mismo se consideraba alemán, y viajó por toda Europa formándose tanto con Lully como con Pasquini. Difundió en Alemania los estilos italiano y francés, y fueron Salzburgo y Passau los lugares donde desarrolló su principal vida profesional⁹⁰⁰. En 1690 publica *Apparatus Musico-Organisticus*, conteniendo doce *toccate*, una *ciaccona* y un *passacaglia*.

La diferencia más notable con la música de Cabanilles es la concepción más vertical de la música y la organización de la melodía por frases melódicas. Se encuentra en

⁹⁰⁰ Michel ROUBINET. “Georg Muffat” en *Guide de la Musique d’Orgue*. Paris, 1991.

algunos fragmentos de sus tocatas, concretamente en aquellos que incorporan pautas del estilo francés, y en piezas con una melodía acompañada, al estilo de un aria:

Ejemplo 574: Georg Muffat. *Toccata Prima*, inicio. *Grave* al estilo de un *Grand Plein Jeu*⁹⁰¹.



Ejemplo 575: Muffat, *Toccata duodecima*, c. 58⁹⁰².



Ejemplo 576: Muffat, *Ciaccona*⁹⁰³.



Otra diferencia con la obra del valenciano es el empleo de términos de carácter (*grave*, *presto*, *adagio*, etc.) de origen italiano o francés para los fragmentos de las *toccate*.

Las similitudes se dan en las piezas de movimiento más veloz, tanto en el campo de las *figurae* empleadas como de la concepción contrapuntística horizontal. Encontramos en algunos allegros la escritura fugada al estilo de los *capricci* italianos o las fugas de Pachelbel, que puede tener similitud con la de algunos fragmentos de las obras de Cabanilles:

⁹⁰¹ Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957. pp. 4-8.

⁹⁰² Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957. pp. 77-83.

⁹⁰³ Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957. pp. 84-86.

Ejemplo 577



Mayor aún es la similitud con la escritura a modo de tocata construida con arpeggios, escalas, etc. En efecto, Muffat se asemeja más a Cabanilles que a los italianos o a los alemanes Kerll y Froberger en los fragmentos de este tipo, por la mayor simetría, por conservar la escritura polifónica lineal a cuatro voces, y por el empleo de la repetición de motivos en progresión, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 578: Georg Muffat, *Tocatta Ottava*, c. 107⁹⁰⁴.

Hay otras similitudes:

- La tipología corresponde a un políptico con secciones cerradas, tipología que encontramos en algunos tientos de Cabanilles (por ejemplo OO-V-82, OO-VI-96).
- La sujección en gran parte a un plan modal clásico. En este aspecto, debe tenerse en cuenta que las ocho primeras tocatas se ajustan a los mismos ocho tonos que emplea Cabanilles, si bien el 3^{er} tono está en A y el 8^o en G, transposiciones menos usuales en Cabanilles. El 7^o tono es en C con un bemol, también empleado por Cabanilles, si bien sólo en pocas ocasiones. No hay en general “salidas de tono”, y estas se producen preferentemente en las tocatas 9, 10, 11 y 12 que se apartan ya de la modalidad más tradicional (por ejemplo, el A# de la *toccata nona* cc. 8-9, el G# de la *toccata duodecima* cc. 39 y 41). En *toccata prima* c. 57 tenemos empero un Eb, en el contexto de una escritura grave *alla francese*.

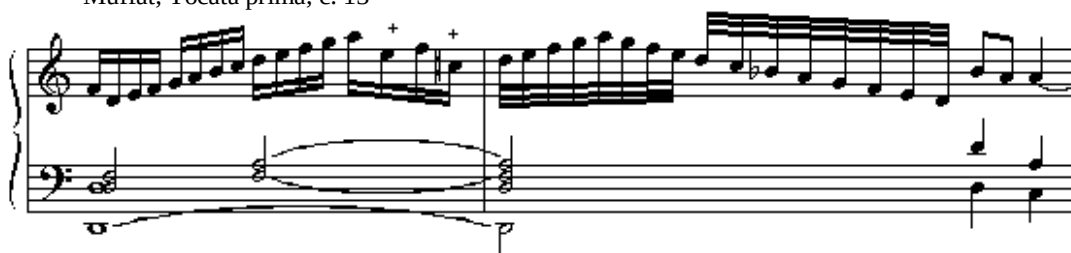
Finalicemos con un ejemplo de *figurae* similares, comparando la aparición del *cercar della nota* (+) en dos fragmentos de Muffat y Cabanilles respectivamente:

Muffat, *toccata prima*, c. 13

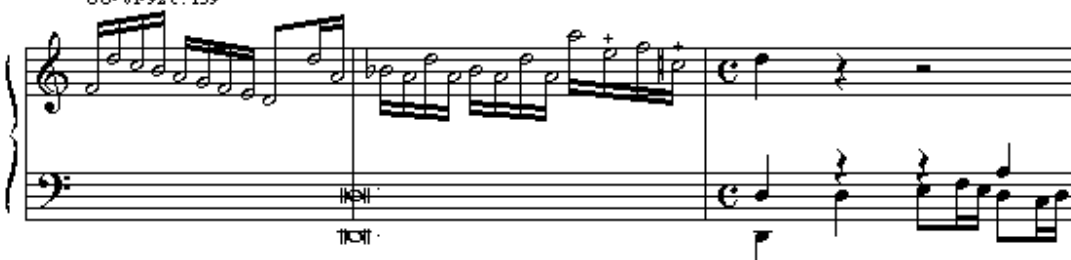
⁹⁰⁴ Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957. pp. 50-56.

Ejemplo 579: Muffat⁹⁰⁵

Muffat, Toccata prima, c. 13

**Ejemplo 580: Cabanilles**

00-VI-92 c. 139

**Música “italiana” y “francesa” en los manuscritos de tecla españoles**

Siguiendo en la línea de negar el aislamiento total de España respecto de la música de otros países⁹⁰⁶, podemos constatar que al menos a finales de siglo se habían difundido bastantes piezas con una escritura ya netamente diferente de la clásica, sobre todo en la concepción vertical, orientada a la melodía acompañada. Es precisamente en uno de los más importantes manuscritos con obras de Cabanilles, copiado en su mayor parte por un alumno de éste, donde se encuentran obras de este tipo, siempre calificadas de “italianas”, indicando así su origen.

⁹⁰⁵ Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957. pp. 4-8.

⁹⁰⁶ El Dr. Luis Antonio González Marín, codirector de este trabajo, me transmite que ha encontrado abundantes datos de italianos en España, por el momento inéditos.

Ejemplo 581: E: Bbc M 387 ff. 136-137v “Tiento Italiano Intitulado copien sobre el cuú” [sic]



Ejemplo 582: E: Bbc M 387 ff. 223-223v “tocata ytaliana de Violin y Violon”



Ejemplo 583: ff. 224-225v “Tocata ytaliana de francisco fogia”



(n.b. en el curso de la composición algunas notas del bajo están cifradas)

Ejemplo 584: E: Bbc M 387 ff. 225v-226 “Tocada francesa y otra ytaliana”



Ejemplo 585: E: Bbc M 387 f. 226 “tonada ytaliana”



(n.b. algunas notas de bajo cifradas)

Ejemplo 586: E: Bbc M 387 f. 388v “Ytalia a 3”



Ejemplo 587: E: Bbc M 387 ff. 393-393v “Tocata ytaliana de francisco fogia”



(n.b. algunas notas del bajo cifradas)

Ejemplo 588: E: Bbc M 387 ff. 393v-394v “tocata ytaliana”



#

(n.b. algunas notas del bajo cifradas)

Ejemplo 589: E: Bbc M 387 ff. 395-395v “duo ýtaliana [sic] de francisco fogia”



(n.b. algunas notas del bajo cifradas)

En el manuscrito en cuestión intervienen al menos cinco copistas diferentes, siendo las obras extranjeras de dos de ellos. La obra “copien sobre el cuú”, es del copista a), alumno de Cabanilles y copista principal del libro (cfr. p. 77 y ss.). También son de este copista las obras de Froberger antes reseñadas y copiadas como anónimas. Se identifica fácilmente por los guiones: un trazo horizontal seguido de un calderón. Este dato tiene la importancia de constatar que tanto Cabanilles como uno de sus alumnos están familiarizados con el repertorio que circulaba en la corte imperial de Viena.

Las obras “italianas” son todas del copista b), segundo copista en importancia del E: Bbc M 387. Se identifica fácilmente por los guiones: un trazo corto inclinado hacia arriba de izquierda a derecha.

Todas estas obras presentan una escritura caracterizada por el empleo de un bajo más fundamental, con una función diferenciada del resto de las voces, casi un bajo continuo, y unas melodías más independientes, desarrolladas al estilo de la danza, más simétricas y cantables. Estos procedimientos no se encuentran en Cabanilles, ya hemos visto que su tiento “al modo de italia” emplea un contrapunto perfectamente lineal a tres voces, aunque la melodía se desarrolle de forma casi “cantabile”. Este estilo sí es recogido por otros autores de la generación ligeramente posterior como Nassarre y Torres.

Hay también una serie de obras “italianas” en el manuscrito de Jaca E:J M 1, incluyendo la conocida “corienta italiana”, cuya atribución a Cabanilles es puesta en duda en este trabajo (cfr. p. 120). Se ha señalado anteriormente también la presencia entre las canciones recogidas por Martín y Coll de algunos fragmentos de obras de Lully, e incluso un fragmento de la *battaglia* de J. K. Kerll.

En suma, en España a fines del siglo XVII se conoció música de tecla de autores extranjeros, alcanzando su difusión a músicos que podrían pertenecer al círculo de Cabanilles, como su alumno que copia E: Bbc M 387. Incluso se le atribuyen piezas de Kerll y quizás de algún italiano (la famosa “corienta”). Se constata además en sus obras la presencia de procedimientos constructivos inéditos hasta el momento en la música

española. Por ello, podemos suponer que Cabanilles conoció la música europea italiana y suralemana (Kerll, Froberger) contemporánea o ligeramente anterior. Pero al parecer no se sintió motivado a avanzar en la dirección de la escritura de las “tocatas italianas”, a diferencia de otros compositores ligeramente posteriores como Nassarre y Torres. Las únicas obras donde el valenciano se acercaría a este estilo serían la “corienta italiana” y la “batalla imperial”, pero en mi opinión se trata en ambos casos de errores de atribución WWW. La escritura de la tantas veces atribuida a Cabanilles *batalla imperial* (el manuscrito E: Bbc M 386 indica en el explicit: “*tiento italiano*”), no se asemeja a la de sus tientos de batalla, que no recogen ni los recursos descriptivos ni los fragmentos tipo melodía acompañada de la obra citada. Esta obra es en mi opinión atribuible con mayor probabilidad a Kerll (cfr. p. 124). Cabanilles o no supo, o no quiso acercarse al mundo de la melodía acompañada. Una excepción sería la obra vocal *El galán que ronda las calles*⁹⁰⁷, con una estructura muy similar al “duo” (dos tiples y bajo) de Foggia. También esta obra de Cabanilles se llama “duo”, designando así realmente un conjunto de dos voces superiores y un bajo. Pero en cualquier caso, no se puede considerar ésta una obra avanzada por adentrarse en el mundo de la melodía acompañada. Es un ejemplo convencional y tradicional (aunque gracioso) de dúo (con continuo, obviamente) al Corpus, como tantos otros hay en España desde ya la primera mitad del XVII; no es especialmente “moderno” para la época en que se debió de componer.

Ejemplo 590: Disposición en trío en una obra vocal de Cabanilles

El mismo manuscrito E: Bbc 387 nos da una lección sobre la doble mentalidad, orientada al pasado y al futuro. El alumno de Cabanilles copió las piezas “clásicas” de Froberger. Se puede identificar que fue otro copista el que copia las obras “modernas” italianas. Ambos tienen en común su interés por la música de Cabanilles, pero uno va en la línea del contrapunto tradicional, y el otro en el canto acompañado moderno.

Entre las obras anteriores “italianas” encontramos tríos con dos voces superiores sobre un bajo. Hay algunos ejemplos en Cabanilles de una disposición instrumental similar: dos tiples y un tenor o bajo, aunque el bajo no tiene, como en los anteriores casos, el carácter independiente cercano a un bajo continuo. En cualquier caso, es importante señalar que la cuarta parte del total de sus obras largas están escritas a tres voces, proporción que aumenta al 80% si consideramos sólo los tientos partidos (cfr. p. 496).

⁹⁰⁷ José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Valencia, 1971. pp. 138-141. Transcripción mía del facsímil en p. 18.

Ejemplo 591: Disposición en trío en Cabanilles.

Cabanilles. Pange lingua (E: Ebc M 729 ff. 181-182)



Ejemplo 592: Otra disposición en trío en Cabanilles.

Gallardas III 00-II-XII c. 64

"A dos Tiples"



En el final de un tiento de falsas encontramos también una disposición parecida, cuando el grupo formado por las dos voces superiores se destaca de las bajas, de modo similar a los tríos descritos, aunque aquí se trata de cuatro voces.

Ejemplo 593

00-I c. 101



(*) Original A

Estas pautas se encuentran ya en autores más antiguos, como Pablo Bruna:

Ejemplo 594: Disposiciones en trío similares a las anteriores en Pablo Bruna⁹⁰⁸.

Pablo Bruna. Tiento de falsas de 2º tono por Gesolreut c. 65



Pablo Bruna. Pang lingua de 5º tono por Delasolre a dos Tiples



Es conveniente estudiar si los tientos de dos triples muestran una escritura correspondiente a dos voces solísticas con un acompañamiento. Si dirigimos la atención a estos tientos de dos triples, se puede observar también en general una escritura realmente contrapuntística lineal a cuatro voces. De hecho, algún tiento a dos triples es llamado “a dos triples y dos bajos” en otra fuente⁹⁰⁹.

Ejemplo 595

OO-V-81



⁹⁰⁸ Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993. pp. 94-97 y pp. 262-263.

⁹⁰⁹ OO-III-XIII (42). E: Bbc M 387 ff. 304-306 [encabezamiento] “Tiento quarto tono de dos Tiples de Cauanillas”. E: Bbc M 1328 ff. 95v-99v [encabezamiento] “Tiento Partido de dos Tiples, 4º Tono, del Mº Cabanillas”. Felanitx, Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 152-157 [encabezamiento] “Tiento de 4º tono de Dos Tiples y dos baxos. Cabanillas”.

Ejemplo 596

Se puede encontrar una separación de los dos triples sobre notas mantenidas, a la manera del final del tiento de falsas OO-I-I que antes citábamos:

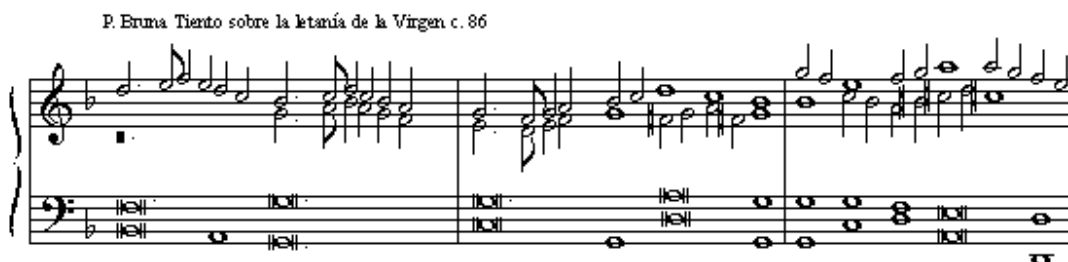
Ejemplo 597

Sólo en alguna ocasión encontramos en Cabanilles una escritura que se podría considerar como dos triples solistas.

Ejemplo 598

En el ejemplo anterior las cuatro voces se pueden realmente reducir a dos voces superiores y un bajo continuo. En efecto, el tenor simplemente rellena con la quinta o la octava la armonía del bajo, de la manera descrita por Torres⁹¹⁰. Este procedimiento de escritura, menos frecuente en Cabanilles, es empleado por compositores de la generación anterior:

Ejemplo 599



Se puede plantear la pregunta de porqué esta voz de tenor de “relleno”, siendo Cabanilles partidario de otros principios constructivos. Quizás fuera un añadido posterior del copista, o quizás Cabanilles, aunque opta en este caso por una escritura diferente no quiera renunciar a las cuatro voces tradicionales.

Es interesante tener en cuenta las consideraciones que un teórico conservador como Nassarre hace sobre la música extranjera:

*“En Naciones extrañas, como son Italia, Francia, y otras, no se hace cuenta con poner cada voz en la consonancia que le toca, que pues suene bien, aunque la musica sea à tres, no se repara en poner posturas de à cinco, ni de mas voces: pero en España, no ay duda en que la musica es mas primorosa, por trabajarse mas ceñida à las reglas. Yo escribo segun se practica en nuestra Nacion, y las demás la pueden practicar segun la costumbre de la tierra.”*⁹¹¹

Es decir, los extranjeros ya no escriben el contrapunto lineal interválico de manera aditiva (cfr. VIIIa “La construcción del tejido contrapuntístico: manera de entender y escribir el contrapunto”, p. 359). Por el contrario, mediante una melodía (o un dúo) y un bajo se resume un conjunto sonoro más amplio, tal como se ha explicado en p. 492 y ss. Nassarre se posiciona a favor de la escritura tradicional aditiva:

*“Hallanse en las Obras estrangeras extraordinarios modos de glossas, que hazen dudar muchas de ellas, si sus Compositores observan diferentes reglas que los de nuestra Nacion, ò si componen sin ellas.”*⁹¹²

Seguidamente a esta afirmación, expone algunos ejemplos que dice “usados en la musica estrangera”, y que no aprueba por “no sonar bien” y por no respetar las “reglas

⁹¹⁰ “...la execucion del acompañamiento, pertenece à la mano siniestra, formando con dicha mano, vnas vezes octava, y otras quinta, segun la ocasion, y lugar”. Joseph de TORRES. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa...* Madrid, 1702. p. 34-35. (En la edición de 1736 encontramos la misma cita en p. 18).

⁹¹¹ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 246.

⁹¹² Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II...* Zaragoza, 1724. p. 395.

del arte”. Corresponden a un tratamiento más libre de la disonancia, que es cogida o resuelta por salto, o resulta de choques debido al movimiento de las voces:

Ejemplo 600⁹¹³



XId. Difusión de la obra y la memoria de Cabanilles

Para completar el estudio de la relación entre la música de Cabanilles y su entorno, es conveniente aportar una reflexión sobre la difusión y aprecio que tuvo en su época y en las posteriores. La primera fase en el proceso de difusión de su música coincide con su madurez, puesto que ya en vida gozó de gran fama como organista y compositor. Algunos de los manuscritos donde se encuentran sus obras son cierta o presumiblemente de la época de Cabanilles: E: Bbc M 387, E: Bbc M 729, E: Bbc M 751, E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 y 173 bis, E: J, E: A, E: Mn 1357, E: Mn 1359, y E: Mn 1360. De estos, al menos Bbc 387 es en su mayor parte copia de un alumno directo suyo. Todas ellas son colecciones prácticas para organistas, algunos incluyen varios autores, otros son casi monográficos (E: J, E: Felanitx, E: Bbc M 387). El hecho de que Barcelona, Jaca y Felanitx (Mallorca) conserven los manuscritos con la mayoría de sus obras nos indica que su música tuvo difusión fundamentalmente en la Corona de Aragón. Pero también en Castilla está presente su obra, en el manuscrito de Astorga y en las compilaciones del fraile Martín y Coll, organista de San Diego de Alcalá. En este último caso, alguna de las obras aparece como anónima, lo que en nuestra opinión probaría su gran difusión así como el prestigio de “clásico contemporáneo” que tendría Cabanilles, como en su día lo tuvo Cabezón. También es digno de consideración el que dos copistas de su época confundan le atribuyan la *battaglia* de Kerll, lo que se explicaría en el marco del prestigio que gozaba.

Una segunda etapa, que se desarrolla como continuación natural de la anterior, es la inmediatamente posterior a su muerte. Al parecer, en este periodo que ocupa casi todo el siglo XVIII, su prestigio llegó a ser legendario, como lo demuestra el fervor de los copistas de sus obras. Esteban Maronda, alumno de Elías y copista de E: Bbc M 386, encabeza su compilación con la frase *Ante ruet mundus quam surgat Cabanilles secundus* (antes se hundirá el mundo que surgirá un segundo Cabanilles), escribe en el encabezamiento de sus obras “*es un prodigio*”, e incluso en una ocasión “*prodigio de prodigios, prodigioso*”. E: Bbc M 1328 también utiliza el calificativo “*es un prodigio*”, quizás por ser copia del manuscrito anterior o de su misma fuente. Los eruditos de la música lo conocen y respetan:

⁹¹³ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica II....* Zaragoza, 1724. pp. señaladas.

Francisco Valls en su *Mapa Armónico*⁹¹⁴ incluye el *incipit* de un motete hoy perdido (*confitebuntur coeli*) para demostrar las entradas en 4ª con el bajo. También acuden a él los partidarios de Valls para justificar el empleo de las disonancias en el curso de la conocida polémica *Scala Aretina*. Se trata de un impreso en el cual incluye Valls el parecer de diversos maestros⁹¹⁵. Uno de estos es el “Parecer del Licenciado Isidro Serrada, Presbytero, Maestro jubilado y organista de la Santa Iglesia de Urgel. Seo de Urgel; abril á 30, del año 1717”, y en el curso de este apartado se incluyen encuadernados unos ejemplos musicales manuscritos, concretamente fragmentos de un tiento de dos tiples y de unos versos de Pangelingua. Serrada se refiere a Cabanilles como “*Sugeto que en todas sus Obras, i en los tres exemplares suios, que alego manifiesta sus elevados talentos...*”. Durante todo el siglo XVIII, se difunden colecciones manuscritas de sus obras, algunas monográficas (E: Bbc M 386, E: Bbc M 1328, E: Bbc M 450, E: Bbc M 1011, E: Bbc M 1468, E: Boc M 12, E: MO M 1215, E: MO M 1419 etc.).

González Valle⁹¹⁶ ha señalado el hecho poco corriente en la época de que la música de Cabanilles no llega a sufrir un olvido absoluto: “*Hay indicios que permiten pensar en una memoria continuada, si bien alentada por círculos de entendidos, como sucedió con la música de Bach*”, hecho constatado también por Llorens⁹¹⁷: “*Toda la música conservada de Cabanilles es manuscrita pero no autógrafa; son copias de alumnos suyos o recopiladores los cuales siguieron interpretándola hasta más allá del siglo XVIII... Interesante por lo insólito es que la música del organista valenciano no cayese en el olvido, años después de su muerte*”.

Tampoco en el siglo XIX hay un olvido total de su música. En El Escorial se copian unos versos suyos (E:E LP-31, Carpeta 179-3). El encabezamiento *versos de primer tono de las obras de Cabanilles* [subrayado mío] hacen pensar que existía un supuesto volumen de “obras de Cabanilles” del que se sacaron dichos versillos. Los musicógrafos de esta época Teixidor, Eslava y Soriano Fuertes conocen su existencia, aunque nos han transmitido datos biográficos erróneos.

A fines del siglo XIX tiene lugar el redescubrimiento de su música, que despierta gran interés en una época en la que nace la musicología como ciencia y crece el interés por la música del barroco y renacimiento. Se reconoce en España y en Francia no solo su valor musicológico sino su calidad musical intrínseca. Los musicógrafos y musicólogos españoles y franceses comienzan a interesarse por la figura de Cabanilles, y no disponiendo sino de los datos de Teixidor, Eslava y Soriano Fuertes, en un principio transmiten los mismos errores. Saldoni⁹¹⁸ en 1881 repite los datos de Eslava, añadiendo la confusión de considerar varios Cabanilles: p. 47: José Cabanillas: “*famoso organista de la Catedral de Urgel, cataluña, por los años de 1670*”. Refleja otro Cabanillas (sin nombre de pila): “*distinguido maestro compositor que floreció a fines del siglo XVII*”. En p. 61 cita a José

⁹¹⁴ E: Bbc, M 680 “Arte de Composición” 1742. E: Bu Ms. 783 “Mapa Armónico” 1742. E: Mn [Mss] M 1071 “Mapa Armónico” ca. 1742.

⁹¹⁵ Francisco VALLS. *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbitero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona, a la Censura de Don Joachin Martinez Organista de la Santa Iglesia de Palencia...* Barcelona, 1717.

⁹¹⁶ José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. 1994. Valencia, 1995. pp. 79-96.

⁹¹⁷ José María LLORENS CISTERÓ. “Versos para órgano de Joan Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 109-126.

⁹¹⁸ Baltasar SALDONI. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881. Vol IV pp. 47 y 61.

Cavanillas: “Organista de la catedral de la Seo de Urgel, que falleció en 1725, y el primero y sin rival entre sus contemporáneos, habiendo escrito unas ochocientas piezas para órgano”. En 1883 Fétis lo cita como organista de la Catedral de Urgel a fines del siglo XVII, transcribiendo textualmente la cita de Eslava⁹¹⁹.

Pedrell⁹²⁰, en 1895, recoge las noticias de Eslava. Pero además tiene dos nuevos datos: su nombre aparece en la polémica de la *Misa Scala Aretina* de Valls, y en su tratado *Mapa Armónico* aparece un motete (*Confitebuntur Coeli*) y unos versos de *pange lingua*⁹²¹. También señala Pedrell que figuraba un manuscrito en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona procedente de la colección de Juan Carreras y Dágas con obras de Cabanilles, algunas excelentes. En este manuscrito se cita que Cabanilles es organista en Valencia, sin señalar en qué iglesia. Reseña el hecho de que hay obras escritas a tres pentagramas. Quizás le llamaría la atención por la similitud aparente con las obras para órgano de otros países en la época, a tres pentagramas al tener parte de pedal. Es posible que sea el mismo al que se refiere Mitjana. En 1905 y 1908 Pedrell⁹²² publica algunas obras, reseñando en el prólogo los supuestos datos de Elías a que refieren Teixidor-Eslava-Soriano Fuertes, junto a sus nuevos descubrimientos. Señala Pedrell también la abundancia de piezas que se conservan, especialmente el manuscrito de Marondo de 1722 (E: Bbc M 386).

Todavía Mitjana⁹²³ en 1920 comparte esta confusión, describiendo dos organistas con este apellido. Juan Cabanillas: 1665-1713 (No sabemos en que se basa para dar estas fechas), organista de Urgel, contemporáneo de Bruna, y con fama tanto en España como en el sur de Francia. Lo considera nexa entre los siglos XVII y XVIII. Cita también (sin dejar muy claro si confunde ambos personajes o no) a José Cabanillas muerto en 1725, contemporáneo de Bruna y superior a éste, cita a Eslava/Elías como fuente. A éste atribuye un manuscrito que se conserva en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona (seguramente el mismo que cita Pedrell) y que contiene muy buenas composiciones. Como ejemplo, edita en su totalidad una “tocata” (que no son sino los conocidos pasacalles II que edita Anglés), calificándola de “soberbia” y “fuera de lo común por el vigor del concepto, belleza de los desarrollos y la amplitud del estilo”⁹²⁴.

López-Chávarri, en su *Historia de la Música* de 1922, demuestra conocer algunos géneros, así como el carácter clásico de su música respecto a la evolución que habría en el siglo XVIII, y se acerca ya a datos biográficos más fiables (se apoya sin duda en Pedrell):

⁹¹⁹ J. F. FÉTIS. “Cabanilles” en *Biographie Universelle de Musiciens*. Paris, 1883. p. 229.

⁹²⁰ Felip PEDRELL. “Cabanilles” en *Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1895. pp. 240-241.

⁹²¹ Pedrell se equivoca: Estos versos no aparecen en el Mapa Armónico, sino en “Respuesta del Licenciado Valls...”. El motete sí es del *Mapa Armónico* (un fragmento), pero no tiene nada que ver con la polémica de la Scala Aretina, sino que es cuenta de una discusión sobre la disonancia de cuarta.

⁹²² Felipe PEDRELL. *El Organista Litúrgico español*. Madrid, 1905. p. 11. Del mismo autor: “Notas biográfico-bibliográficas de autores y de las composiciones respectivas” en *Antología de Organistas Clásicos Españoles*. Madrid, 1908. pp- III-VIII.

⁹²³ Rafael MITJANA. “La Musique en Espagne” en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique*. Vol ****, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1920. pp. 2090-2094.

⁹²⁴ Por cierto, que en esta edición aparecen diferencias (para empezar el título) con las dos versiones manuscritas que se conservan en la Biblioteca de Cataluña (E: Bbc M 386 y 387). Algunas podrían deberse a la reinterpretación de Mitjana, pero otras, especialmente la escritura a dos voces de los arpeggios en c. 65 ss. o el trino del final en fusas en vez de en semicorcheas, hacen pensar que la fuente es otro manuscrito que se ha perdido. Recordemos que Pedrell dice que figuraba en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona un manuscrito con obras de Cabanilles procedente del fondo Carreras-Dagas, no que estuviera en ese momento (Felip PEDRELL. *Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1895).

“Entre las excepciones a la general decadencia, hemos de mencionar a los maestros que en el siglo XVIII, miraban todavía por la elevación de su arte, tales: Juan Cabanillas (+ en Valencia, 1713) escribió música polifónica y obras para órgano en las cuales sigue las denominaciones de Cabezón (Tientos, Tientos de falsas, etc.), siendo de citar sus “Tientos de batalla” de carácter descriptivo, y sus tientos y Tocatas con tres o cuatro discursos, esto es, “tiempos”, haciendo de tales obras una especie entre sonatas y poemas sinfónicos”⁹²⁵.

Pero es Higinio Anglés quien partiendo de los datos encontrados por Pedrell consigue establecer una biografía científica y documentada de Cabanilles, ofreciendo una historiografía que recuerda los datos anteriores (Teixidor, Soriano, Eslava, Fetis, Saldoni, Eitner, Mitjana, Pirro, Raugel, Pedrell). Refuta su presencia en Urgel, debido a la ausencia de pruebas tras una exhaustiva búsqueda. Ofrece datos fiables de su vida (hasta ahora definitivos), apoyados en documentos: bautismo, ordenación y otros hitos de su carrera eclesiástica, ingreso como organista en la catedral, defunción, reparaciones del órgano de la cat. de Valencia, alquiler de instrumentos, etc. Aporta también datos sobre los órganos de la catedral de Valencia y unas registraciones de Lérida pero que resultan de interés por corresponder al organero que construyó el instrumento que Cabanilles pudo tocar. En el mismo volumen sigue una lista de fuentes manuscritas de su música y crítica de las mismas⁹²⁶. Para más información sobre el establecimiento de su biografía, me remito al apartado IIa “Biografía de Cabanilles”, p. 17.

En cuanto a la publicación de sus obras, las primeras ediciones modernas llegan de mano de Pedrell⁹²⁷ y por Rafael Mitjana⁹²⁸. Anglés comenzó la publicación de sus obras completas en una edición científica: la colección *Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia*, de la que publicó cuatro volúmenes (Diputación de Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Barcelona 1927, 1933, 1936 y 1956). Interrumpida esta importante colección, todavía publicará algunas obras aisladas en *Antología de Organistas Españoles del siglo XVII*, vol I, II, III y IV (Diputación de Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1965, 1966, 1967 y 1968 respectivamente). Otras obras aisladas se publican en 1963 por Climent⁹²⁹, en 1970 por Álvarez⁹³⁰ y en 1978 por Baciero.⁹³¹

Sus obras vocales son publicadas por Climent en 1971⁹³² y 1983⁹³³, y este mismo autor es quien prosigue la edición de sus obras completas con tres nuevos volúmenes en 1986, 1989 y 1992⁹³⁴. Simultáneamente, Sagasta acomete la transcripción de las obras que quedaban inéditas, y se publican cuatro volúmenes de los ocho que había previstos en un principio en 1986, 1987, 1993 y 1994⁹³⁵. También comienza la publicación de los versos,

⁹²⁵ Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI. *Historia de la Música*. Barcelona, 1922. vol. 2 p.166.

⁹²⁶ Higinio ANGLÉS. “Datos para una biografía de Cabanilles” en el Vol. I de *Opera Omnia*. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX

⁹²⁷ Felipe PEDRELL. *Antología de Organistas clásicos españoles* vol I y II. Madrid, 1908. pp. 10-11.

⁹²⁸ Rafael MITJANA. “La Musique en Espagne” en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique*. Vol. ****, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1920. pp. 2090-2094.

⁹²⁹ José CLIMENT. *Organistas Españoles, Juan Bautista Cabanilles*. Unión Musical Española. Madrid, 1963.

⁹³⁰ José María ÁLVAREZ PÉREZ. *Colección de Obras de Órgano de organistas españoles del siglo XVII*. Madrid, 1964.

⁹³¹ Antonio BACIERO. *Nueva Biblioteca Española de música de teclado tomo Iº*. Unión Musical Española. Madrid, 1978.

⁹³² José CLIMENT. *Obras Vocales de Juan Bautista Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971.

⁹³³ José CLIMENT. *Dos tonos al Santísim (Quaderns de música històrica catalana, nº 3)*. Institut Universitari Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1983.

⁹³⁴ Según me comunica el mismo José Climent, hay un 8º volumen en preparación.

⁹³⁵ Según me comunica Vicente Ros, responsable de estas publicaciones, por el momento no se piensa completar la colección con los volúmenes V a VIII.

de los que finalmente no ha llegado a aparecer más que un volumen por el CSIC en 1986. Recientemente, el American Institute of Musicology ha emprendido la publicación de las obras contenidas en los manuscritos de Felanitx⁹³⁶.

Actualmente permanecen inéditos 26 tientos, 7 de ellos incompletos. 22 de estas obras estuvieron preparadas para ser editadas en la colección *Música de Tecla Valenciana*, lo que hubiera completado—a excepción de cuatro inacabados—la edición de los tientos de Cabanilles. Los tientos inéditos están reseñados en la tabla siguiente, indicándose el número asignado en mi catálogo (cfr. XIV “Apéndice: catálogo de las obras para tecla de Cabanilles”, p. 587), la edición aludida que no llegó a aparecer y el título diplomático:

29	MTV-VIII-VII	E: Bbc M 1328 ff. 138-140v [encabezamiento] “Tiento lleno sobre la tonada del Maestro Cabanillas”
49	MTV-VII-III	E: Bbc M 387 ff. 336-339 [encabezamiento] “Tiento 2º tono por Elami del Maestro Cauanillas”
58	MTV-V-VIII	E: Bbc M 450 pp. 1-6 [encabezamiento] “Tiento 5º Tono a 4 de Joan Cabanillas”
64	MTV-VIII-XI	E: Bbc M 386 pp. 323-327 [encabezamiento] “Tiento lleno de todas Manos. 8º tono del G.de Mº Joan Caba.s / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de 8º tono / de todas manos / del G.de Mº Joan / Cab.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de todas Manos 8º tono”
83	MTV-V-XII	E: Bbc M 1011 ff. 48-52v [encabezamiento] “Tiento de Clarines de Sº[¿Segundo?] tono. Partido De mano. derecha. de Cabanillas”
91		E: Felanitx, Fundació Cosme Bauzà Ms.173 ff. 208v-212 [encabezamiento] “Tiento de 6 tono. de Batalla y Clarines. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3 de batalla flº. 209”
94	MTV-VII-X	E: Bbc M 387 ff. 372-373v [encabezamiento] “Tiento para la Corneta Magna de Cauanillas 8.ºo tono” [tras el explicit] “finis / finis”
108	MTV-VII-IV	E: Bbc M 387 ff. 398v-401 [encabezamiento] “Tiento 4.to tono Partido de Mano drecha Cauanillas”
123	MTV-VI-VIII	E: Bbc M 387 ff. 295v-299 y 300 [encabezamiento] “Tiento de mano drecha quinto tono con un pedaço de dos tibles Cabanillas”
125	MTV-VIII-X	E: Bbc M 729 ff. 94v-104 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Juan Cabanillas Partido de Mano derecha y a dos tibles” [en explicit] “398” [en tabla de contenido] “Partido de mano derecha y a dos tibles del mismo [=Cabanillas] 6º tono.-95”
133	MTV-VI-IX	E: Bbc M 729 ff. 38v-45 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Juan Cabanillas” [en explicit] “4.14 com” [en tabla de contenido] “Partido a dos Tiples de Juan Cabanillas.- 6º tono.-39”
150	MTV-V-X	E: Bbc M 386 pp. 240-243 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Ysquierda de 5º tono del G.de Mº Joan Cab.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 5º tono”
157	MTV-VI-XI	E: Bbc M 387 ff. 258-261v [encabezamiento] “Tiento 8.ºo tono partido de Mano Isquierda de Mº juan Cabanillas Añ[cortado]”
159	MTV-VIII-III	E: Bbc M 729 ff. 90v-95 [encabezamiento] “Tiento 1º tono Partido de mano ysquierda y a dos Bajos, Cabanillas” [en explicit] “236” [en tabla de contenido] “Partido de mano squierda y a dos Bajos Cabanillas.1º tono.-91”
160	MTV-VIII-V	E: Bbc M 387 ff. 237-242v [encabezamiento] “Tiento de Mano Isquierda 4.to tono Cauanillas” E: Bbc M 1328 ff. 130-137v [encabezamiento] “Tiento partido por Mano hisquierda 4º tono. del Maestro Cabanillas”

⁹³⁶ Nelson LEE. *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MVSIC.* Hänssler-verlag. 1999.

161	MTV-VIII-VIII	E: Bbc M 729 ff. 172v-178 [encabezamiento] “Tiento 5º tono mano Isquierda y al medio a dos baxos Cauanillas” [en explicit] “269”
162	MTV-VII-IX	E: Bbc M 387 ff. 286v-289v y 294-295v [encabezamiento] “Tiento de 6.to tono Mano Isquierda co[n] un pedaço de dos Bajos de Cab[cortado]” [tras el explicit] “finis”
165	MTV-VII-V	E: Bbc M 387 ff. 310v-312v [encabezamiento] “Tiento de dos Bajos de Cauanillas 4.to tono” [tras el explicit] “finis / tiene 180 compasses”
167	MTV-VII-VII	E: Bbc M 387 ff. 281v-284v [encabezamiento] “Tiento quinto tono de dos Bajos de cabanillas”
190	MTV-VII-II	E: Bbc M 387 ff. 147-150 [encabezamiento] “Tiento de M.n juan cabanillas fugas en quinta” [incompleto]
191		E: Bbc M 387 ff. 171-173 [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono lleno de Mi Maestro M.n Jua[n] cabanillas” [incompleto]
192		E: Bbc M 387 ff. 188-189v [encabezamiento] “Tiento lleno 5.tono sin Passo del Mº M.n Juan Cabanillas[al margen]fue hecho el año 1695” [incompleto, con guidones debe seguir en otro lugar]
193		E: Bbc M 387 f. 201v [encabezamiento] “Tiento 6.to tono de Falsas de Cauanillas” [incompleto]
194		E: Bbc M 387 f. 392v [encabezamiento] “Tocata a 3 de Cauanillas P.ro discurso” [incompleta]
195	MTV-VIII-VI	E: Bbc M 450 pp. 30-32 [encabezamiento] “Tiento lleno 5º tono de Cabanillas”
197		E: J p. 301 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de M.n Juan Cabanillas”

En cuanto a los versos, queda el 65% de los casi mil que se le atribuyen todavía sin publicar.

Se puede comprobar, pues, que desde su redescubrimiento, la música de Cabanilles ha despertado interés y admiración, situándose entre los grandes compositores del barroco. La cita de Bruyr que dice que Cabanilles “*no es menos grande que Bach*”⁹³⁷ es el reflejo del entusiasmo con que se llevó esta labor de recuperación, publicación y puesta en valor de su obra no sólo en España sino en el resto de Europa. Pirro⁹³⁸ en 1926 y Frotscher⁹³⁹ en 1935, y más tarde Apel⁹⁴⁰ en 1967 incluyen en sus obras generales sobre la música de órgano especial atención a la obra del valenciano.

En su tierra, Valencia, se le ha concedido en los últimos tiempos un gran reconocimiento⁹⁴¹. Se le hacen varios homenajes en el 250 cincuenta aniversario de su muerte, que quedan reflejados en el folleto “250 Aniversario de la muerte de Cabanilles” en *Valencia Atracción*, nº 37, Mayo 1962 pág. 7 (Valencia, 1962). Dicho folleto sirve de programa y de reseña de los actos organizados en dicha ocasión. Contiene un apunte biográfico, un artículo de Inglés en el que resume la historiografía y biografía que aparecen en *Opera Omnia vol I*, un artículo de Vicente Chuliá sobre organeros y organistas en la Catedral de Valencia, y otros teóricos y músicos valencianos: Milán y Tosca. Se presenta la Institució Joan Cabanilles, con una declaración de intenciones: crear una

⁹³⁷ Jose BRUYR. “Un entretien avec Charles Tournemire” en *Le guide du concert*, Abril 1930. París, 1930. pp. 791-793. Ver también nota 131.

⁹³⁸ André PIRRÓ. “L’art des Organistes” en *Encyclopedie de la Musique. Technique-Esthétique-Pédagogie*. Vol. **. Ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1926. pp. 1213-1219.

⁹³⁹ Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935. pp. 738-741.

⁹⁴⁰ Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. pp. 751-754.

⁹⁴¹ Debo agradecer al Dr. Vicent Ros, Catedrático de Órgano del Conservatorio de Valencia, haberme facilitado la mayoría de los datos relativos a la difusión de Cabanilles en Valencia.

temporada de conciertos de órgano, fomentar la construcción de nuevos instrumentos, de diversos tipos: barrocos, románticos, españoles, edición y difusión de la música de los antiguos organistas españoles, fomentar la formación de organistas activando la cátedra de órgano del Conservatorio. La citada “Institución Joan Cabanilles” desapareció al pasar estos acontecimientos. El fascículo se completa con unas notas a los programas de los conciertos elaboradas por Chuliá (sacadas de Anglés y Kastner). También una reseña de Climent a las obras vocales que se conservan en la catedral de Valencia, bibliografía, publicaciones y discografía.

El mismo año, *Anuario Musical* dedica su vol. XVII de forma monográfica a Cabanilles, publicando importantes trabajos que forman parte de la bibliografía de esta tesis.

La labor más importante ha sido hecha por la Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, que desde su fundación en 1978 desarrolla una importante labor de promoción y recuperación de los órganos y su música en la Comunidad Valenciana, con especial dedicación a la figura de Cabanilles. Dicha asociación publica el libro *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal* (Valencia, 1981), con un catálogo de sus obras elaborado por José María Llorens y la reedición de algunos artículos sobre Cabanilles.

En 1987, con motivo del 275 aniversario de la muerte de Cabanilles, la *Institució Valenciana de Estudis i Investigació* realiza un encargo de obras en homenaje a Cabanilles a 21 compositores: Amando Blanquer, Josep Climent, Bernat Adam Ferrero, M^a Teresa Oller Benlloch, Joan Pons Server, Salvador Chuliá, César Cano, Rafael Talens, Eduardo Montesinos, Ramón Ramos, Rafael Angel Mira, Francesc Tamarit, Agustí Bertomeu, Ramón Pastor, Josep Báguena Soler, Francesc Llàcer Pla, Josep Antón Orts, Lluís Blanes, Adolfo Gutiérrez Viejo, Matilde Salvador y Josep Evangelista. La mayoría de estas obras se estrenaron en la I Semana de Órgano en noviembre de 1987.

En 1994, con motivo del 350 aniversario de su nacimiento, se realiza un simposio en Valencia sobre Cabanilles, editándose el volumen *TIENTO A CABANILLES*, con diversos trabajos monográficos⁹⁴². En 1996 se celebran en Algemesí las jornadas culturales “Cabanilles i el Barroc Valencià”. Su música ha sido objeto de numerosos artículos, y se han realizado—que sepamos—dos tesis doctorales por M.J. Corry⁹⁴³, y A. García Ferreras⁹⁴⁴, si la más reciente es de hace ya 29 años. A estas dos hay que sumar el trabajo de Eshelmann, que es parte de una tesis más amplia⁹⁴⁵.

Podemos también reseñar su influencia en los creadores actuales. Carlos Cruz de Castro ha escrito en 1991 una obra titulada *Tocata vieja en estilo nuevo*, basada en la Tocatá IV de V^o tono⁹⁴⁶. Cristóbal Halfter escribe el *Tiento de primer tono y batalla*

⁹⁴² *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995.

⁹⁴³ Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. Stanford, 1965.

⁹⁴⁴ Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

⁹⁴⁵ Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986.

⁹⁴⁶ Estrenada el 27 de septiembre de 1991 en el festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por José Ramón Encinar, e interpretada en diversas ocasiones (datos aportados amablemente por el propio compositor).

imperial. Utiliza un tiento de Cabezón y la Batalla Imperial (ahora se sabe que es de Kerll). Compuesta en 1986, y estrenada en Basilea, fue interpretada en Madrid en el Auditorio Nacional los días 23, 24 y 25 de Febrero de 2001.

En cuanto a la consideración y ubicación estilística de su obra, este trabajo no comparte la orientación que siguen algunos de los trabajos más recientes. Al entusiasmo con que en la primera mitad del siglo XX se procede a la difusión y revelación de su obra, suceden diversos autores en la segunda mitad del siglo XX que consideran su obra excesivamente técnica y repetitiva, además de no ubicarla en el lugar que en nuestra opinión le corresponde estilísticamente.

Por ejemplo, afirma Bukofzer⁹⁴⁷ que “*los organistas españoles componían en un modo más cercano al sentimiento estético y expresión místico-dramática que con la rica, impecable técnica de las otras escuelas de la época*”. ¿Dónde están la “mística” y el “dramatismo”? ¿Es que no lo hay en las escuelas extranjeras? La depurada técnica polifónica y motivica de los españoles se podría calificar de conservadora o incluso anticuada en algunos casos, pero no de pobre ni débil (pensemos en Correa).

En la colección *Historia de la música española*, de Alianza Música se le incluye en el volumen dedicado al siglo XVIII⁹⁴⁸. López-Calo había dicho en el volumen anterior, dedicado al siglo XVII, que lo consideraba más como una figura del siglo XVIII. No se comparte aquí esta opinión, máxime cuando es probable que su actividad se redujera a partir de 1703, puesto que en esa fecha se nombra un ayudante suyo en la catedral de Valencia. Sin embargo, es en el siglo XVIII cuando tiene lugar la difusión de su obra. José María Álvarez Pérez dice de él: “*Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712). Organista muy conocido ya en España. Es autor de mucha técnica, pero excesivamente cerebral y no muy inspirado*”⁹⁴⁹. Si es cierto que encontramos obras en las que se recurre excesivamente a la repetición, hay que entenderlas en el contexto de una producción vastísima, que incluye asimismo obras geniales. Otros autores actuales (como Doderer y González Valle) han continuado el estudio de los principios constructivos empleados por Cabanilles, situándolos correctamente en su época y contexto y valorando la enorme riqueza del lenguaje barroco de Cabanilles.

⁹⁴⁷ Manfred F. BUKOFZER. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, 1986. Primera edición, Nueva York, 1947. p. 175.

⁹⁴⁸ Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española. Vol. 4 El siglo XVIII*. Madrid 1985. pp. 173-174, 445-447.

⁹⁴⁹ José María ÁLVAREZ PÉREZ. “Introducción” en *Colección de Obras de Órgano...* Madrid, 1964. p. VI.

XII. Conclusiones

En cuanto a las fuentes para la música de tecla de Cabanilles, se describen de forma exhaustiva los veinte manuscritos conocidos que contienen obras de tecla de Cabanilles, ninguno de ellos autógrafo, compilados desde muy finales del siglo XVII y siglo XVIII, e incluso uno del siglo XIX. Las obras quedan clasificadas en el siguiente esquema:

5. Tientos
 - a) Llenos
 - i) *Con Paso*
 - ii) *Sin Paso*
 - b) de Falsas
 - c) de Contras
 - d) Partidos
 - i) Mano derecha
 - ii) Mano derecha con un fragmento de dos tiples
 - iii) Dos tiples
 - iv) Dos tiples y dos bajos
 - v) Mano izquierda
 - vi) Mano izquierda con un fragmento de dos bajos
 - vii) Dos bajos
 - e) de Batalla
 - i) Llenos
 - ii) Partidos
 - f) de Ecos
 - g) Diferencias sobre Canto Llano
6. Diferencias sobre danzas
 - a) Folías
 - b) Gallardas
 - c) Pasacalles
 - d) Paseos
 - e) Jácara
7. Tocatas
8. Versos
 - a) Himnos o Antífonas
 - i) Ave Maris Stella
 - ii) Pange Lingua
 - iii) Sacris Solemnis
 - iv) Salve
 - b) para el oficio (Salmos, Vísperas, Gaudes, Magnificat)
 - c) para Misas
 - d) sin especificar su función

En un apéndice se da un catálogo temático de tientos, tocatas y diferencias, y un listado de los versos (cfr. XIV “Apéndice: catálogo de las obras para tecla de Cabanilles”, p. 587).

En cuanto al sistema musical, de las obras teóricas del siglo XVII se desprende que en la época de Cabanilles en España sigue vigente el sistema de organización del material tonal por hexacordos que había introducido Guido d’Arezzo en el siglo XI. En cuanto a los tonos, tanto los teóricos españoles como las obras de tecla emplean preferentemente una nomenclatura de ocho tonos, que incluyen también los modos *aeolio* y *jonio*. Esto crea una confusión al emplear los modos 9º, 10º, 11º y 12º con los nombres de 3º (*aeolio* cuando debería ser *frigio*), 5º (*lydio* o *jonio*) y 7º (*mixolydio* o *aeolio*). La música de Cabanilles se encuentra enmarcada en este sistema, pero al mismo tiempo refleja un importante proceso de disolución del sistema hexacordal y de la modalidad, al emplear el procedimiento—constatado por los teóricos—de “sacar de tono una obra”, procedimiento que Cabanilles emplea en una quinta parte de sus obras.

En cuanto a los temas y procedimientos melódicos, los teóricos españoles emplean los términos tema, sujeto, paso o intento para referirse a un fragmento melódico de donde se extrae el material para construir la composición. De estos términos, los dos últimos implican que dicho tema será desarrollado de forma imitativa. Los teóricos hacen referencia a que dicho tema puede proceder del canto llano, de una obra preexistente de canto de órgano o ser de invención propia. Del mismo modo, se identifican entre los temas empleados por Cabanilles algunos procedentes del canto llano y otros de obras polifónicas vocales o instrumentales. De los temas tradicionales de bajos de danza aparece en numerosas ocasiones el *lamento*, así como la folía y el pasacalle.

También hacen los teóricos españoles referencia a la posibilidad de transformar el tema aplicando diferentes procedimientos. Cabanilles emplea en ese sentido la transformación rítmica del tema típica del tiento monotemático, las figuras retóricas descritas en el *Tractatus Compositionis* de Christoph Bernhard, los procedimientos de ornamentación vocal que aparecen en *Von der Singekunst* del mismo autor, la ornamentación teclística y la ornamentación en valores irregulares. Otro resultado importante en este ámbito es la constatación de la influencia del lenguaje instrumental, encontrando figuras originadas en procedimientos propios de instrumentos de viento, cuerda frotada, cuerda pulsada e incluso percusión.

En cuanto a la presencia de las *figurae* en la música de Cabanilles, se señala que desde fines del siglo XVI se emplean determinados procedimientos para expresar mediante figuras musicales el sentido del texto. Hacia 1600, se emplearán fórmulas ornamentales para además introducir un empleo más libre de la disonancia, que pronto se van a emplear como recursos independientes para la composición musical. Las fórmulas recogidas por Christoph Bernhard hacia mitades del siglo XVII son una buena muestra de estos procedimientos. En España se conocían y empleaban desde el siglo XVI figuras retóricas descriptivas. Desde Bermudo, y especialmente en el siglo XVII Cerone, Lorente y Nassarre, todos los teóricos insisten en la adecuación de la música al texto y en la conveniencia de emplear para ello los recursos pertinentes. En la teoría compositiva de

Lorente y Nassarre se explican también, aunque de forma menos exhaustiva, procedimientos similares a los descritos por Bernhard.

Cabanilles muestra en sus obras vocales un empleo de las figuras musicales de *hypotyposis* o descripción pictórica de un texto. En Cabanilles se puede constatar también el empleo en gran medida de las *figurae* descritas por Bernhard, desvelando por tanto un conocimiento de los procedimientos constructivos originados en la retórica y por otro una asimilación de las técnicas empleadas por los buenos cantantes en la ornamentación vocal de las obras polifónicas. Se constatan a saber:

- *Figurae* de elaboración melódica del *stylus luxurians communis*: *anticipatio notae*, *superjectio*, *subsumptio*, *variatio*, *multiplicatio*, *prolongatio*, *quaesitio notae*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*.
- Figuras correspondientes al tratamiento de la disonancia en el contrapunto propias del *stylus gravis*: *transitus*, *syncopa*, *quasi syncopa*, *quasi transitus*, *transitus inversus*, del *stylus luxurians communis*: *syncopatio catachrestica* y *prolongatio*, y del *stylus teatralis*: *abruptio*, *transitus inversus* y *heterolepsis*.
- Procedimientos de ornamentación propios de la música vocal: *antizipazione della syllaba*, *accenti* y *cercar de la nota*.

El cromatismo ascendente aparece descrito ya en el siglo XVI por Bermudo. Los teóricos del siglo XVII constatan su carácter de procedimiento corriente en la composición, aunque Lorente todavía reserva al cromatismo descendente un uso restringido a la expresión de afectos tristes. Cabanilles muestra muchos ejemplos del empleo del cromatismo ascendente, tanto de la forma lineal más tradicional como empleada en bloques homofónicos de consonancias. Sólo en una ocasión encontramos un cromatismo que encajaría dentro de la consideración de *passus duriusculus*. En cuanto a los *saltus duriusculus*, se pueden encontrar en Cabanilles empleados algunos intervalos disminuidos como la 4ª diminuta y 5ª diminuta. Otros intervalos “prohibidos” se emplean sin sentido melódico, como la segunda aumentada. En cuanto a los frecuentes saltos de séptima que se dan en sus obras, se consideran como cambios de tesitura, en el contexto de un oído acostumbrado a dichos cambios en la música policoral.

En cuanto al tratamiento de la disonancia, se explica que los teóricos del siglo XVII constatan la importancia de la disonancia para la composición musical. Lorente expone los siguientes conceptos estéticos en torno a la disonancia: su importancia, su función sería similar a la del claroscuro en la pintura, las irregularidades armónicas tienen intención semántica, es posible contravenir algunas reglas para tener libertad en la composición, el tratamiento más libre de la disonancia también sirve para tener más libertad y no impedir una melodía más airosa. Nassarre considera que la armonía es mezcla de consonancia y disonancia, que la disonancia genera más armonía que la consonancia, que las disonancias más extravagantes tienen sentido expresivo, y que es posible contravenir las reglas siempre y cuando “no se destruya la melodía”, siendo esto avalado por el uso. Constata que en su época se da un proceso de búsqueda de la extravagancia, de novedades

en el terreno armónico, y desarrolla una aproximación a un concepto sensorial de la armonía.

Las reglas para introducir la disonancia se engloban en estos apartados:

- En parte débil (no directamente en alzar o dar) por movimientos conjuntos (*passando de presto*).
- En forma de ligadura: en el dar, prevenidas viniendo ligadas del compás anterior y desligadas descendiendo un grado. Se amplía el lenguaje respecto del periodo anterior, especialmente al formularse las prevenciones en falsa y el burlar la ligadura (mover el bajo) al desligar, dando lugar a choques disonantes.
- En alzar o dar por movimientos conjuntos, seguidas de consonancia (mala por buena).
- En la glosa, cogidas o dejadas de salto.

Cabanilles pone en práctica unos procedimientos para el tratamiento de la disonancia similares a los descritos por Lorente y Nassarre. En pocas cosas se muestra más avanzado, tan sólo en un empleo algo más libre de la disonancia de 7ª en alzar (en general acompañada de 5ª diminuta). Ni siquiera encontramos una excesiva presencia de las “posturas extraordinarias” descritas por Nassarre, que vive un tiempo en el que empieza a introducirse un tratamiento más libre de las disonancias. Cabanilles explota, no obstante, los choques y disonancias en valores diminutos. Cabanilles desarrolla además algunas pautas que son propias del estilo ibérico, como la 5ª superflua y 4ª diminuta en dar, y el “punto intenso contra remiso”. Este último procedimiento resultaría un arcaísmo, siendo descartado por los teóricos de su época.

En conclusión, Cabanilles no es más novedoso o “libre” en el tratamiento de la disonancia que sus contemporáneos españoles, sino que sigue con bastante regularidad los procedimientos armónicos descritos por los teóricos. No creo que se puedan sostener afirmaciones de algunos autores como la siguiente de Anglés en el sentido de considerar su armonía “avanzada”: “Cabanilles se adelanta a su tiempo y nos ofrece disonancias tan atrevidas, que de verlas escritas en los manuscritos de la época, nos parecerían escritas modernamente”.⁹⁵⁰

Se debe tener en cuenta que Cabanilles y los compositores españoles del XVII en general no componen en un estilo retrospectivo o anticuado en el sentido de continuar evocando el contrapunto establecido en el siglo XVI. Los procedimientos armónicos empleados se caracterizan precisamente por introducir figuras que escapan a las reglas de Zarlino. Puede que en España se perpetúe algo más este estilo y tarde más en entrar la escritura vertical y la armonía funcional, pero el tratamiento de la disonancia en el siglo XVII español se basa precisamente en la ruptura del equilibrio del contrapunto renacentista.

En cuanto al contrapunto, la descripción que los teóricos del siglo XVII hacen de la manera de construir el tejido contrapuntístico revela un concepto del contrapunto lineal e

⁹⁵⁰ Higinio ANGLÉS. “Datos para una biografía de Cabanilles” en *Opera Omnia* Vol. I. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

interválico. Dicho tejido es además “completo” y con estructura aditiva, construyéndose conforme a unas reglas que se basan en un contrapunto invertible subyacente a dos voces, a las que se añaden las demás reforzando el conjunto sonoro. La escritura de Cabanilles sigue fielmente esta concepción del contrapunto.

Esta escritura contrapuntística se puede realizar de dos maneras: con imitación o sin ella. Los teóricos describen diversos recursos imitativos: fuga libre, fuga con el tema extraído del canto llano, fuga sobre canto llano, fuga simple con obligación (canon), fuga contraria, fuga de dos intentos, fuga cancrizante (retrógada), fuga de engaño. En Cabanilles encontramos, además de la imitación libre simple, numerosos ejemplos de imitación al contrario y de fuga con dos intentos. Encontramos escasos ejemplos de imitación canónica, y ninguno de fuga cancrizante. Entre los recursos no imitativos describen los teóricos fundamentalmente el fabordón y la escritura mediante ligaduras. Ambas son empleadas como procedimiento constructivo por Cabanilles. Otro recurso utilizado es el de glosar en torno a unas consonancias, empleando o no la imitación en estrecho de pequeños temas.

No se detecta en Cabanilles una tendencia a la escritura vertical, en la que todo el bloque sonoro se remite o refiere el bajo. Tan solo unos indicios de añadir voces que estarían fuera del juego lineal en algún momento aislado para reforzar el conjunto sonoro, y el recurso de las terceras y sextas paralelas.

En cuanto al ritmo, En Cabanilles encontramos reflejado el uso de la “suposición de tiempo” descrita por los teóricos para introducir una riqueza rítmica en sus obras. Esto lo consigue mediante la aplicación de procedimientos armónicos, introduciendo disonancias que determinan el cambio en el tiempo real. Encontramos una manifestación del empleo de la polirritmia en los siguientes procedimientos:

- Yuxtaposición de ritmos diferentes.
- Superposición de ritmos diferentes.
- Empleo del ritmo 3+3+2 combinado con ritmos complementarios.

Se encuentran también algunos indicios de una concepción de un ritmo libre, flexible, próximo al de la toccata italiana, manifestado en varios hechos, como los finales en glosa libres, los fragmentos finales escritos con velocidades diferentes según las fuentes, la escritura inconsistente métricamente, los ornamentos en grupos irregulares y los fragmentos de glosa libre entre secciones.

En cuanto a las tipologías empleadas por Cabanilles, se pueden apreciar los principios constructivos descritos por los teóricos Lorente y Nassarre. Estos principios, de carácter muy general, son seguidos por Cabanilles y ampliados con gran variedad. Lo más característico en su obra es la combinación en una misma pieza, con o sin solución de continuidad, de diferentes géneros y procedimientos de escritura. Un importante resultado es la constatación de la adaptación a la música de tecla de procedimientos constructivos similares a los del villancico vocal: policoralidad, temática y rítmica característica, repetición de un estribillo, inserción de dúos solísticos en la escritura a cuatro voces, fragmentos homofónicos desfasados rítmicamente, incluso un caso de adaptación del díptico tonada-villancico.

En cuanto a la contextualización de su obra se pueden realizar diversas comparaciones. Respecto de los autores ibéricos anteriores, se aprecia que el empleo de la disonancia en tiempo fuerte no es sino la continuación de unos procedimientos que ya están presentes en Cabezón, y prácticamente desarrollados en Correa. En la glosa y el desarrollo melódico representa Cabanilles un paso enorme con relación a sus antecesores. La temática en Cabanilles es más rica, encontrando temas de tipología vocal o instrumental, e introduciendo elementos desestabilizadores en los temas tradicionales vocales. Se encuentran algunas relaciones temáticas con obras de Pablo Bruna. Respecto de los autores ibéricos de su época, se aprecia que Cabanilles no sigue el camino de la simplificación de la textura, ya iniciado en la generación anterior. Tampoco emplea una escritura contrapuntística similar a la de las fugas italianas (tipo Corelli). Cabanilles emplea una escritura basada fundamentalmente en procedimientos contrapuntísticos escolásticos, reflejados en los ejercicios que se solían exigir en las oposiciones a organista (como el tiento de Monserrat, cfr. Ejemplo 523, p. 499).

En cuanto a la relación con el entorno europeo, Cabanilles, en mayor medida que el resto de los españoles, sigue principios emanados de las *figurae* de Bernhard. En estos y otros procedimientos de elaboración melódica se asemeja a autores más antiguos (Sweelinck, Philips) o contemporáneos (Kerll, Froberger, Muffat). También en la ornamentación encontramos una relación con pautas de autores extranjeros inédita en España. En Cabanilles encontramos la escritura propia de los grandes géneros imitativos del barroco—*ricercare*, *fantasia*, *canzona* y *capriccio*—que habían empleado Frescobaldi, Froberger, y Kerll. Pero rara vez se encuentran en estado puro, sino combinados entre sí y con otros procedimientos no imitativos: ésta sea quizás la aportación de Cabanilles. La escritura de la *toccata* de estos autores aparece en cierta medida en Cabanilles, pero nunca con la libertad y la tendencia a la verticalidad de Frescobaldi y Froberger, más bien con la simetría y empleo de figuras teclísticas de Kerll y Muffat. En ocasiones encontramos unas disposiciones que se pueden asemejar a una escritura en trío, aunque de forma ocasional, y rara vez orientadas a la verticalidad. Encontramos relaciones temáticas—a veces literales—con Frescobaldi y Froberger. Se le confunde en dos ocasiones con Kerll en la paternidad de una obra. No hay, sin embargo, ni rastro de la escritura típica de la *suite* a la manera de Froberger y Kerll, en armonía tendente a lo tonal, melodía y verticalidad de la escritura. En las tipologías, encontramos relación con la combinación de secciones de escritura diferente que encontramos en Muffat o Buxtehude. No se da, sin embargo la monumentalidad de la música nortealemana, dada quizás por las características especiales del órgano nortealemán. Finalmente, encontramos poca relación con el estilo de los franceses en la verticalidad, melodía, tendencia a la tonalidad, y ornamentación.

A la vista de estos resultados, se puede postular que Cabanilles debió de algún modo tener conocimiento de algunos autores europeos contemporáneos o anteriores, quizás los relacionados con la corte imperial austríaca y sur de Alemania. En contra de lo expuesto por Anglés, que contempla la influencia italiana pero no la de los alemanes⁹⁵¹. Es posible más bien que pudiera conocer los modelos italianos preferentemente a través de los

⁹⁵¹ Higinio ANGLÉS. “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Anuario Musical*, XVII. Barcelona, 1962.

compositores suralemanes Froberger y Kerll, aunque sin descartar el conocimiento directo de las obras de Frescobaldi.

Conclusiones generales sobre el lenguaje de Cabanilles:

Por el sistema musical y procedimientos constructivos armónicos y contrapuntísticos empleados en su música, Cabanilles se revela como una figura perteneciente netamente al barroco musical maduro de la segunda mitad del XVII. Su técnica compositiva es un reflejo de la empleada en España en dicha época, descrita por teóricos como Lorente y Nassarre. Por los procedimientos de elaboración melódica, figuras y tipologías, su música revela una preocupación similar a la de organistas suralemanes como Kerll, Froberger y Mufat. Con los resultados de este trabajo se corrobora una opinión ya expuesta por la mayoría de los autores de insertarlo en la tradición del siglo XVII, aunque debido al hecho subrayar las pautas innovadores y la supuesta proyección al futuro de su música, pocos autores exponen claramente que pertenece estilísticamente a este periodo (Querol, González Valle). En esta línea este trabajo se sitúa frente a algunos intentos de ver en él un “puente al clasicismo” o encuadrarlo en el siglo XVIII (Apel, Climent, Martín Moreno, López Calo, Pedrero Encabo). Tampoco comparto la opinión de algunos autores como Mary Jane Corry, Karen Eshelman o Montserrat Torrent⁹⁵² que asimilan el tiento de falsas a la polifonía renacentista. Precisamente en esos tientos abundan las ligaduras de 9ª, las preparaciones en falsa, y los procedimientos de “mala por buena” que caracterizan el tratamiento de la disonancia en el barroco.

En resumen, Cabanilles recoge la influencia y tradición de la música organística española anterior, pero también, en mucha mayor medida que sus contemporáneos españoles, incluye pautas y procedimientos desarrollados por la música de tecla europea a partir de mediados del siglo XVII, especialmente en el campo de la elaboración melódica y figuración instrumental, y en la yuxtaposición de diferentes técnicas de escritura. En esto participa de una corriente de transformación de la música instrumental que mira decididamente al futuro. Por otro lado, y a diferencia de sus coetáneos españoles y extranjeros, no sigue el desarrollo tendente a la simplificación de la textura que se iba haciendo cada vez más patente. Se mantiene en una formulación tradicional del contrapunto, es más, su voluntad creadora parece decidida a profundizar en dicha técnica, compartida por los teóricos y algunos compositores de su época. Si bien se revela en este aspecto como conservador, mirando al pasado, al mismo tiempo se revela consciente de lo que quiere obtener su voluntad creadora.

⁹⁵² M. J. CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works* Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986. Montserrat TORRENT. “Registración e Interpretación de la Obra de Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 163-168.

XIII. Bibliografía

XIIIa. Bibliografía histórica

Antiphonarium de Sanctis. Zaragoza, 1596.

Cristoph BERNHARD. *Tractatus Compositionis*. ca. 1650.

Cristoph BERNHARD. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. ca. 1650.

Fray Juan BERMUDO. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.

Hernando de CABEZÓN. *Obras de Música...* Madrid, 1578.

Pietro CERONE. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, 1613.

Francisco CORREA de ARAUXO. *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henares, 1626.

Martin GERBER. *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra*. San-Blassianis, 1784.

Johann KASPAR KERLL. *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*. Munich, 1686.

Andrés LORENTE. *El porque de la Mvsica*. Alcalá de Henares, 1672.

Johann MATTHESOHN. *Der vollkomene Capellmeister*. Hamburgo, 1739. (Bärenreiter, Kassel 1995).

Pablo NASSARRE. *Escuela Musica...* Zaragoza, 1724.

Pablo NASSARRE. *Fragmentos Musicos*. Madrid, 1683 y 1700.

Diego ORTIZ. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553.

André RAISON. *Livre d'Orgue contenant cinq messes*. Paris, 1688.

Fray Tomás de SANCTA MARIA. *Arte de Tañer fantasía*. Valladolid, 1565.

Joseph de TORRES. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa...* Madrid, 1702.

Francisco VALLS. *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbitero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona, a la Censura de Don Joachin Martinez Organista de la Santa Iglesia de Palencia....* Barcelona, 1717.

Francisco VALLS. *Mapa Armónico Universal*. Barcelona, 1742.

Luys VENEGAS de HENESTROSA. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, 1557.

J. G. WALTHER. *Musicalischens Lexicon*. 1732.

Giosefo ZARLINO. *Institutioni harmoniche*. Venecia, 1558.

XIIIb. Bibliografía historiográfica

José María ÁLVAREZ PÉREZ. “Introducción” en *Colección de Obras de Órgano de organistas españoles del siglo XVII*. Madrid, 1964. pp. V-VI.

Higinio ANGLÉS. “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*, 1962. Barcelona, 1962. pp. 105-112.

Higinio ANGLÉS. “Datos para una biografía de Cabanilles” en *Opera Omnia* Vol. I. Barcelona, 1927. pp. IX-XXXIX.

Higinio ANGLÉS. “Tabla de las fuentes” en *Opera Omnia vol. I*. Barcelona, 1927. pp. XLI-LXIV.

Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. II*. Barcelona, 1933. pp. VII- XI.

Higinio ANGLÉS. “Altres Manuscrits amb obres de Joan Cabanilles” en *Opera Omnia vol. III*. Barcelona, 1936. pp. V-VI.

Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I. Barcelona, 1946.

Higinio ANGLÉS. “Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*, 1962. Barcelona, 1962. pp. 3-13.

Higinio ANGLÉS “La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles” en *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, 1981. pp. 51-64. (Este texto es una traducción del discurso pronunciado en Roma el 10 de mayo de 1962).

Higinio ANGLÉS. “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Anuario Musical XXI*. Barcelona, 1966. pp. 141-146.

Higinio ANGLÉS. “Orgelmusik der Schola Hispanica von 15. bis 17. Jh.” en *Kgr. Ber.* Leipzig, 1926. Reimpreso en Wiesbaden, 1969. pp. 227-231.

Willi APEL. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967

Alberto BASSO. “Cabanilles” en *Dizionario della musica e dei musicisti*. Turín, 1985. Vol. 2 p. 39.

Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contras de los Órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles” en *Revista de Musicología vol. XIX 1996 n^{os} 1 y 2*. Madrid, 1996. pp. 133-152.

Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles” en *Anuario Musical*, 53. (1998). Barcelona, 1998. pp. 111-164.

Miguel BERNAL RIPOLL. “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos.” en *Anuario Musical*, 54. (1999). Barcelona, 1999. pp. 149-154.

Francesc BONASTRE. “Joan Cabanilles en el contexto de la música española de su tiempo” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 67-78.

Antony BONNET. “Les oeuvres d'orgue de Juan Cabanilles et les exigences actuelles de la liturgie” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 92-104.

Cristina BORDÁS. “Bartolomeo Giovenardi” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Vol. 5 pp. 648-650.

Guy BOURLIGUEUX. “Cabanilles” en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. UTET*. Turín, 1985. Vol. 2 p. 39.

M. C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Toccatas and Tientos” en *The Musical Quarterly LIX/2* (1973). Londres, 1973. pp. 285-301.

Agustí BRUACH. “Cabanilles” en *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London 2001. Personenteil Vol 3 pp. 1522-1525.

Jose BRUYR. “Un entretien avec Charler Tournemire” en *Le guide du concert*, Abril 1930. París, 1930. pp. 791-793.

George J. BUELOW. “Rethorik and Music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 15 pp. 793-803.

Manfred F. BUKOFZER. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, 1986. (Primera edición, Nueva York, 1947).

Bernat CABRÉ i CERCÓS. “Una fuente inédita de la ensalada para órgano de Sebastián Aguilera de Heredia” en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología). Madrid, 2002.

José CLIMENT. “Obras vocales inéditas de Juan Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, XVII (1962). Barcelona, 1962. pp. 121-124.

José CLIMENT. “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *Anuario Musical* XXI, 1966. Barcelona, 1968. pp. 211-241.

José CLIMENT. “Apunte biográfico” en *Tiento a Cabanilles*. TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 13-24.

José CLIMENT. “Introducción” en *Obras Vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Valencia, 1971. pp. 9-11.

José CLIMENT. “Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas” en *Revista de Musicología* VI, 1983. Madrid, 1983. pp. 213-221.

José CLIMENT. “La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles” en *Tesoro Sacro Musical* nº 3, 1970. Madrid, 1970. pp. 78-80.

José CLIMENT. “Cabanilles, una vía al clasicismo” en *De Musica Hispanica et aliis. Miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.* Vol I. Santiago de Compostela, 1990. pp. 489-491.

José CLIMENT. “El órgano clásico español y la música española de órgano” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 131-133.

José CLIMENT. “Cabanilles” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Vol 2. pp. 828-829.

Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Ann Arbor, 1966 y Stanford U. 1965. Stanford, 1965.

Joana CRESPI. “Fuentes Manuscritas” en *Tiento a Cabanilles*. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 141-163.

Gerhard DODERER. “Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles” en *TIENTO A CABANILLES*. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 47-66.

José Antonio DOMINGO BORRÀS. "Genealogía de Cabanilles" en *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 7-8.

Josep-Antoni DOMINGO i BORRÀS. *Recerca Biogràfic-documental sobre la família de l'organista Joan Baptista Josep Cabanilles i Barberà*. Valencia, 1994.

William DRABKIN. "Theme" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 18 p. 736.

Norbert DUFOURQ. *Petite histoire de la musique*. París, 1941.

Karen ESHELMAN. *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with Commentary on the State of Research*. (Tesis doctoral parcial, inédita). Rochester, 1986.

Hilarión ESLAVA. *Museo Orgánico Español*. Madrid, 1854.

Antonio EZQUERRO. *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. (Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997) Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions EDT. Barcelona, 1998.

Antonio EZQUERRO. "Jácara" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Vol. 6 pp. 523-529.

Donald W. FORRESTER. "An introduction to Seventeenth- Century Spanish Music Theory Books" en *Journal of Research in Music Education* 21/1, 1973. pp. 61-67.

Gotthold FROTSCHER. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin, 1935.

Gotthold FROTSCHER. "Der "Klassiker" Cabanilles" en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 63-71.

Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

Dámaso GARCÍA FRAILE. "Órgano Histórico y Fiesta Barroca" en *El Órgano Histórico en Castilla y León* (Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1996). Salamanca 1999. pp. 159-180.

Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. "Introducción" en *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670). Vísperas*. Barcelona, 1999. pp. 9-11.

Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical* 52 (1997). pp. 101-141.

José Vicente GONZÁLEZ VALLE. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona, 1992.

José Vicente GONZÁLEZ VALLE. “Cabanilles en el entorno europeo” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 79-96.

John HARPER & Lowel LINDGREEN. “Bernardo Pasquini” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Vol 19 pp. 187-191.

C. David HARRIS & Albert C. GIEBLER. “Johann Kaspar Kerll” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Vol. 13 pp. 491-493.

Barton HUDSON. “Cabanilles” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol 3 pág. 564.

Richard HUDSON “Ground” Vol 7 pp. 748-750 – “Passacaglia” Vol. 14 pp. 267-270. – “Passamezzo” Vol. 14 pp. 271-272 – “Romanesca” Vol. 16 pp. 126-127 – “Ruggiero” Vol. 16 pp. 323-324, todos en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980.

Louis JAMBOU. “¿Un órgano español-valenciano en el siglo XVII?” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 127-140.

Macario Santiago KASTNER. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941.

Macario Santiago KASTNER. “Randbemerkungen zu Cabanilles' Clavieersatz” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. pp. 73-97.

Macario Santiago KASTNER. “Quelques aspects du baroque Musical Espagnol et Portugais” en *Actes des Journées Internationales d'études du Baroque*. Montauban, 1963. pp. 85-90.

Macario Santiago KASTNER. “Orígenes y evolución del Tiento para instrumentos de Tecla” en *Anuario Musical XXVIII-XIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 11-86.

Macario Santiago KASTNER. “Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical XXVIII-XXIX (1973-74)*. Barcelona, 1976. pp. 87-154.

Nelson LEE. "Introduction" en *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx Manuscripts, I*. American Institute of Musicology. Hänslar Verlag. Holzertlingen, 1999. pp. IX-XIV.

Meredith Ellis LITTLE. "Saltarello" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 16 pp. 430-432.

José María LLORENS CISTERÒ. "Juan Bautista Cabanilles, organista de excepción", en *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 9-50.

José María LLORENS CISTERÒ. "Literatura Organística del siglo XVII" en *I Congreso nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981. pp. 29-130.

José María LLORENS CISTERÓ. "La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas." en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*. Madrid, 1987. pp. 189-287.

José María LLORENS CISTERÓ. "Versos para órgano de Joan Cabanilles" en TIENTO A CABANILLES. *Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 109-126.

José LÓPEZ CALO. "El tiento y sus derivados (intento, fuga...)" en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. pp. 121-127.

Eduardo LÓPEZ-CHÁVARRI. *Historia de la Música*. Barcelona, 1922.

Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la música española. Vol. 4 El siglo XVIII*. Madrid, 1985.

Emilio MESEGUER. "Juan Bautista Cabanilles (1644-1712). Su personalidad artística. ¿Hay influencia del canto gregoriano en su obra" en *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, 1981. pp. 153-176.

Rafael MITJANA. "La Musique en Espagne" en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique. Vol. *****, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1920. pp. 1913-2400.

Frederick NEUMANN. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey, 1978.

J. NICOLAU BAUZÀ. "Órganos de la Parroquia de los Santos Juanes" en *Cabanilles*, nº 7. Valencia, 1983. pp.5-12 y 23-25.

Felip PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, 1909. pp. 75-111.

Felip PEDRELL. *El Organista Litúrgico español*. Madrid, 1905.

Felip PEDRELL. “Notas biográfico-bibliográficas de autores y de las composiciones respectivas” en *Antología de Organistas Clásicos Españoles*. Madrid, 1908. pp. III-VIII.

Felip PEDRELL. “Músichs vells de la terra” en *Revista Musical catalana IV* (1907). Barcelona, 1907. p. 47 ss.

Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en sun obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995. Granada, 1995. pp. 97-112.

Águeda PEDRERO ENCABO. *Los orígenes de la sonata en España*. Valladolid, 1997.

Águeda PEDRERO-ENCABO. “la Toccata en Cabanilles” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995. pp. 169-175.

Fernando PINGARRÓN SECO. “La música en la Parroquia de San Martín de Valencia (s. XVI-XX)” en *Cabanilles nº 2-3*. Valencia, 1982. pp. 43-44.

André PIRRÓ. “L'art des Organistes” en *Encyclopedie de la Musique. Technique-Esthétique-Pédagogie*. Vol. **. Ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Paris, 1926. pp. 1181-1374.

Miquel QUEROL. “La música religiosa española en el siglo XVII” en *Kgr. Ber.* Roma, 1950.

Miquel QUEROL. “Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo.” en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones*. Noviembre 1994. Valencia, 1995. pp. 97-108.

Miquel QUEROL. “La música vocal de J. Cabanilles” en *Anuario Musical XVII* (1962). Barcelona, 1962. pp. 113-120.

Félix RAUGEL. *Les Organistes*. Paris, 1923.

Siegbert RAMPE. “Vorwort” en *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke. Band I*. Bärenreiter. Kassel, 1993.

Michel ROUBINET. “Juan Cabanilles” en *Guide de la Musique d'Orgue* (Fayard). París, 1991. pp.241-244.

Samuel RUBIO. *Historia de la música Española. Vol. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid, 1983.

Samuel RUBIO. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, 1976.

Craig H. RUSSELL. "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain" en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* Madrid, 1987. Vol. I pp. 385-403.

Stephan SCHMITT. "Vexierklänge. Anmerkung zu einem Tiento de Falsas von Juan Cabanilles" en *Anuario Musical* 56 (2001). Barcelona, 2001. pp. 115-130.

Roger SCRUTON. "Absolute music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. I, pp. 26-27.

Mariano SORIANO FUERTES. *Historia de la Música española*. Madrid, 1856.

Klaus SPEER. "Tonus designations in the tientos of Juan Cabanilles" en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. pp. 31-36.

José SUBIRÁ. "Cabanilles" en *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London, 1952. Vol 2 p. 595.

José Francisco TEIXIDOR. *Discursos sobre la historia universal de la música*. Madrid, 1804.

Oscar THOMPSON. "Cabanilles" en *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Nueva York, 1946.

Montserrat TORRENT. "Registración e Interpretación de la Obra de Cabanilles" en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia., 1995. pp. 163-168.

Naarten Albert VENTE. "Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles" en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. pp. 41-62.

Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal. Valencia, 1981.

TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994. Valencia, 1995.

XIIIc. Bibliografía lexicográfica

H. ANGLÉS / J. PENA. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, 1954.

Gilles CANTAGRELL. *Guide de la Musique d'Orgue*. París, 1991.

Joan COROMINAS. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

Sebastián de COBARRUBIAS. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.

Dizionario della musica e dei musicisti. Turín, 1985.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. UTET. Turín, 1985.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London, 1989.

MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London 2001.

Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid, 1999.

Diccionario de Autoridades. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, 1737.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 1992.

Robert EITNER. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker- und Musikgelehrter der christlichen Zeitrechnung bis zu der Mitte des 19. Jh. Leipzig, 1900-1904*. Reedición: Graz (Austria), 1959.

Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona, 1967

José FERRATER MORA. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Barcelona, 1976

J. F. FÉTIS. *Biographie Universelle de Musiciens*. Paris, 1883.

Miscellanea Musicae Bio-bibliographica nº 3133, suplemento al Eitners Quellen-Lexicon.

Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona, 1977 (reimpresión de la 1ª edición, 1991).

Felip PEDRELL. *Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1895.

J. RICART i MATAS. *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, 1956.

RIEMANN *MUSIKLEXIKON*. Mainz, 1967 (reedición del Hugo Riemann *Musiklexikon*, 1882).

José RUIZ de LIHORY. *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903.

Baltasar SALDONI. *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881.

The International Cyclopedia of Music and Musicians. Nueva York, 1946.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.

XIIIId. Ediciones musicales de obras de Cabanilles

Colecciones monográficas

Higinio ANGLÉS y José CLIMENT. *Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia*. Barcelona, Biblioteca de Cataluña. Vol I-IV (Anglés), Vol V-VII (Climent)⁹⁵³. 1927, 1933, 1936, 1956, 1986, 1989, 1992.

Charles TOURNEMIRE & Floor PEETERS. *Johannis Cabanilles Opera Selecta*. 3 Vol. Ed. Schott. Bruxelles, 1948.

Julián SAGASTA. *Música de Tecla Valenciana. J. Bta. Cabanilles*. Valencia, Edicions Alfons el Magnánim. Vol. I-IV 1986, 1987, 1993, 1992. Los volúmenes V a VIII no llegaron a imprimirse.

Juan Bautista Cabanilles. Complete Organ Works. Kalmus Organ Series. Belwin & Mills. Melville, New York, (en los volúmenes no figura el año de publicación). Vol. I-IV. Esta edición es una copia facsímil del texto musical de los cuatro primeros volúmenes de *Opera Omnia*.

José CLIMENT. *Organistas Españoles, Juan Bautista Cabanilles*. Unión Musical Española. Madrid, 1962.

Julián SAGASTA. *MUSICA HISPANA. Serie C: Música de Cámara, 13. Juan Bautista Cabanilles. Cuatro tientos para órgano*. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1983.

⁹⁵³ Entre paréntesis indicamos el nombre del editor.

Gerhard DODERER. *Juan Cabanilles ausgewählte Orgelwerke*. Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, vol. I y II. 1977.

José María LLORENS. *Juan Bautista Cabanilles. Versos para órgano*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1986.

Nelson LEE. *Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MUSIC*. American Institute of musicology. Hänssler-verlag. Holzgerlingen, 1999.⁹⁵⁴

Antologías que incluyen obras de Cabanilles:

Felipe PEDRELL. *El organista litúrgico español*. Ildefonso Alier. Madrid, 1905.

Felipe PEDRELL. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, vol II*. 1909.

Rafael MITJANA. *Encyclopedie de la Musique*, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Vol. IV. París, 1920. “La Musique en Espagne”).

Luis y Juan IRUARRÍZAGA. *Repertorio orgánico español*. Madrid, 1930.

Joseph BONNET. *Historical Organo recitals, vol. VI: Old spanish Masters*. New York, 1940.

Joseph MUSET. *Early Spanish Organ Music*. G. Schirmer, Inc. New York, 1948.

Flor PEETERS. *Anthologia pro Organo*. Ed. Schott Frères. Bruxelles, 1949.

Willi APEL & Archibald DAVISON. *historical Anthology of Music*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1949.

Paul PIEDELIEVRE. *Les anciens maitres espagnols. Pieces pour orgue XVIe – XVIIIe siècles*. Editions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Gènèrale de la Musique. París, 1952.

Sandro Dalla LIBERA. *Liber organi, vol. V. Raccolta di musiche spagnola, fiamminga e inglese*. Vicenza, 1954.

Carl RIESS. *Old Spanish Organ Music*. Wilhelm Hansen Edition. Copenhagen, 1960.

Higinio ANGLÉS. *Antología de Organistas españoles del siglo XVII*. Barcelona, Biblioteca Central. Vol I-IV. (1965, 66, 67, 68). Se indica volumen y páginas.

⁹⁵⁴ Con tan solo unos pocos versos de Esteve, consideramos esta edición prácticamente monográfica.

Felipe PEDRELL. *Antología de Organistas Clásicos Españoles (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Unión Musical Española, 1968 (reedición de la Edición de Ildefonso Alier, 1908).

José María ÁLVAREZ. *Colección de obras de órgano de organistas clásicos españoles (Manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga)*. Madrid, Unión Musical Española, 1970.

Antonio BACIERO. *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*. Tomo 1º. Unión Musical Española. Madrid, 1977.

Carlo STELLA & Vittorio VINAY. *Composizioni inedite dai "Flores de Musica" di Antonio Martin y Coll* Edizioni Suvini Zerboni. Milán, 1979.

Barry IFE & Roy TRUBY. *Early Spanish Keyboard Music. Volume II: The Seventeenth Century*. Oxford University Press. Oxford, 1986.

Faber Early Organ Series. European Organ Music of the sixteenth & seventeenth centuries. Vol 6, Spain & Portugal c. 1650-c. 1710. Faber Music Limited. London, 1987.

Gerhard DODERER. *Vox Humana. Internationale Orgelmusik. Spanien*. Bärenreiter. Kassel, 1997.

Música vocal:

José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971.

José CLIMENT. *Quaderns de Música Histórica Catalana, 3. Dos "tonos" al Santíssim. Joan Cabanilles*. Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1983.

XIIIe. Ediciones musicales de obras de otros autores

Higinio ANGLÉS. *"Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa*. C.S.I.C. Barcelona, 1965.

Higinio ANGLÉS. *Antonio de Cabezón. Obras de Música...* C.S.I.C. Barcelona, 1966.

Antiphonale Monasticum. Tournay, 1934.

Klaus BECKMANN. *Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, 1986.

Joseph BONNET. Historical organ recitals. Vol VI. New York, 1917.

Antonio EZQUERRO. *Villancicos aragoneses del siglo XVII*. C.S.I.C., Barcelona, 1998.

J. A. FULLER MAITLAND/W. BARDAY SQUIRE. The Fitzwilliam Virginal Book. Dover. New York 1979-80.

Macario Santiago KASTNER. *Libro de Tientos y discursos...intitulado Facultad Orgánica (Alcalá, 1626) Compuesto por Francisco Correa de Arauxo...* Unión Musical Española. Madrid, 1974.

Hermann KELLER. *Dietrich Buxtehude. Orgelwerke*. Peters. Leipzig, 1966.

José María LLORENS CISTERÓ. Francisco GUERRERO. *Missarum Liber Primus*, 1566. (Opera Omnia vol. IV. CSIC. Barcelona, 1982).

José María LLORENS. *Pablo Nassarre. Tres tocatas*. Biblioteca de Cataluña. Barcelona, 1975. pp. 18-24.

A. Tillman MERRIT/François LESURE. *Clément Janequin. Chansons Polyphoniques. Vol. I*. Ed. L'Oiseaux-Lyre. Monaco, 1965.

Miguel QUEROL. *Música barroca española vol. V*. C.S.I.C. Barcelona, 1973.

Siegbert RAMPE. *Johann Jakob Froberger. Neu Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*. Bärenreiter. Kassel, 1993.

Julián SAGASTA. *Tonos de Palacio y Canciones Comunes*. Unión Musical Española. Vol I, II y III. Madrid, 1984, 1985 y 1986.

Jean SAINT-ARROMAN. Facsímil de: André RAISON. *Livre d'Orgue contenant cinq messes. Paris, 1688*. Ed. J.M. Fuzeau. Paris, 1993.

Maria A. Ester SALA. *Antonio de Cabezón. Glosados*. Unión Musical Española. Madrid, 1974.

Roger SCRUTON. "Absolute music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. I, pp. 26-27.

Lothar SIEMENS. *Sebastián Aguilera de Heredia. Obras para Órgano*. Alpuerto. Madrid, 1978.

Lothar SIEMENS. *Andrés de Sola y Jerónimo de la Torre. Versos para Órgano*. Zaragoza, 1988.

Lothar SIEMENS. *Antonio Brocarte. Cuatro tientos para órgano*. Madrid, 1980.

José SIERRA. *Música para órgano (siglo XVII) vol I-1 y I-2*. El Escorial, 2001.

Alexander SILBINGER. *Berlin Deutsche Staatsbibliothek, Ms. L. 215*. Garland Publishing. New York & London 1988. f. 1.

Alexander SILBINGER. *London British Library Ms. Add. 31501*. Garland Publishing. New York & London 1988.

Carlo STELLA. *Pablo BRUNA. Obras completas para órgano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993.

Carlo STELLA & Vittorio VINAY. *Musiche Organistiche del Barocco Spagnolo*. Edizioni Musicali Discantica. Milano, 1976.

Rudolf WALTER. *Claudio Merulo. Messe d'Intavolatura d'Organo*. Vol IV. Ed. Doblinger. Viena, 1995.

Rudolf WALTER. *Georg Muffat. Aparatus musico-organisticus*. Musikverlag Alfred Coppenrath. Altötting, 1957.

Tamás ZÁSZKALICZKY. *Girolamo Diruta. Il Transilvano*. Editio Musica Budapest. Budapest, 1981.

John O'DONELL. *Johann Kaspar Kerll. Sämtliche werke für Tasteninstrumente*. Doblinger. Wien, 1994.

Works for organ and keyboard by Jan Pieterszoon Sweelinck. Dover Publications Inc. New York 1985. (Reimpresión de Max SEIFERT. *Werken van Jan Pietersz*ⁿ *Sweelinck*. Amsterdam, 1943).

Johann PACHELBEL. *Organ Works*. Dover Publications, inc. New York, 1994. (Reimpresión de: Max SEIFERT. *Johann Pachelbel, Orgelkompositionen. Denkmäler der Tonkunst in Bayern* Vol. iv/I. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1903).

XIII^f. Otros

Bibliografía especializada

Olivier MESSIAEN. *Traité du Rythme*. Vol. I. Paris, 1995.

Sobre los manuscritos conteniendo la *Battaglia* de Kerll, atribuida a Cabanilles en fuentes españolas

Gaetano GASPARI. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol 4. Bologna, 1905 (reimpreso en 1961).

Luigi Fernando TAGLIAVINI. "Un'importante fonte per la musica cembalo-organistica di Johann Kaspar Kerll; il Ms. DD/53 della Biblioteca musicale 'G. B. Martini' di Bologna" en *Collectanea historiae musicae*, vol 4. 1966.

Alexander SILBINGER. *Italian Manuscript Sources of Seventeenth-Century Keyboard Music*. Ann Arbor, 1980.

L. ALVINI, M. CASTELLANI, P. PAOLINI. *Monumenta Musica Revocata*, 5. *Toccate e Sonate per Organo e Clavicembalo*. SPES. Florencia, 1987.

Alexander SILBINGER. *Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS DD/53. Florence, Biblioteca dal Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, MS D. 2534*. Garland Publishing, Inc. New York & London 1987.

Francesco di LERNIA. *J. J. Kerll. The Complete Works for Keyboard Instruments. Vol III: Pieces and Suites*. Universal Edition. Viena, 1994.

Marcas de agua

Edward HEAWOOD. *Watermarks*. Hilversum, (Holland) 1950.

Oriol VALLS i SUBIRÁ. *Paper and Watermarks in Catalonia*. Amsterdam 1970.

Oriol VALLS i SUBIRÁ. *Historia del papel en España*. Madrid, 1982.

Normas de Catalogación

RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Ländergruppen. G. Henle Verlag München, 1998.

José Vicente GONZÁLEZ VALLE, Antonio EZQUERRO, Nieves IGLESIAS, Carlos José GOSÁLVEZ, Joana CRESPI. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Madrid, 1996.

XIV. Apéndice: catálogo de las obras para tecla de Cabanilles

Modelo de Ficha de cada una de las obras

51 (1) Tono 4º por Elami(2). Sin alteraciones en la clave(3). Ámbito: C1(Octava Corta)-A4(4). 139 compases.(5)

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 202-205 [encabezamiento] “Tiento de 4º tono lleno de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis / finis”(7) [1694-97](8)

Ediciones:(9) OO-VII-119, MTV-IV-V.

Observaciones: (10) 6 voces hasta el c. 22. Luego a 4 voces. Sin estar expresamente indicadas, es absolutamente necesario el uso de Contrás en c. 135-final.

Bibliografía:(11) Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contrás de los órganos barrocos...” en Revista de Musicología XIX Madrid 1996.



(6)

1: Número de obra. Se numeran todas las *obras* (obras largas en contraposición a *versos*, obras breves con función específica de alternar con el canto litúrgico) con una única serie numérica. Algunas obras consideradas espúreas o de dudosa atribución quedan fuera de esta numeración, siendo numeradas alfabéticamente.

2: Tono y Término, respetando la denominación original de las fuentes aunque parezca erróneo (en el campo **Observaciones** se aclararán estas circunstancias). Para el Término o nota final se utiliza la nomenclatura de la época que combina las notaciones alfabética absoluta seguida de las posibilidades de solmisación: Do: Cesolfaut. Re: Delasolre. Mi: Elami. Fa: Fefaut. Sol: Gesolreut. La: Alamire. Sib: Befabemi. Nos ceñimos a los ocho tonos tradicionales, aunque en rara ocasión se emplea el término “deceno tono”.

3: Alteraciones propias. En la época se utiliza el término *clave* en lugar de *armadura*.

4: Indica si el ámbito inferior de la pieza corresponde a un teclado con octava corta (C1(Octava Corta)-) u octava tendida (C1D1E1-), y si el ámbito superior llega sólo hasta A4 o se prolonga hasta C5, que son las posibilidades que ofrecen los órganos valencianos de finales del siglo XVII y principios del XVIII).

5: Extensión en compases, haciendo la observación que el *compás* no es necesariamente igual que la *casa*, es decir, el espacio entre dos barras. Ver por ejemplo, el tiento OO-I-V (obra nº 73). En dicha obra las barras están escritas a la breve, pero la misma fuente cuenta los compases por semibreves.

6: Incipit de la pieza, transcrito literalmente. Se respetan claves, pentagramas, señales indiciales de Tiempo, valores de las notas, barrado de las corcheas e incluso dirección de las plicas. Cuando hay diferencias entre las fuentes se indican estas, repitiéndose completamente el Incipit si hay grandes diferencias.

7: Fuentes de la pieza. Se indica sucesivamente: a) el código RISM para el archivo (ver tabla de abreviaturas), b) Signatura o indicación topográfica para localizar el manuscrito, c) páginas o folios donde se encuentra d) título diplomático y otras inscripciones en encabezamiento, explicit o tabla de contenido.

8: Fecha de la fuente. Cuando ésta es estimada por nosotros adjuntamos una interrogación “?”.

9: Ediciones de la pieza. Nos remitimos a la tabla de abreviaturas. Se han incluido también los volúmenes previstos inicialmente de la colección *Música de Tecla Valenciana*, que no han llegado a publicarse. Recordamos con un asterisco esta circunstancia.

10: Aclaraciones que puedan resultar útiles.

11: Bibliografía analítica sobre la pieza.

Códigos de Bibliotecas y Archivos según la nomenclatura del RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales)⁹⁵⁵.

E: AS	Astorga, Archivo de la Catedral
E: Bbc	Barcelona, Biblioteca de Cataluña
E: Boc	Barcelona, Biblioteca del Orfeo Catalá
E: Bu	Barcelona, Biblioteca de la Universidad Autónoma
E: CAN	Canet de Mar, Archivo Musical
E: E	San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio Felanitx Fundació Cosme Bauzá, Ms. 173 ⁹⁵⁶ Felanitx Fundació Cosme Bauzá, Ms. 173 bis
E: J	Jaca, Archivo de la Catedral
E: Mn	Madrid, Biblioteca Nacional
E: VAc	Valencia, Archivo de la Catedral

Ediciones musicales y abreviaturas empleadas:**MÚSICA DE TECLA****Colecciones monográficas:**

OO	Higinio ANGLÉS y José CLIMENT. <i>Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia</i> . Barcelona, Biblioteca de Cataluña. Vol I-IV (Anglés), Vol V-VII (Climent) ⁹⁵⁷ . 1927, 1933, 1936, 1956, 1986, 1989, 1992. El primer número romano indica el volumen, el segundo romano o árabe (o ambos) el número de orden dentro del volumen.
Tournemire/ Peeters	Charles TOURNEMIRE & Floor PEETERS. <i>Johannis Cabanilles Opera Selecta</i> . 3 Vol. Ed. Schott. Bruxelles, 1948. Se indica volumen y páginas.
MTV	Julián SAGASTA. <i>Música de Tecla Valenciana. J. Bta. Cabanilles</i> . Valencia, Edicions Alfons el Magnànim. Vol. I-IV 1986, 1987, 1993, 1992. Los volúmenes V a VIII no llegaron a imprimirse. Se indica con dos números romanos volumen y nº de orden.
Kalmus	<i>Juan Bautista Cabanilles. Complete Organ Works</i> . Kalmus Organ Series. Belwin & Mills. Melville, New York, (en los volúmenes no figura el año de publicación). Vol. I- IV. Esta edición es una copia facsímil del texto musical de los cuatro primeros volúmenes de <i>Opera Omnia</i> . Se indica en romano el volumen.
Climent Org. Esp.	José CLIMENT. <i>Organistas Españoles, Juan Bautista Cabanilles</i> . Unión Musical Española. Madrid, 1962. Se indican páginas correspondientes.
Música Hispana	Julián SAGASTA. <i>MUSICA HISPANA. Serie C: Música de Cámara, 13. Juan Bautista Cabanilles. Cuatro cientos para órgano</i> . Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1983. Se indican las páginas correspondientes.
Doderer Orgelwerke	Gerhard DODERER. <i>Juan Cabanilles ausgewählte Orgelwerke</i> . Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, vol. I y II. 1977. Se indica volumen y páginas. José María LLORENS. <i>Juan Bautista Cabanilles. Versos para órgano</i> . Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1986.
Lee	Nelson LEE. <i>Juan Cabanilles and his contemporaries. Keyboard music from the Felanitx manuscripts, I. CORPVS OF EARLY KEYBOARD MVSIC</i> . American Institute of musicology. Hänssler-verlag. Holzgerlingen, 1999. ⁹⁵⁸

⁹⁵⁵ Aunque este catálogo incluye por el momento sólo las obras de tecla, nos referimos a todos los archivos, puesto que en breve completaremos el catálogo con las obras vocales y los versos. Las publicaciones sin abreviatura asignada no se utilizan todavía en esta parte del catálogo.

⁹⁵⁶ Pendiente de asignación de sigla por RISM.

⁹⁵⁷ Entre paréntesis indicamos el nombre del editor.

⁹⁵⁸ Con tan solo unos pocos versos de Esteve, consideramos esta edición prácticamente monográfica.

Antologías que incluyen obras de Cabanilles:

- Pedrell Cat. Felipe PEDRELL. *El organista litúrgico español*. Ildefonso Alíer. Madrid, 1905.
- Mitjana Encyc. Rafael MITJANA. *Encyclopedie de la Musique*, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie. Vol. IV. París, 1920. “La Musique en Espagne”)
- *⁹⁵⁹ Iruarrizaga, Luis y Juan. *Repertorio orgánico español*. Madrid, 1930.
- * Joseph BONNET. *Historical Organo recitals*, vol. VI: *Old spanish Masters*. New York, 1940.
- Muset Joseph MUSET. *Early Spanish Organ Music*. G. Schirmer, Inc. New York, 1948.
- * Flor PEETERS. *Anthologia pro Organo*. Ed. Schott Frères. Bruxelles, 1949.
- * Willi APEL & Archibald DAVISON. *historical Anthology of Music*. Ed. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1949.
- * Paul PIEDELIEVRE. *Les anciens maitres espagnols. Pieces pour orgue XVIe – XVIIIe siècles*. Editions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de la Musique. París, 1952. [versos de angelis, Pedrell antología]
- * Sandro Dalla LIBERA. *Liber organi*, vol. V. *Raccolta di musiche spagnola, fiamminga e inglese*. Vicenza, 1954.
- Riess Carl RIESS. *Old Spanish Organ Music*. Wilhelm Hansen Edition. Copenhagen, 1960.
- Anglés Higinio ANGLÉS. *Antología de Organistas españoles del siglo XVII*. Barcelona, Biblioteca Central. Vol I-IV. (1965, 66, 67, 68). Se indica volumen y páginas.
- Antología Felipe PEDRELL. *Antología de Organistas Clásicos Españoles (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Unión Musical Española, 1968 (reedición de la Edición de Ildefonso Alíer, 1908).
- Álvarez José María ÁLVAREZ. *Colección de obras de órgano de organistas clásicos españoles (Manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga)*. Madrid, Unión Musical Española, 1970. Se indican las páginas correspondientes.
- Antonio BACIERO. *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*. Tomo 1º. Unión Musical Española. Madrid, 1977.
- Stella/Vinay Carlo STELLA & Vittorio VINAY. *Composizioni inedite dai “Flores de Musica” di Antonio Martin y Coll* Edizioni Suvini Zerboni. Milán, 1979. Se indican las páginas correspondientes.
- Ife/Truby Barry IFE & Roy TRUBY. *Early Spanish Keyboard Music. Volume II: The Seventeenth Century*. Oxford University Press. Oxford, 1986.
- Faber *Faber Early Organ Series. European Organ Music of the sixteenth & seventeenth centuries*. Vol 6, Spain & Portugal c. 1650-c. 1710. Faber Music Limited. London, 1987.
- Doderer Vox Gerhard DODERER. *Vox Humana. Internationale Orgelmusik. Spanien*. Bärenreiter. Kassel, 1997.

Ediciones de obras de otros autores con obras atribuidas a Cabanilles:⁹⁶⁰

- Julián SAGASTA *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial. Zaragoza 1979.
- Carlo STELLA. *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial. Zaragoza 1993.

MÚSICA VOCAL

- José CLIMENT. *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*. Ed. Piles. Valencia, 1971.
- José CLIMENT. *Quaderns de Música Histórica Catalana*, 3. Dos “tonos” al Santíssim. Joan Cabanilles. Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas. Barcelona, 1983.

⁹⁵⁹ Las colecciones señaladas con un * no las hemos podido consultar directamente, de modo que no podemos especificar qué obras de Cabanilles contienen.

⁹⁶⁰ Se excluyen las obras de Kerll.

XIVa. Tientos Llenos

Tientos Llenos “Con paso”

1 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 111 compases.

Fuentes: E: AS ff. 18v-21v [encabezamiento] “Tiento Pº tono de Cabanillas” [ca. 1715?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 4v.-8 [encabezamiento] “3ª” [Anónimo y sin título, es la 3ª de “Obras de Primero Tono”] [1709].

Ediciones: Álvarez pp. 33-36



2 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 200 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 19-24 [encabezamiento] “Tiento. lleno. de Priº tono, del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de Pº tono / del G.de Mº M.n / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 197-197v y 180-181v [en el margen de esa página] “9 coderno / año 1695” [encabezamiento] “Tiento de Primero tono lleno de Cauanillas” [tras el explicit] “finis / tieno [sic] 220 / compases” [1695].

Ediciones: OO-II-II, Kalmus II.



3 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 168 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 50-53 [encabezamiento] “Tiento: lleno, 1º tono. del Grande Mº M.n Joan Cabanillas. J.M.J. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin / el Tiento / de primero tono / del Grande / Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 143-149 [encabezamiento] “Tiento de 1º tono de Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno. 1º tono. de cabanillas. folio. 143” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-III(32), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



4 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 162 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 63-66 [encabezamiento] “Tiento lleno de 1º tono Por d. la sol re del G.de Mº M.n Joan Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-91, MTV-IV-I.



5 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 392 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 69-77 [encabezamiento] “Tiento, Lleno 1º tono del Grande Mº M.n Joan Cabanillas; / es un prodigio de Prodigios” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de / 1º tono del Mº Cabanillas / prodi / gio de / prodi / gios” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 131-133v. [incompleto, comienza en c. 170] [1694-97]. E: **Bbc** M 729 ff. 14v.-21 [encabezamiento] “Tiento 1º tono de Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de Juan Cabanillas.-1º tono.-15” [ca. 1700?]. E: **Bbc** M 1328 ff. 5v-13v [encabezamiento] “Tiento lleno 1º tono del Mº Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-V-77, *MTV-V-II.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



(*) E: **Bbc** M 729 y E: **Bbc** M 1328 sin estas barras de compás (silencios de semibreve dentro de una misma “casa” agrupados en silencios de breve)

6 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 185 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 189-192 [encabezamiento] “Tiento Lleno de 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [encabezamiento tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de Primero tono / del G.de Mº / Joan Cabani.s” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 333v-335v [encabezamiento] “Tiento de 1º tono de Cauanillas” [1694-97]. E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzà** Ms. 173 ff. 137-140v [encabezamiento] “Tiento. de P.ro tono lleno. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento a 4. Lleno flº. 137.” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-IV-IV(58), Kalmus IV.



(*) E: **Bbc** M 387 las dos semínimas las plicas hacia arriba

7 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 184 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 260-263 [encabezamiento] “Tiento lleno de 1º tono Siguiendo el Passo del G.de Mº Joan Caba. llas / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis / Coronat / Opus” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono Siguiendo el paso” [1722].

Ediciones: OO-V-72, MTV-I-IV.



8 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 74 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 124-124v [encabezamiento] “Tiento P.ro tono Lleno de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-III-I(30), Tournemire/Peeters III pp. 12-13, Doderer Orgelwerke I pp. 5-6, Kalmus III, Ife/Truby pp. 40-41.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



9 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 158 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 121v.-124 [encabezamiento] “Tiento lleno p.r tono de M.n. juan Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VI-95, *MTV-V-I.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



10 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 171 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 140v-142v [encabezamiento] “Tiento P.ro tono lleno de Juan Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-I, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



11 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 197 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 166v-169v [encabezamiento] “Tiento P.ro tono lleno de M.n. Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis / finis coronat opus” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-111, *MTV-VI-I.



12 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 224 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 190-192 [encabezamiento] “Tiento P.ro tono lleno Sobre In Exitu Israel de Egipto de Cauanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 126-129v [encabezamiento] “Tiento lleno Pº tono Sobre la entonacion del Psalmo In exitu Israel de Aegipto [subrayado el nombre dl el salmo]. / del Mº Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-III-V(34), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



E: Bbc 14 1328 libro de orgán catalónes

13

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 197 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 252-255 [encabezamiento] “Tiento lleno I tono de Cauanillas” [1694-97]

Ediciones: OO-VII-112, *MTV-VII-I.



14

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 216 compases.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 36-39 [encabezamiento] “Tiento de 1º tono de cabanillas lleno” [en explicit] “1.15 com” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de Juan Cabanillas.-1º tono.-36” [ca. 1700?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 200-212 [encabezamiento] “Tiento de primer tono sobre el ymno delas virgines Caban- / illes” [en tabla de contenido] “Tiento 1º tono sobre el ymno delas virgines de caba/nillas. folio 200.” [ca. 1700?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 26-30 [encabezamiento] “9” [Anónimo y sin título, es la 9ª de “Obras de Primero Tono”] [1709].

Ediciones: Música Hispana pp. 21-32.



15

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 144 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 163-168 [encabezamiento] “Duo de Cabanillas 1º tono” [en tabla de contenido] “Tiento a duo 1º tono de cabanillas. folio. 163.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-V.



16

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 197 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 143-145 [encabezamiento] “Tiento de 2.do tono lleno de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit, en cada uno de los cuatro pentagramas] “finis” [1694-97]

Ediciones: OO-I-VIII, Kalmus I.

Observaciones: Aunque aparece un F1# en c. 128, la armonía parece señalar que debe ser natural (está doblado en Tenor, donde no tiene alteración). El Tema, cromático, con F#, no aparece nunca en el bajo. Hay distancias excesivas en c. 93 y 163, pero no parece que tenga esto que ver con el uso de contras.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en Anuario Musical XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



17

Tono 2º por Alamire. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 162 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 191-200 [encabezamiento] “Tiento 2º tono sobre la missa de Guerrero. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 2º tono por elami sobre la missa de Gerrero. de caba/nillas. folio 192.” [ca. 1700?]

Ediciones: MTV-I-VII

Observaciones: Aunque la fuente dice “2º tono por Elami”, la obra finaliza en Alamire. ¿Error, fenecimiento irregular u obra incompleta?



18

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 137 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 46-49 [encabezamiento] “Tiento 3º tono del Grande Mº M.n Joan Cabanillas. J.M.J. / es un prodigio” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 3º tono” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 18v-21 [encabezamiento] “Tiento lleno, 3º tono, del Maestro M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 361-368 [encabezamiento] “Tiento 3º tono de Juan Cabanillas” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento tercero tono: / del Grande Mº M.n Joan / Cabanillas” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-I-X, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



19

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-C5. 172 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 313-317 [encabezamiento] “Tiento Lleno 2º tono Del G.de Mº Joan Cabanillas pº. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin / el tiento / de 2º tono / del G.de / Mº Cab.s” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 2º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 205-207v [encabezamiento] “Tiento 3.ro tono de Cauanillas” [tras el explicit] “Laus Deo / al ultimo de enero / 1697” [1697]. E: Bbc M 1328 ff. 84-88 [encabezamiento] “Tiento lleno 2º tono por Elami del Maestro M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-III, Kalmus II.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



20

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 169 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 1-10 [encabezamiento] “Tiento 3º tono lleno del S.r Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 3º tono de cabanillas. folio. 1º” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-I-VIII.



21

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 233 compases. **Fuentes:** E: Bbc M 386 pp. 229-231 [encabezamiento] “Tiento lleno de 4º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / tiento de 4º / tono lleno / del G.de Mº / Joan Caba.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 4º tono” [1722]

Ediciones: OO-III-XII(41), Kalmus III.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



22

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 161 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 145-147 [encabezamiento] “Tiento 4.to tono lleno de Mi M.tro Cabanillas” [tras el explicit] “finis / laus deo” [1694-97].

Ediciones: OO-I-XIII, Kalmus I.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



23

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 137 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 159-160v [encabezamiento] “Tiento de 4.to tono lleno de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit, en cada uno de los cuatro pentagramas] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-IV-VIII(62). Doderer, Orgelwerke I pp. 12-15. Kalmus IV.



24

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 185 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 186-188 [encabezamiento] “Tiento de 4.to tono Lleno de M.n Juan Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 237-245 [encabezamiento] “Tiento lleno. 4º tono. de Juan Caba.s” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-VI-99, MTV-II-IX.

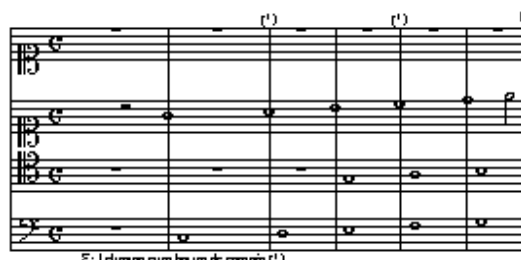


(1) E: J bases de compás cada breve

25

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 302 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 223-228 [encabezamiento] “Tiento lleno de 5º tono Sobre el ut, re, mi, fa, sol, la, del G.de Mº Joan / Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 5º tono Sobre el ut / re mi fa sol la del / G.de Mº Joan Caba.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno Sobre Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, 5º tono” [1722]. E: Bbc M 751/21 pp.1-9 [encabezamiento] “Tiento de Cabanillas. 5º tono. lleno. a dos tibles” [ca. 1690?]. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 157-164v [encabezamiento] “Tiento de 5º tono. lleno. Sobre Vt.Re.Mi.Fa.Sol.La. Cabanillas” [en tabla de



E: J divisiones como bases de compás (1)

contenido] “Vn tiento lleno a 4 Sobe [sic] Vt, re, mi, fa, sol, la, flº. 157” [ca. 1700?]. **E:** J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 97-112 [encabezamiento] “Tiento lleno de 5º tono del S.r m.n Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento 5º tono lleno de cabanillas. folio. 97.” [ca. 1700?]

Ediciones: OO-III-XVII(46), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

26

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 48 compases.

Fuentes: **E:** Bbc M 386 p. 264 [encabezamiento] “Pedazo de Musica 5º tono del G.de Maesº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Pedasso de Muzica 5º tono” [1722]

Ediciones: OO-II-XXII, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



27

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 207 compases.

Fuentes: **E:** Bbc M 386 pp. 265-268 [encabezamiento] “Tiento lleno 5º tono del G.de Maestro Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 5º tono del / G.de Maº Joan / Cabanillas / Prº” [en tabla de contenido]

“Tiento lleno 5º tono” [1722]. **E:** Bbc M 387 ff. 227-230 [anónimo y sin encabezamiento] [1694-97]. **E:** Bbc M 1328 ff. 25v-29v [encabezamiento] “Tiento Lleno, 5º tono, del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?]

Ediciones: OO-IV-XI(65), Kalmus IV.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



28

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 307 compases.

Fuentes: **E:** Bbc M 387 ff. 181v-186 [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono Lleno de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis coronat opus” [1694-97].

Ediciones: OO-VI-105, MTV-I-XI.

Observaciones: Fragmento a dos voces, titulado “duo” de c. 233 a 260.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



29 Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 153 compases.

Fuentes: E: Bbc M 1328 ff. 138-140v [encabezamiento] “Tiento lleno sobre la tonada del Maestro Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: *MTV-VIII-VII

Observaciones: La obra va precedida por una *tonada* a dos voces, tras la que ataca el tiento.



30 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 192 compases.

Fuentes: E: AS ff. 33-35v “Tiento lleno. 6º tono. Cabanillas” [incompleto, acaba en c. 103, versión diferente al final] [ca. 1715?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 133-143 [encabezamiento] “Tiento lleno 6º tono de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 6º tono de Cabanillas. folio. 133.” [ca. 1700?]

Ediciones: OO-VII-124, MTV-III-IV, Álvarez pp. 38-43.



31 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 249 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 77-82 [encabezamiento] “Tiento lleno de 6º tono del Grande Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / 6º tono del G.de Mº Mn / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 6º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 174-177 [encabezamiento] “Tiento de 6.to tono de M.n Juan Cabanillas, hecho el año 1695[título algo cortado]” [1695]

Ediciones: OO-V-85, MTV-III-V.



En E: Bbc 387 los tres compases de compás cada uno de ellos

32 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 143 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 187-188 [encabezamiento] “Tiento al buelo de 6º tono, del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento al buelo” [1722]

Ediciones: OO-III-XIX(48), Tournemire/Peeters III pp. 20-23, Pedrell, Cat. pp. 83-85, Kalmus III.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



33 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 101 compases.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 34v-36 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Cabanillas” [en explicit] “99. com” [en tabla de contenido] “Tiento de falças del mesmo autor[=Cabanillas].-6º tono.-35” [ca. 1700?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 138v-140 [encabezamiento] “8ª” [Anónimo y sin título, es la 8ª de las “Obras de Sexto tono”] [1709].



Ediciones: OO-III-XX(49), Kalmus III.



34

Tono 7º por Alamire. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 154 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 16-19 [encabezamiento] “Tiento 7º tono. Por Alamire Del Grande Maestro; Mossen Joan Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / De 7º tono Por Alami / re Del G.de Mº M.n / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 7º tono. por A,la,mi,re”. E: **Bbc** M 387 ff. 242v-246 [encabezamiento] “Tiento deceno tono de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-I-XXIII, Riess, Kalmus I.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



35

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 196 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 209-211 [encabezamiento] “Tiento lleno 7.mo tono de Mi M.tro M.n Juan Cauanillas” [1694-97]. E: **Bbc** M 1328 ff. 113v-117 [encabezamiento] “Tiento Lleno, 7º tono, del Mº M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-IV-XV(69), Kalmus IV.

Observaciones: A dos voces (Marcado “Duo”) de c. 60 a 102. En c. 103: “vuelve a 4”.



36

Tono 7º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 227 compases.

Fuentes: E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzá** Ms. 173 ff. 170v-175v [encabezamiento] “Tiento de 7.mo tono Transportado por Delasolre Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento a 4 lleno transportado por delasolre flº. 170” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-XXIII(52), Kalmus III.

Observaciones: Dividido en cinco secciones de ritmo diferente, indicadas “Primera parte”, etc.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



37

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 207 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 111-113v [encabezamiento] “Tiento 8.º Tono, lleno, de Mosen Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis” [1694-97]

Ediciones: OO-III-XXV(54), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanillas. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

**38**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 200 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 119v-121v [encabezamiento] “Tiento lleno 8.º Tono de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-128, MTV-III-IX.

**Tientos Llenos “Sin paso”****39**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 160 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 59-62 [encabezamiento] “Tiento. 1º tono del Grande Mº M.n Joan Cabanillas. J. M. J. / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722].

Ediciones: OO-IV-I(55), Doderer Orgelwerke I pp. 6-12, Kalmus IV.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanillas: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

**40**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 171 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 82-86 [encabezamiento] “Tiento, lleno de Pº tono, del G.de Mº M.n Joan Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de / 1º tono del G.de Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: Bbc M 450 pp. 11-15 [encabezamiento] “Tiento lleno 1º tono del S.r Mº M.n Joan Cabanillas” [tras el explicit] “174 / compa / ses Finis” [ca. 1725].

Ediciones: OO-III-VI(35), Kalmus III.

**41**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 90 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 92-94 [encabezamiento] “Tiento: lleno de Pº tono: De todas manos del G.de Mº M.n Joan Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento: de Pº tono de todas manos / Del Grande Maestro: Mossen Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de todas manos 1º tono” [1722]

Ediciones: OO-I-III, Kalmus III.



Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

42

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 188 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 193-197 [encabezamiento] “Tiento de 1er. tono Lleno del G.de Mo Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis / Coronat / Opus” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 1328 ff. 1-5v [encabezamiento] “Tiento Lleno, 1º Tono, del Mº Cabanillas; Prodigio.” [ca. 1725?]. E: **J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 81-91 [encabezamiento] “Tiento de todas manos de Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento. 1º tono de todas manos de cabanillas. folio. 81.” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-V-71, MTV-I-I.



E: J ca (1) pñico basco obaga, ca (1) uado el compñ pñico basco obaga, uado el basco de los pñico basco

43

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 190 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 281-283 [encabezamiento] “Tiento Lleno 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 1º tono” [1722]. E: **Mn** [Ms] M 1360 ff. 30v-33v [encabezamiento] “10ª” [Anónimo y sin título, es la 10ª de “Obras de Primero Tono”] [1709]

Ediciones: OO-V-75. Música Hispana pp. 11-21.



E: Mn M 1360

44

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 110 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 310-313 [encabezamiento] “Tiento de / [encima] todas manos / de 1º tono Para quien no llega a la octava; del Mº Cab.s / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin / el tiento de / 1º tono del / G.de mº Cab.s” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de todas manos 1º tono para quien no llega a la 8ª” [1722]. E: **J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 91-96 [encabezamiento] “Tiento lleno de dos manos del S.r Mo.n Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento. 1º tono. a 3º de dos manos de cabanillas. folio. 91.” [ca. 1700?]

Ediciones: OO-V-74, MTV-II-I.



(1) E: J ca ca uado compñ basco obaga de los pñico basco obaga, pñico basco obaga y pñico basco obaga. En (1) pñico basco obaga

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: Treble Clef, Alto Clef, Bass Clef, and a Bassoon staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is primarily in the Treble Clef, with accompaniment in the other staves. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the Bassoon staff.

46

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves.

Vocal Parts:

- Soprano:** The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree.
- Alto:** The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree.
- Tenor:** The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree, The Rose Tree.

Piano Accompaniment:

- Measures 1-4: A simple harmonic accompaniment in the right hand, with a bass line in the left hand.

47

E: Sbs 74-387 (*) bases de los ocho libros usados, (f) plectro base en do, (r) plectro base abajo, (r') mánica en la de excepción

48

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: three for voices (Soprano, Alto, Tenor) and one for piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with the lyrics 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree'. The piano accompaniment starts with a series of eighth notes in the right hand and a single note in the left hand.

49

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 217 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 336-339 [encabezamiento] “Tiento 2º tono por Elami del Maestro Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-III.

**50**

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 138 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 179-186 [encabezamiento] “Tiento 2º tono por Gesolreut de M.o Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento. lleno. 2.o tono de cabanillas. folio. 179.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-VI.

**51**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 139 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 202-205 [encabezamiento] “Tiento de 4º tono lleno de M.n Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-119, MTV-IV-V.

Observaciones: 6 voces hasta el c. 22. Luego a 4 voces. Sin estar expresamente indicadas, es absolutamente necesario el uso de Contras en c. 135-final.

Bibliografía: Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contras de los órganos barrocos...” en Revista de Musicología XIX Madrid 1996.

**52**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 209 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 120-133 [encabezamiento] “Tiento lleno de 4º tono. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno. 4º tono. de Cabanillas. folio. 120.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-VIII.

**53**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 189 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 25-29 [encabezamiento] “Tiento: lleno: 5º tono. Del Mº M.n Joan Cabanillas. J. M. J. / Es un prodigio:” [tras el explicit] “Aquí da fin / El Tiento quinto / tono: Del Grand.e / Mº M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-I-XVIII, Kalmus I.

Observaciones: Fragmento a Duo cc. 60-75, marcado “A Dúo” y “Buelbe a 4º” respectivamente.



Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

54 Tono 5º por Befabemi. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 176 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 203-207 [encabezamiento] “Tiento Lleno por Bequadrado del Gde. Mo. Joan Cabanillas pº / 5º tono es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento lleno / Por Bequadrado del / G.de Maestro / Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 5º tono por B quadrado” [1722].

Ediciones: OO-V-82, MTV-II-XI.



55 Tono 5º por Befabemi. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 88 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 263-264 [tras el explicit] “Tiento lleno 5º tono Por Bquadrado del G.de Mº Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 5º tono por B quadrado” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 214v-215v [encabezamiento] “Pedaço de Musica 5.to tono Punto Bajo de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-I-XVI, Doderer Orgelwerke I pp. 20-22, Climent Org. Esp. pp. 3-5, Kalmus I, Ife/Truby pp. 40-41.

Bibliografía: Apel, W. “Die spanische Orgelmusik vor Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



56 Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 180 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 269-272 [encabezamiento] “Tiento lleno 5º tono del G.de Maestro Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de / 5º tono lleno del G.de / Mº Joan Caba.las / Pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-V-84, *MTV-VII-VI.

Observaciones: Un fragmento es a dos voces, con la indicación “duo”.



57 Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 187 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 194-196v [encabezamiento] “Tiento 5.to tono lleno sin Passo de M.n Juan Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VI-103, MTV-IV-VII.

Observaciones: A dos voces entre c. 77 a 127.



58

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 236 compases.

Fuentes: E: Bbc M 450 pp. 1-6 [encabezamiento] “Tiento 5º Tono a 4 de Joan Cabanillas” [ca. 1725].

Ediciones: *MTV-V-VIII.



59

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 150 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 207-210 [encabezamiento] “Tiento lleno de 6º tono del G.de Maestro Joan Cabanillas. pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento lleno de / 6º tono del / G.de Maesº / JoanCab.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 6º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 246-248 [encabezamiento] “Tiento 6 tono lleno de Cabanillas” [aunque algo cortado se puede descifrar].

Ediciones: OO-IV-XIV(68), Kalmus IV.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



60

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 160 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 342-343 [encabezamiento] “Tiento Lleno 6º tono Del G.de Mº Joan Caba.s pº / es un prodigio” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 6º tono” [1722]. E: Bbc M 387 f. 196v, ff. 198-198v y f. 178 [encabezamiento] “Tiento de 6.to tono Lleno de M.n Juan Cauanillas” [incompleto] [1694-97].

Ediciones: OO-V-86, MTV-I-XII.

Observaciones: Fragmento a dos voces, titulado “duo” de c. 80 a 126.



61

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 228 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 345-349 [encabezamiento] “Lleno de todas manos 6º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº. / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Lleno de todas Manos 6º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 125-127v [encabezamiento] “Tiento de 6º tono; Sin; passo; De M M.n Juan Cabanillas” [título algo cortado, no se ven bien los superíndices de las MM] [1694-97]. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 164v-169v [encabezamiento] “Tiento de 6º tono, lleno. Sin Passo. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento lleno sin paso flº. 165” [ca. 1700?]

Ediciones: OO-III-XXI(50), Tournemire/Peeters III pp. 3-11, Kalmus III.

Observaciones: Del c. 18 a 79, a dos voces.



Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



62

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 114 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 349-350 [encabezamiento] “Lleno de 6º tono del G.e Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis Coronat Opus” [en tabla de contenido] “Lleno de 6º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 79-80 [anónimo y sin encabezamiento] [1694-97].

Ediciones: OO-V-87, MTV-IV-X.



63

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 118 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 66-68 [encabezamiento] “Tiento lleno 8º tono del Grande, Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de 8º / Tono del G.de Mº / M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno 8º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 129-130v [encabezamiento] “Tiento 8.º tono de M.n Juan Cabanillas” [incompleto] [1694-97].

Ediciones: OO-I-XXIV, Riess, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



64

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 128 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 323-327 [encabezamiento] “Tiento lleno de todas Manos. 8º tono del G.de Mº Joan Caba.s / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de 8º tono / de todas manos / del G.de Mº Joan / Cab.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de todas Manos 8º tono” [1722].

Ediciones: *MTV-VIII-XI.

Observaciones: El signo **tr** aparece en c. 9.



65 Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 124 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 192v-194 [encabezamiento] “Tiento De 8.uo tono lleno sin passo de Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis cor [cortado] / opus” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-130, MTV-III-X.



XIVb. Tientos de falsas

66 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 183 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 339-341 [encabezamiento] “Tiento de falzas. 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas, pº / es un prodigio” [en tabla de contenido] “Tiento de Falzas 1º tono” [1722].

E: **Bbc** M 387 ff. 118-119v [encabezamiento] “Tiento de p.ro tono de falsas de Cabanillas Año 1694 en el m.s ag” [1694].

Ediciones: OO-III-IV(33), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



67 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 105 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 156-157 [encabezamiento] “Tiento de falsas P.ro tono de Cabanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].

Ediciones: OO-I-I, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



68 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 112 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 177-177v [encabezamiento] “Tiento de falsas de Cabanillas[cortada en la encuadernación, se reconoce sin lugar a dudas el nombre del autor] “ [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].

Ediciones: OO-I-V, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Stephan SCHMITT. “Vexierklänge. Anmerkung zu einem Tiento de Falsas von Juan Cabanilles” en *Anuario Musical* 56 (2001). Barcelona, 2001.



69

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 83 compases.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 33-34 [encabezamiento] “Tiento de falsas 1º tono Cabanillas” [en explicit] “82 com” [en tabla de contenido] “Tiento de falças de Juan Cabanillas.-1º tono.-33” [ca. 1700?]. E: Mn [Ms] M 1360 ff. 1-2 [encabezamiento] “Obras de lleno de Primer tono. Iª” [1709].

Ediciones: OO-I-II, Kalmus I, Tournemire/Peeters II pp. 10-11, Doderer Orgelwerke II pp. 48-49, Climent Org. Esp. pp. 1-2.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

70

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 98 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 41-43 [encabezamiento] “Tiento. 1º tono de falças. del S.r. Mo.n Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento. 1º tono. de falças. folio. 41[escrito encima]del mismo autor[=Cabanillas]” [ca. 1700?].

Ediciones: *MTV-VIII-I, Anglés Antología vol II p. 66.

71

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 124 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 344-345 [encabezamiento] “Tiento de falças de 2º tono del G.de Mº Cab.s, pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento de Falzas 2º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 207v.-208v [encabezamiento] “Tiento de falsas 2.do tono de Cauanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1011 ff. 71v.-73 [encabezamiento] “Tiento de Falsas de 2º tono de Cabanillas. Por Gesolreut.sol.re.ut.” [ca. 1727?].

Ediciones: OO-I-VII, Kalmus I, Tournemire/Peeters I pp. 4-7. Pedrell Cat. pp. 86-87.

Observaciones: En E: BBC M 387 la obra inmediata anterior está fechada al final. “Laus Deo, el último de enero 1697” [1697].

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

72

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 85 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 45-46 [encabezamiento] “Tiento: de falças. 4º tono: del Grande Mº M.n Joan Cabanillas; / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el tiento / De falças quarto tono / Del Grande Mº M.n / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Falzas 4º tono” [1722].

Ediciones: OO-I-XII, Kalmus I, Tournemire/Peeters I pp. 8-9, Pedrell Cat. pp. 77- 78, Doderer Orgelwerke I pp. 30-34, Doderer Vox Humana pp. 20-21, Faber pp. 24-25.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. José LÓPEZ CALO. “El tiento y sus derivados (intento, fuga.)” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

73 Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 139 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 729 ff. 28v-31 [encabezamiento] “Tiento de falsas 5º tono de Juan Cabanillas” [en explicit] “1035 comp.s[tachado el número y escrito más abajo:]135” [en tabla de contenido] “Tiento de falças de Juan Cabanillas”.-5º tono.-29 [ca. 1700?].

Ediciones: OO-I-XV, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



74 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 75 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 49-50 [encabezamiento] “Tiento. de falças. 6º tono. del Grande Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento / Sexto tono de falças / del Grande Mº M.n / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de falzas 6º tono” [1722]. E: **Bbc** M 450 p. 10 [encabezamiento] “Tiento de falsas 6º tono Cabanillas” [tras el explicit] “Finis” [ca. 1725].

Ediciones: OO-III-XVIII(47), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



75 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 171 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 173-175 [encabezamiento] “Tiento de falzas 6º tono del G.de M.ro Joan Cabanillas, Pres.ro / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento de 6º tono / de falças del G.de M.ro / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Falzas 6º tono” [1722].

Ediciones: OO-I-XX, Kalmus I.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



76 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 107 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 192-193 [encabezamiento] “Tiento de falsas de 6º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento / de falsas 6º tono / del G.de Mº / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Falzas 6º tono” [1722]. E: **Bbc** M 729 ff. 31-32



[encabezamiento] “Tiento de falsas 6º tono del mismo [=Juan Cabanillas] “ [en explicit] “70. com” [en tabla de contenido] “Tiento de falças del mesmo autor[=Cabanillas].-6º tono.-31” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-I-XIX, Kalmus I, Doderer Orgelw. II 48-49.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.

77 Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 114 compases.

Fuentes: E: Mn [Ms] M 1357 p. 210-213 [encabezamiento] “Obra de falsas de 6 Ton” [en tabla de contenido] “Obra de falsas f. 210” [es la segunda de las incluidas en el grupo “Sexto Tono”] [1706]. E: MO 1419 ff.18- [encabezamiento] “Tiento de falsas 6º tono de Cabanillas”[incompleto] [ca. 1740?].

Ediciones: Stella/Vinay pp. 15-17.



78 Tono 8º por Alamire. Tres sostenidos en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 119 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 183v-185v [encabezamiento] “Tiento de 8º tono. Punto alto. de falsas. de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 4 de falsas punto alto flº. 184” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-XXIV(53), Riess, Kalmus III.

Observaciones: A# e incluso E# (c. 20).

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



XIVc. Tientos de Contras

79 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 236 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 160-166 [encabezamiento] “Tiento de Pº tono de Contras del G.de Mº Joan Cab.s / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento / De 1º tono de Contras / Del G.de Mº Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Contras 1º tono” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 50v-56v [encabezamiento] “Tiento de Contrans[sic], 1º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-I-VI, Kalmus I.

Observaciones: Una de las cinco voces es la “contra”, el pedal o punto de órgano. Se emplean las notas C, D, E, F, G y A, pero también el D2 como nota pedal. Y además no se puede ejecutar ese fragmento sólo con las manos.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical XVII*. Barcelona, 1962. Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contras de los órganos barrocos...” en *Revista de Musicología XIX*.



Madrid 1996. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

80

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 328 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 166 [encabezamiento] “Tiento de Contrás de 2º tono del G.de Mº Joan Cabanillas, / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de Contrás de / segundo tono / del G.de M.ro / Joan Caban.s” [en tabla de contenido] “Tiento de Contrás 2º tono” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 57-64 [encabezamiento] “Tiento de Contrás, 2º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-III-IX(38), Kalmus III.

Observaciones: Utiliza las Contrás: C D F G A Bb y el D2(?) en cc. 282-285. Voces: 4+1(Contrás).

Bibliografía: Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contrás de los órganos barrocos...” en revista de Musicología XIX Madrid 1996. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



81

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-C5. 221 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 p. 86-92 [encabezamiento] “Tiento, de Contrás: de 4º tono, del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / De Contrás de 4º tono del / G.de Mº M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Contrás 4º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 64-69v “Tiento de Contrás, 4º tono, Del Maestro Mn Joan Cabanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 64-69v [encabezamiento] “Tiento de Contrás, 4º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-IV-IX(63), Kalmus IV.

Observaciones: Contrás: C D E F G Alamire. Voces: 4+1 (Contra). Bb4 en c. 62, al parecer en ambas fuentes.

Bibliografía: Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contrás de los órganos barrocos...” en revista de Musicología XIX Madrid 1996. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



82

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 176 compases.

Fuentes: E: Bbc M 1328 ff. 117v-122 [encabezamiento] “Tiento de Contrás, 8º tono, del Grande Maestro M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: MTV-IV-XIII.

Observaciones: Contrás: C D E F(Natural) G A B(natural) D2. A cuatro voces contando las contrás hasta c. 71, luego a tres voces, luego a cinco desde c. 84.

Bibliografía: Miguel BERNAL RIPOLL. “Las Contrás de los órganos barrocos...” en revista de Musicología XIX Madrid 1996.



XIVd. Tientos de Batalla

83

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 206 compases.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 48-52v [encabezamiento] “Tiento de Clarines de Sº[¿Segundo?] tono. Partido De mano. derecha. de Cabanillas” [ca. 1727?].

Ediciones: *MTV-V-XII.

Observaciones: Problemas en c. 163 y 179 con la partición del teclado.



84

Tono 5º por Befabemi. Dos bemoles en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 139 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 41-44 [encabezamiento] “Tiento: de Batalla. 5º tono. Punto Baxo del Mº Mn. Joan Cabanillas: / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento 5º tono: / de Batalla / Del Grande Mº M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de Batalla 5º tono punto Baxo” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 44-46v [encabezamiento] “Tiento de Batalla, 5º tono Punto Baxo, del Mº M.n Joan, Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-III-XV(44), Kalmus III.



85

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 183 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 148-153 [encabezamiento] “Tiento de Batalla de 5º tono. Partido de Mano Drecha, Del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio / Con un pedazo de dos tiples” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de Batalla / de 5º tono Del G.de Mº M.n Joan / Cabanillas.” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Batalla 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-101, *MTV-V-IX.



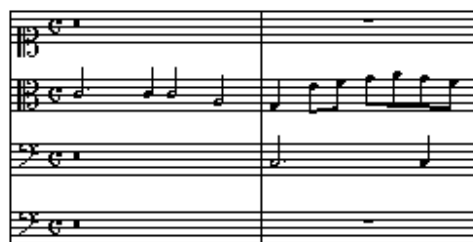
86

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 238 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 150-153v. [encabezamiento] “Batalla del mo Juan Cabanillas 5.to tono” [tras el explicit, en pentagramas de tiple y bajo] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-II-XVI, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanillas: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



87

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 191 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 386-388v [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono de clarines Mano drecha Cauanillas” [1694-97]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 29-41 [encabezamiento] “Tiento. 5º tono. de Clarines. a 3. del S.r mo.n Juan Caba.nill[as]” “ [en tabla de contenido] “Tiento. 5º tono de clarines de mano drecha de cabanillas. folio. 29.” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-VII-122, MTV-III-I.



88

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 160 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 bis ff. 3v-6v [encabezamiento] “Tiento de 5º tono. Partido de Mano Drecha de Clarines. Cabanillas” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-XIV(43), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



89

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 156 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 300-303 [encabezamiento] “Tiento de Batalla Parº de Mano Drecha, 6º tono de Cabans / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 6º tono de Batalla / Del G.de Mº / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Batalla Mano Drecha 6º tono” [1722].

Ediciones: OO-I-XXI, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



90

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 176 compases.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 52v-55v [encabezamiento] “Tiento de 6. tono de Clarines. de Cab.s” [tras el explicit] “Finis” [ca. 1727?].

Ediciones: OO-VII-126, MTV-III-VI.

Observaciones: A partir de c. 151 cuatro voces “a dos tiples y dos baxos”.



91

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 157 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 208v-212 [encabezamiento] “Tiento de 6 tono. de Batalla y Clarines. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3 de batalla flº. 209” [ca. 1700?]

Ediciones:



92

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 195 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 11-16 [encabezamiento] “Tiento de Batalla de 8º tono: del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin. el Tiento de 8º tono; / De Batalla del G.de Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento lleno de Batalla 8º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 160v-163v [encabezamiento] “Tiento de Batalla 8.º tono de mi Maestro M.n jua[n] Cabanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 39v-43v [encabezamiento] “Tiento de Batalla, 8º tono del Mº M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 225-237 [encabezamiento] “Batalla. de 8º tono. del mº Juan Cabanillas” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-I-XXV, Kalmus I.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



93

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 88 compases.

Fuentes:

E: Bbc M 386 pp. 125-126 [encabezamiento] “Tiento, Partido, de Mano Drecha de Batalla, 8º tono, del G.de Mº Joan Caban.s / es un prodigio” [tras el explicit] “tiene 88 Cop.s / Finis / Coronat / Opus” [en tabla de contenido] “Tiento par.de de Batalla 8º tono” [1722].

E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 216v-218v [encabezamiento] “Tiento de 8º tono. de Clarines. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3. partido de mano drecha flº. 217” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-V-89, MTV-III-XI.



94

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 136 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 372-373v [encabezamiento] “Tiento para la Corneta Magna de Cauanillas 8.º tono” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-X.



XIVe. Tiento de Ecos

95

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 404 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 154-160 [encabezamiento] “Tiento 8º tono Correado del G.de Mº Joan Cabanillas, / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 8º tono Correado del / G.de Mº Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento Correado 8º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 256v-257 [encabezamiento] “Tiento 8º tono de Ecos del Maestro Juan Cabanillas” [incompleto] [1694-97].

Ediciones: OO-IV-XVI(70), Kalmus IV.

Observaciones: En E: BBC M 387 se indican con las cifras 1 y 2 lo que parecen cambios de teclado. [1694-97].

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel.* Regensburg, 1973. M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. López Calo, J. “El tiento y sus derivados (intento, fuga.)” en *Actas del II Congresp Español de Órgano.* Madrid, 1987. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



XIVf. Tientos partidos

De mano derecha

96

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 119 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 98-100 [encabezamiento] “Tiento de Pº tono Partido de Mano drecha del G.de Mº Cabanillas. / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento de P.ro / tono / del G.de Mº M.n Juan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 1º tono” [1722].

Ediciones: OO-V-73, *MTV-V-III.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



97

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 220 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 118-121 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Drecha de 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas, presbº. / es un prodigio” [tras el explicit] “218 Comp.s / Aquí da fin el / Tiento Par.do de 1º tono del / G.de M.ro / Joan Cabanillas / Presº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 1º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 350v.-353v [encabezamiento] “Tiento a 3 de Pº tono; Partido de mano drecha” [1694-97]. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 188-191v

[encabezamiento] “Tiento de P.ro tono. Partido de mano Drecha. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3. partido de mano drecha fl°. 188” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-II(31), Doderer Orgelwerke II pp. 4-11, Kalmus III.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

E: Sbac 74 387 ca (1°) pñico baco a nñico ca nñico a dos compases,
(1°) el ca nñico a nñico el ca nñico pñico baco a nñico

E: Fdñico, pñico el i cñico ca nñico a nñico (1°) y ca nñico el ca nñico
(1°) en cñico la pñico a nñico

98

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 168 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 234-237 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Drecha de 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de mano Drecha 1º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-92, MTV-IV-II.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

E: Sbac 74 387 bñico a nñico a dos compases

99

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 181 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 121-125 [encabezamiento] “Tiento, Par.do de Mano Drecha Sobre el Imno Ave Maristella del G.de Mº Joan Cab.s / es un prodigio / 1º tono” [tras el explicit] “finis / Coronat / Opus” [en tabla de contenido] “Tiento par.do Sobre Ave Maris Stella 1º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 375v-377v [encabezamiento] “Tiento P.ro tono sobre aue Maristela de Cauanillas” [tras el explicit] “finis / tiene 178 / Compasses” [1694-97].

Ediciones: OO-I-IV, Tournemire/Peeters I pp. 10-19, Doderer Orgelwerke II pp. 12-18.

100

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 140 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 360-361v [encabezamiento] “Tiento 1º tono en tersio a modo de Italia de Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-IV-III(57), Kalmus IV.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

101

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 154 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 95-98 [encabezamiento] “Tiento, de 2º tono del Gra[n]de Mº Mº Joan Cabanillas Partido de Mº dr.cha / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.de de Mano Drecha 2º tono” [1722].

Ediciones: OO-V-78, MTV-IV-III.

Observaciones: La mano derecha pasa a la mitad inferior del teclado en c. 23, en la resolución de un trino (re-do#-si-do#-re).

102

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 147 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 401v-403v [encabezamiento] “Tiento 2º tono a 3 de Mosen Juan Caua[cortado] [1694-97].

Ediciones: OO-I-IX, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962. Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



103

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 214 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 191v-195v [encabezamiento] “Tiento de 2.do tono. Por Gesolreut. Partido de mano drecha. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3 partido de mano drecha por Gesolreut flº. 192” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-VII(36), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. “Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos” en *The Musical Quarterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



104

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 165 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 134-137 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Drecha de 4º tono del G.de Mº Joan Caban.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 4º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 346-348 [encabezamiento] “Tiento De 4º tono Mano drecha M.n juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis coronat opus / año 1695” [1695].

Ediciones: OO-V-80, *MTV-VI-IV.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



105

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 190 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 141-144 [encabezamiento] “Tiento partido de Mano Drecha de 4º tono del G.de Mº Joan Caban.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento / par.do de 4º tono del / G.de Mº Joan Ca- / banillas pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 4º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-100, MTV-I-IX.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



106

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 92 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 308-310 [encabezamiento] “Tiento Par.do de Mano Drecha de 4º tono Del Mº Cab.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de 4º tono / Paº Del G.de Mº / Joan Caban.s” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 4º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-98, MTV-IV-VI.



107

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 97 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 380-381 [encabezamiento] “Tiento de 4º Tono Mano drecha de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-116, *MTV-V-V.



108

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 203 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 398v-401 [encabezamiento] “Tiento 4.to tono Partido de Mano drecha Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-IV.



109

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 206 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 101-105 [encabezamiento] “Tiento 5º tono Partido de Mano Drecha del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento Partido. / De 5º tono del G.de Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 342-344 [encabezamiento] “Tiento a 3 quinto tono Mano Drecha De Cabanillas” [tras el explicit] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-III-XVI(45), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973.



110

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 187 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 109-113 [encabezamiento] “Tiento. Partido de Mano drecha de 5º tono del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento, De 5º tono / Partido de Mano Drecha, del G.de Mº / M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha de 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-102, MTV-III-II.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



111

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 123 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 131-132 [encabezamiento] “Tiento de 5º tono Partido de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cab.s. p.o / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 5º tono par.do de / Mano Drecha del G.de / Maº Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-104, *MTV-VI-VI.

Observaciones: El estilo de este tiento me parece más cercano a los tientos partidos de Bruna. El tiento siguiente, de Contrás, tiene corregido el nombre del autor: tachado Cabanilles, y escrito Pablo Bruna. Es posible que sea un error, y sea este Tiento cuya atribución debiera haberse corregido. Respeto en cualquier caso para este catálogo la atribución del copista.

**112**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 244 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 243-247 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Drecha de 5º tono del G.de Mº Joan Caba.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono” [1722].

Ediciones: MTV-IV-VIII.

**113**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 174 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 248-250 [encabezamiento] “Tiento 5º tono Partiº de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / par.do de 5º tono del / G.de Mº Joan / Caban.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 5º tono” [1722].

Ediciones: MTV-IV-IX.

**114**

Tono 5º por Befabemi. Dos bemoles en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 179 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 381-383v [encabezamiento] “Partido de Mano Drecha 5.to tono trasportado De M.n Juan Cauanillas” [1694-97].

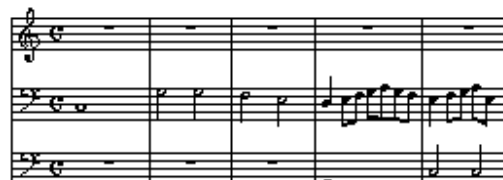
Ediciones: OO-VII-120, *MTV-VI-VII.

**115**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 288 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 203v-208 [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono. Partido de Mano drecha. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3. partido de mano drecha flº 204” [ca. 1700?].

Ediciones: Música Hispana pp. 44-60.



116

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 158 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 344-346 [encabezamiento] “Tiento 6.to tono Mano drecha de Cabanillas” [1694-97]. E: **MO** 1205 pp. 10-15 [encabezamiento] “Tiento 6º tono Partido de Mano Dre.ha de Caballinas[sic]” [ca. 1750].

Ediciones: OO-VI-107, MTV-I-XIII.



117

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 133 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 384-385v [encabezamiento] “Tiento de Mano Drecha de M.n Juan Cauanillas” [1694-97]. E: **Bbc** M 1011 ff. 55v-57 [encabezamiento] “Tiento de 6º tono Pº de Mº drecha de Cabanillas” [tras el explicit] “Finis” [ca. 1727?].

Ediciones: OO-VII-123, *MTV-V-XI.



118

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 165 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 253-256 [encabezamiento] “Tiento 7º tono Partido de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cabanillas p.º / es un prodigio” [tras el explicit] “Finis / Coronat / Opus” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 7º tono” [1722].

Ediciones: OO-III-XXII(51), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



119

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 182 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 295-298 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Drecha 7º tono Sobre el Imno de apos / toles del G.de Mº Caban.s / es un / pro / digio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento Parº 7º tono / Del G.de Mº / Joan Cabanillas pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do 7º tono Sobre el Hymno de Apostoles” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 377v-379v [encabezamiento] “Tiento sobre el himno de los Apostoles de Mi M.tro M.n Juan Cauanillas” [1694-97]. E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzà** Ms. 173 ff. 212-216v [encabezamiento] “Tiento de 7º tono Por Cesolfaut. Sobre el Himno de los Apostoles. Cabanillas” [en tabla de



contenido] “Otro a 3. partido de mano drecha por Gesolreut[sic] sobre el Hmno de los apostoles flº 212” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-V-88, MTV-III-VIII.

De mano derecha con un fragmento de dos tiples

120

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 207 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 211-215 [encabezamiento] “Tiento de 1º tono Partido de Mano Drecha del G.de Mº Joan Cabanillas pº. / con un pedazo de dos tiples es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento de / 1º tono Partido con un pe- / daço de dos Tiples del / G.de Mº Joan / Cabanillas pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do 1º tono Con un pedaso de Dos tiples” [1722].

Ediciones: OO-V-76, MTV-I-V.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



121

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 222 compases.

Fuentes: E: **J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 149-163 [encabezamiento] “Tiento de mano drecha 1º tono de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de mano drecha. 1º tono. de cabanillas. folio 149.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-II.



122

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 198 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 300-303 [encabezamiento] “Tiento quarto tono de mano drecha con un pedaço [cortado] / tiples de [cortado, la primera letra podría ser una C]” [1694-97]. E: **J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 168-179 [encabezamiento] “Tiento. 4º tono. de Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento. de mano drecha. de 4º tono. de cabanillas. folio 168.” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-VII-117, MTV-I-X.



E: J Ms. 1 en el compás cada la vez con (1) pñ con la mano obaga

123

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 210 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 295v-299 y 300 [encabezamiento] “Tiento de mano drecha quinto tono con un pedaço de dos tibles Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VI-VIII.



124

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 245 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 257-260 [encabezamiento] “Tiento 6º tono Partido de Mano Drecha Con un pedazo de dos Tiples / del G.de Mº Joan Caba.las pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento / de 6º tono Par.do de Mano / Drecha Con un pedazo / de dos Tiples del G.de Mº / Joan caba.las pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Drecha 6º tono” [1722]. E: **Bbc** M 1468 pp. 178-182 [encabezamiento] “Tiento Partido de mano Drecha 6º tono del R.do Juan Cava.s.” [en tabla de contenido] “Tiento 6 to á 3 Partit de ma drecha / del R.t Joan Cauanillas. fol-178” [1744].

Ediciones: OO-VI-108, *MTV-VII-VIII.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



125

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 341 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 729 ff. 94v-104 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Juan Cabanillas Partido de Mano derecha y a dos tibles” [en explicit] “398” [en tabla de contenido] “Partido de mano derecha y a dos tibles del mismo [=Cabanillas] 6º tono.-95” [ca. 1700?].

Ediciones: *MTV-VIII-X.



126

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 245 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 290-293 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano drecha de M.n Juan Cauanillas 7.mo to[cortado]” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-127, MTV-IV-XII.



De dos tiples

127

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 209 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 37-41 [encabezamiento] “Tiento: 2º tono: por G,solreut: partido de dos tiples, del Mº M.n Joan: Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento / Segundo tono del / Grande Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do De Dos tiples. 2º tono” [1722]. E: **Bbc** M 729 ff. 168v-173 [encabezamiento] “Tiento 2º tono a dos tiples de Cabanillas” [en explicit] “209” [=209] [ca. 1700?]. E: **Bbc** M 1328 ff. 14-18 [encabezamiento] “Tiento, 2º tono, partido de dos tiples del Mº M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-IV-V(59), Kalmus IV.



Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

128

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 227 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 7-11[encabezamiento] “Tiento, Partido: De dos Tiples de 4º tono del G.de Mº. Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “227 Comp.s / Aquí da fin / el Tiento de / 4º tono de Dos / Tiples del g.de / Mº M.n Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento Par.do De Dos triples 4º tono” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 21v-25v [encabezamiento] “Tiento Partido de dos Tiples, 4º tono, del Mº M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-I-XIV, Kalmus I.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962.



129

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 185 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 29-33 [encabezamiento] “Tiento: 4º tono: Partido. de dos triples: del Mº M.n Joan Cabanillas. / Es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin El Tiento / quarto tono Del grande / Mº M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento Partido De Dos triples 4º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 319-321v [anónimo y sin encabezamiento] [1694-97].

Ediciones: OO-V-81, *MTV-V-VIII.



130

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 147 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 278v-281 [encabezamiento] “Tiento de dos triples de M.n Juan cabanillas 5.to tono” [1694-97].

Ediciones: OO-IV-X(64), Kalmus IV.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



131

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 197 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 197-204 [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Tiples de 6º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento Partido de / Dos Tiples de / 6º tono del / G.de Maesº / Joan Cab.s” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Dos Tiples 6º



tono” [1722]. **E: Bbc** M 387 ff. 330-333 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Cauanillas” [1694-97]. **E: Bbc** M 1328 ff. 30-34 [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Tiples, 6º tono, del Mº M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-IV-XIII(67), Kalmus IV.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

132

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 219 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 386 pp. 219-223 [encabezamiento] “Tiento de 6º tono partido de Dos Tiples del G.de Mº M.n Joan Cab.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 6º tono Par.do de / Dos Tiples del G.de / Mº Joan Cab.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Dos Tiples 6º tono” [1722]. **E: Bbc** M 387 ff. 265-267v [encabezamiento] “Tiento 6.to tono de dos tiples de Cabanillas 1694[aunque cortado se puede descifrar]” [1694-97]. **E: Bbc** M 1328 ff. 34v-39 [encabezamiento] “Tiento Partido de dos Tiples, 6º tono del Mº M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-VI-106, *MTV-VI-X.



(1) E: Bbc M 387 y E: Bbc M 1328 a parti de sus dos primeros baxos abajo

133

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 316 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 729 ff. 38v-45 [encabezamiento] “Tiento 6º tono de Juan Cabanillas” [en explicit] “4.14 com” [en tabla de contenido] “Partido a dos Tiples de Juan Cabanillas.- 6º tono.-39” [ca. 1700?].

Ediciones: *MTV-VI-IX.



134

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 190 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 1328 ff. 103-107v [encabezamiento] “Tiento partido de dos Tiples, 6º tono, del Mº M.n Joan Cabanillas.” [ca. 1725?].

Ediciones: MTV-III-VII.



De dos tiples y dos bajos

135

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 303 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 386 pp. 288-294 [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Bajos, 2º tono del G.de Mº Caba.s / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin / el tiento del / G.de Mº / Joan caba.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do De Dos Baxos 2º tono” [1722]. **E: Bbc** M 387 ff. 261v-264v [encabezamiento] “Tiento 2.do Tono de dos Bajos de M.n Jua[n] Cabanillas año 1694” [tras el explicit] “tiene de numero / trescientos compases” [1694-97]. **E: Bbc** M 1328 ff. 88v-95 [encabezamiento] “Tiento Partido de



E: Bbc M 387 y E: Bbc M 1328 a parti de sus dos primeros baxos abajo

dos Baxos, 2º tono por Gsolreut, del Mº Juan Cabanillas” [ca. 1725?]. **E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà** Ms. 173 ff. 141-148 [encabezamiento] “Tiento de 2.do tono. Por Gesolreut. de Dos Tiples y dos baxos. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento de dos tiples, y dos bajos por Gesolreut flº. 141” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-IV-VI(60), Kalmus IV.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

136 Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 190 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 387 ff. 304-306 [encabezamiento] “Tiento quarto tono de dos Tiples de Cauanillas” [tras el explicit] “finis[cortado] / de 190 / Compa[cortado]” [1694-97]. **E: Bbc** M 1328 ff. 95v-99v [encabezamiento] “Tiento Partido de dos Tiples, 4º Tono, del Mº Cabanillas” [ca. 1725?]. **E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà** Ms. 173 ff. 152-157 [encabezamiento] “Tiento de 4º tono de Dos Tiples y dos baxos. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento a 4 de dos tiples, y dos bajos flº. 152” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-XIII(42), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



De mano izquierda

137 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-C5. 205 compases.

Fuentes: **E: Bbc** M 386 pp. 237-240 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Ysquierda de 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el tiento de 1º / tono Partido de Mano Ysquierª / del G.de Mº Joan Caban.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 1º tono” [1722].

Ediciones: OO-VI-93, *MTV-VI-II.



138 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 195 compases.

Fuentes: **E: J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 16-28 [encabezamiento] “Tiento de mano ysquierda del S.r mosen Juan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de mano yzquierda 1º tono. de cabanillas. folio. 16.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-III.



139 Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 240 compases.

Fuentes: **E: J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 62-77 [encabezamiento] “Tiento. a 3º. 1º tono. de mano ysquierda de Caba / nillas” [en tabla de contenido] “Tiento. 1º tono de mano ysquierda. de cabanillas folio.



62.” [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-IV.

140

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 245 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 105-109 [encabezamiento] “Tiento, de 2º tono: Partido: de Mano Isquierda del G.de Mº Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento, partido. De Mano Ysquierda de Segunº tono / Del G.de Mº M.n Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento partido de mano Isquierda 2º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 357v-360 [encabezamiento] “Tiento 2.do tono Partido de Mano Isquierda” [tras el explicit] “fin” [1694-97].

Ediciones: OO-V-79, *MTV-VI-III.



141

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 168 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 276-278v [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Isquierda de Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-114, *MTV-V-IV.

Observaciones: En c. 147: Deja de ser partido, se convierte en lleno a cinco voces. El tiento parece que va a hacer cadencia en D en dicho compás, siendo más bien un séptimo tono. El tema que se introduce en c. 150 de esta última sección a cinco voces es el mismo del Tiento OO-I-VIII (Obra nº 16).



142

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 218 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 113-118 [encabezamiento] “Tiento, par.do de Mano Isquierda, del G.de Mº M.n Joan Cabanillas / 3º tono es un prodigio” [tras el explicit] “118 comp.s / Aqui da fin el / tiento Partido de / Mano Isquierda / de 3º tono del G.de / Mº Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de mano Isquierda 3º tono” [1722].

Ediciones: OO-IV-VII(61), Kalmus IV.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



143

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 166 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 144-147 [encabezamiento] “Tiento de 3º tono Partido de Mano Isquierda del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el Tiento Par.do / de Mano Isquierda de 3º tono / del G.de Mº Joan / Cabanillas pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 3º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 404-406v [encabezamiento] “Tiento a 3 del Insigne Maestro Juan Cab.llas” [1694-97].

Ediciones: OO-I-XI, Kalmus I, Doderer Orgelwerke II pp. 19-26.

Bibliografía: Gotthold FROTSCHER. “Der “Klassiker” Cabanilles” en *Anuario Musical* XVII. Barcelona, 1962.



144

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 222 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 304-307 [encabezamiento] “Tiento Parº de Mano Ysquierda, 3º tono del Mº Cabans / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento Parº / de 3º tono del G.de / Mº Joan / Cab.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 3º tono” [1722].

Ediciones: OO-III-X(39), Kalmus III.

Observaciones: Hay un problema respecto de la partición del teclado: La mano derecha toca el C3 en c. 11, que no puede ser c# (entre otras cosas por estar duplicado). El C3 lo toca repetidas veces la m. i., de modo que no se puede tratar de una partición anormal. En cualquier caso, debe ser un error en la escritura, quizás sea todo el primer tiempo del c. 11 una 6ª más alta.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



145

Tono 3º [sic, en realidad 7º] por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 150 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 268-269v [encabezamiento] “Tiento de 3.ro. tono partido Mano hizquierda de Juan Caban[cortado] “ [tras el explicit] “Numero” [1694-97].

Ediciones: OO-VI-97, MTV-IV-IV.



146

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 202 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 195v-200 [encabezamiento] “Tiento de 3.ro tono. Partido de Mano Ysquierda. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3 partido de mano isquierda flº. 196” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-III-XI(40), Kalmus III.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



147

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 188 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 251-253 [encabezamiento] “Tiento 4º tono Partido de Mano Ysquierda del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento Parº de 4º / tono de Mano / ysquierda del / G.de Mº Joan / Caba.s pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 4º tono” [1722].

Ediciones: OO-VII-115, *MTV-V-VI.



148

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 78 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 751/21 pp. 414-419 [encabezamiento] “Tiento. 4º tono de mano Izquierda de Juan Cabanillas” [ca. 1690?].

Ediciones: MTV-II-X.

Observaciones: La mano izquierda llega hasta E3 en c. 60 y 70, y hasta D3 en c. 62 y 68.



149

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 156 compases.

Fuentes: E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzá** Ms. 173 ff. 200v-203v [encabezamiento] “Tiento de 4º tono. Partido de Mano Izquierda. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Otro a 3 partido de mano izquierda flº. 201” [ca. 1700?].

Ediciones: Música Hispana pp. 33-44.



150

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 199 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 240-243 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Ysquierda de 5º tono del G.de Mº Joan Cab.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Izquierda 5º tono” [1722].

Ediciones: *MTV-V-X.



151

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 122 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 273v-275v [encabezamiento] “Tiento 5.to tono Mano Izquierda de Cauanillas” [tras el explicit] “finis coronat opus” [1694-97]. E: **Bbc** M 729 ff. 103v-107v [encabezamiento] “Gaitilla 5º tono de Juan Cabanillas” [en explicit] “121” [en tabla de contenido] “Partido de mano izquierda del mesmo[=Cabanillas] 6º tono.-104” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-II-XXIII, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



152

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 169 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 396-398 [encabezamiento] “Tiento 5.to tono Mano Izquierda de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-121, MTV-III-III.



153

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 158 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 232-234 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Ysquierda del G.de Mº Joan Cabanillas pº / 6º tono es un prodigio” [tras el explicit] “Finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 6º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 389-391 [encabezamiento] “Tiento 6 tono Mano hizquierda de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-125, MTV-IV-XI, Doderer Orgelwerke II pp. 30-36.



154

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 166 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 138-141 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Isquierda de 7º tono del G.de Mº Joan Caban.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el / Tiento de 7º tono / par.do de Mano / Ysquierda del / G.de Mº Joan / Cabanillas pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Mano Isquierda 7º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 348-350v [encabezamiento] “Tiento a 3 7.mo tono Mano hizquierda De Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-I-XXII, Kalmus I.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



E: Bbc M 387 ff. 348-350v [encabezamiento] “Tiento a 3 7.mo tono Mano hizquierda De Cabanillas” [1694-97].

155

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 176 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 128-130 [encabezamiento] “Tiento Partido de Mano Isquierda de 8º tono del G.de Mº Joa[n] Cabanillas. / pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do Mano Isquierda 8º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 373v-375v [encabezamiento] “Tiento Partido Mano Isquierda de mi maestro Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis / tiene de numero / 1075 [sic, por 175] compases” [1694-97].

Ediciones: OO-V-90, *MTV-VIII-XII.



E: Bbc M 387 ff. 373v-375v [encabezamiento] “Tiento Partido Mano Isquierda de mi maestro Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis / tiene de numero / 1075 [sic, por 175] compases” [1694-97].

156

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-C5. 228 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 53-59 [encabezamiento] “Tiento: Partido de mano Isquierda 8º tono. del M. M.n Joan Cabanillas / es un prodigio” [tras el explicit] “Aqui da fin el / Tiento De 8º tono / Del Grande Mº / Joan Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento par.do Mano Isquierda 8º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 306v-310 [encabezamiento] “Tiento de Mano hizquierda 8.uo tono Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97]. E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzà** Ms. 173 ff. 176-183v [encabezamiento] “Tiento de 8º tono. Partido de Mano Ysquierda. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento a 4 partido de mano isquierda flº. 176” [ca. 1700?]. E: **J** Ms. 1 [signatura provisional] pp. 48-62 [encabezamiento] “Tiento de mano ysquierda 8º ton de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de mano yzquierda. 8º tono. de cabanillas folio. 48.” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-VI-110, MTV-III-XII.



(1) E: Bbc M 387 ff. 306v-310 [encabezamiento] “Tiento de Mano hizquierda 8.uo tono Cauanillas” [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97]. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 176-183v [encabezamiento] “Tiento de 8º tono. Partido de Mano Ysquierda. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vn tiento a 4 partido de mano isquierda flº. 176” [ca. 1700?]. E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 48-62 [encabezamiento] “Tiento de mano ysquierda 8º ton de Cabanillas” [en tabla de contenido] “Tiento de mano yzquierda. 8º tono. de cabanillas folio. 48.” [ca. 1700?].

157

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 161 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 258-261v [encabezamiento] “Tiento 8.º tono partido de Mano Isquierda de Mº Juan Cabanillas Añ[cortado]” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VI-XI.

**158**

Tono 8º por Elami. Tres sostenidos en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 206 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 355-357 [encabezamiento] “Tiento 8.º tono Punto Alto de M.º Juan Cabanill[cortado]” “ [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-129, *MTV-V-XIII.



Partido de mano izquierda con un fragmento de dos bajos

159

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 205 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 729 ff. 90v-95 [encabezamiento] “Tiento 1º tono Partido de mano izquierda y a dos Bajos, Cabanillas” [en explicit] “236” [en tabla de contenido] “Partido de mano izquierda y a dos Bajos Cabanillas. 1º tono.-91” [ca. 1700?].

Ediciones: *MTV-VIII-III.

**160**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 286 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 237-242v [encabezamiento] “Tiento de Mano Isquierda 4.º tono Cauanillas” [1694-97]. E: **Bbc** M 1328 ff. 130-137v [encabezamiento] “Tiento partido por Mano izquierda 4º tono. del Maestro Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: *MTV-VIII-V.

**161**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 238 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 729 ff. 172v-178 [encabezamiento] “Tiento 5º tono mano Isquierda y al medio a dos baxos Cauanillas” [en explicit] “269” [ca. 1700?].

Ediciones: *MTV-VIII-VIII.



162

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 266 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 286v-289v y 294-295v [encabezamiento] “Tiento de 6.to tono Mano Isquierda co[n] un pedaço de dos Bajos de Cab[cortado] “ [tras el explicit] “finis” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-IX.



De dos bajos

163

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 181 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 216-219 [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Bajos de 1º tono del G.de Mº Joan Caban.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el Tiento / de 1º tono Par.do de dos / Bajos del G.de Mº / Joan Cabanillas / pº” [en tabla de contenido] “Tientp par.do de Dos Baxos 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 316v-319 [anónimo y sin encabezamiento] [1694-97]. E: **Bbc** M 1328 ff. 47-50v [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Baxos, 1º tono, del Mº M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-IV-II(56), Kalmus IV.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



164

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 146 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 284v-286v [encabezamiento] “Tiento de Mano Isquierda 4.to tono de dos Bajos Cab[cortado] “ [tras el explicit] “Laus Deo” [1694-97].

Ediciones: OO-VII-118, *MTV-VI-V.



165

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 180 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 310v-312v [encabezamiento] “Tiento de dos Bajos de Cauanillas 4.to tono” [tras el explicit] “finis / tiene 180 compasses” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-V.



166

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 180 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 201-203 [encabezamiento] “Tiento 5º tono Partido de Dos Bajos, del G.de Maestro. Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí da fin el / Tiento de 5º tono / Par.do de dos Bajos / del G.de Maº / Joan Caban.s / pº” [en tabla de contenido] “Tiento par.de de Dos Baxos 5º tono” [1722].

Ediciones: OO-V-83, *MTV-VIII-IX.

**167**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 203 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 281v-284v [encabezamiento] “Tiento quinto tono de dos Bajos de cabanillas” [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-VII.

**168**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 269 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp.317-322 [encabezamiento] “Tiento Pº De Dos Baxos, 7º tono del G.de Mº Joan Cabanillas / es un / pro / digio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento par.do de Dos Baxos 7º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 313-316v [encabezamiento] “Tiento de Dos Bajos 7.mo tono de Cauanillas[cortado el nombre, aunque se puede descifrar] “ [tras el explicit] “tiene 2070[sic, por 270]” [1694-97]. E: **Bbc** M 1328 ff. 107v-113v [encabezamiento] “Tiento Partido de Dos Baxos, 7º tono Del Mº M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-IV, Kalmus II.

Bibliografía: Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



XIVg. Tiento en forma de diferencias sobre canto llano

169

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 122 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 273-275 [encabezamiento] “Tiento Llento 5º tono Punto alto Sobre el Pangelingua del G.de Mº / Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Tiento llento 5º tono punto alto Sobre el Pangelingua” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 157-159 “Tiento de Pangelingua 5.to tono. Punto Alto Caban[cortado el folio] “ [tras el explicit] “finis / finis” [1694-97].



Ediciones: OO-I-XVII, Tournemire/Peeters III pp. 14-19, Kalmus I, Doderer Orgelwerke I pp. 16-20. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. (Appendix I).

Observaciones: Precedido de un PangeLingua armonizado prácticamente nota contra nota. ¿Es un díptico, o es para ser cantado?

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly LIX/2*. Londres, 1973. pp. 285-301. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

XIVh. Tocatas

170

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 52 compases.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 ff. 23-25v [encabezamiento] "Tocata de P.ro tono. Cab.s" [en tabla de contenido] "Vna tocata flº. 23" [ca. 1700?].

Ediciones: OO-II-XXV, Kalmus II, Lee pp. 50-52.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly LIX/2*. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



171

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 48 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 p.127 [encabezamiento] "Tocata de 5º tono, del G.de Maesº Joan Cabanillas, pº / es un prodigio" [tras el explicit] "finis" [en tabla de contenido] "Tocata 5º tono" [1722]. E: Bbc M 387 f. 363-363v [encabezamiento] "Otra Tocata de Cabanilla[sic] 5.to ton[cortado]" [1694-97].

Ediciones: OO-II-XXVIII, Kalmus II.

Observaciones: Está escrita a tres voces, pero unas veces es un bajo y dos tiple y otra dos bajos y un tiple. En culaquier caso no se pasa de la mitad des teclado, de modo que se puede ejecutar con registro partido.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly LIX/2*. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



172

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 47 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 299-300 [encabezamiento] "Tocata de Mano Ysquierda 5º tono del G.de Mº Caba.s / es un / prodi / gio" [tras el explicit] "finis" [en tabla de contenido] "Tocata 5º tono de Mano Isquierda" [1722]. E: Bbc M 387 ff.362v-363 [encabezamiento] "Tocata [tachado "tonada"]Ja 3 5.to tono de M.n Juan Cabanillas" [1694-97].



Ediciones: OO-II-XXVI, Doderer Orgelwerke II pp. 27-29, Kalmus II, Muset pp. 37-40.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

173

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 120 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 327-330 [encabezamiento] "Tocata 5º tono Del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio" [tras el explicit] "finis" [en tabla de contenido] "Tocata 5º tono que Contiene 4º Discursos" [1722]. E: **Bbc** M 1328 ff. 100-102v [encabezamiento] "Tocata 5º tono Del Mº M.n Juan Cabanillas" [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-XXIX, Kalmus II.

Observaciones: Las cuatro secciones aparecen en ambas fuentes nombradas como "Primero Discurso", "Segundo discurso", "Tercero Discurso" y "4º Discurso".

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



174

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 109 compases.

Fuentes: E: **Felanitx Fundació Cosme Bauzá** Ms. 173 bis ff. 1-3 [encabezamiento] "Tocata de 5º tono. de Cabanillas" [ca. 1700?].

Ediciones: OO-II-XXVII, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



175

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 146 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 330-334 [encabezamiento] "Tocata 6º tono Del G.de Mº Joan Cabanillas, pº / es un prodigio" [tras el explicit] "Aquí da fin la Tocata / 6º tono Del G.de Mº / Joan Caba.s / pº" [en tabla de contenido] "Tocata 6º tono q[ue] Contiene 3. Discursos" [1722].

Ediciones: OO-II-XXX, Tournemire/Peeters II pp. 1-9, Doderer Orgelwerke I pp. 35-41, Kalmus II.

Observaciones: Anota en cada una de las tres secciones: "1º Discurso", "2º Discurso", "3º Discurso".

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. M.C. BRADSHAW. "Juan Cabanilles: the Tocatas and Tientos" en *The Musical Quaterly* LIX/2. Londres, 1973. pp. 285-301. Águeda PEDRERO ENCABO. "Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



XIVi. Diferencias

Folías

176

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 208 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 113v-116 [encabezamiento] “Folías de Mosen Juan Cabanillas hechas en el mes de abril 1694” [1694]. E: Bbc M 1328 ff. 122-125v [encabezamiento] “Diferencias de Folías P.ro Tono del Grande Mº M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-XXI, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



E: Bbc M 1328 ff. 122-125v [encabezamiento] “Diferencias de Folías P.ro Tono del Grande Mº M.n Juan Cabanillas” [ca. 1725?].

Gallardas

177

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 107 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 138-140v [encabezamiento] “Gallardas P.ro tono de M.n Juan Cabanillas” [1694-97]. E: Felanitx Fundació Cosme Bauzá Ms. 173 ff. 18v-23 [encabezamiento] “Gallardas de P.ro tono. de todo gusto. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vnas Gallardas flº. 18” [ca. 1700?].

Ediciones: OO-II-X, Climent Org. Esp. pp. 14-21, Kalmus II, Lee pp. 41-50.

Observaciones: Fragmentos a tres voces. En la extensión no hemos contado que hay repeticiones, algunas escritas enteramente dependiendo del manuscrito.

Bibliografía: Arsenio GARCÍA FERRERAS. *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Regensburg, 1973. Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



E: Felanitx Ms. 173 ff. 18v-23 [encabezamiento] “Gallardas de P.ro tono. de todo gusto. Cabanillas” [en tabla de contenido] “Vnas Gallardas flº. 18” [ca. 1700?].

178

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 95 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 175-180 [encabezamiento] “Gallardas de 3º tono del Gde Mro Mn Joan Cabanillas Pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las / Gallardas de 3.ro / tono del G.de / Maº Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Gallardas 3º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 178v-179v y ff. 199-200 [encabezamiento] “Gallardas tercer tono de M.n Juan Cauanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 70-74v [encabezamiento] “Gallardas, 3º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-XI, Kalmus II.

Observaciones: La tercera y la última variaciones a tres voces.



(1) E: Bbc M 386 pp. 175-180 [encabezamiento] “Gallardas de 3º tono del Gde Mro Mn Joan Cabanillas Pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las / Gallardas de 3.ro / tono del G.de / Maº Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Gallardas 3º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 178v-179v y ff. 199-200 [encabezamiento] “Gallardas tercer tono de M.n Juan Cauanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 70-74v [encabezamiento] “Gallardas, 3º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

179

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 195 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 275-280 [encabezamiento] “Gallardas de 4º tono del G.de Maeh.ro Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las Gallardas / de 4º tono del G.de Mº / Joan Cabanillas pº” [en tabla de contenido] “Gallardas 4º tono” [1722]. E: Bbc M 1328 ff. 75-80v [encabezamiento] “Gallardas, 4º tono, Del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-XII, Kalmus II.

Observaciones: Algunas variaciones a tres voces. F1 y E: Bbc M 1328 señalan algunas variaciones con títulos alusivos al género de la variación.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



180

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 111 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp- 334-339 [encabezamiento] “Gallardas de 5º tono Del G.de Mº Joan Caba.s pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Gallardas de 5º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 109-111 [encabezamiento] “Gallardas 5.to tono de Mosen Juan Cabanillas” [tras el explicit] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-II-XIII, Kalmus II.

Observaciones: Algunas variaciones a tres voces.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



181

Tono 8º por Gesolreut. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 120 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 184-187 [encabezamiento] “Gallardas de 8º tono del Gde Mro Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las / Gallardas de 8º / tono del G.de / Mº Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Gallardas 8º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 116-118 [encabezamiento] “Gallardas 8 tono Juan Cabanillas” [1694-97]. E: Bbc M 1328 ff. 80v-84 [encabezamiento] “Gallardas, 8º tono, del Maestro M.n Joan Cabanillas” [ca. 1725?].

Ediciones: OO-II-XIV, Doderer Orgelwerke I pp. 42-48, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



Pasacalles

182

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 105 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 180-182 [encabezamiento] “Pasacalles de 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas Presbítero / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las Dife / rencias de Pasacalles de / 1º tono del G.de / Maestro Joan / Cabanillas” [en tabla de contenido] “Pasacalles 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 163v-165v [encabezamiento] “Pasacalles P.ro tono de M.n Juan Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-VI, Kalmus II, Pedrell Cat. pp. 78-79, Mitjana Encyc. p. 2090, Doderer Orgelwerke I pp. 23-28, Climent Org. Esp. pp. 6-11, Ife/Truby pp. 45-49.

Observaciones: Cuatro últimas variaciones a 5 voces. También a 5 la séptima y la octava. En cambio la 12 y 13 a tres voces. La 17 a dos voces, la 18, 19 y 20 a tres. E: **Bbc** M 386 numera las variaciones y además señala en cada una de las cuatro últimas “a 5”. E: **Bbc** M 387 señala las diferencias sólo hasta el c. 89.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



183

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 74 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 386 pp. 183-184 [encabezamiento] “Otras Pasacalles del G.de Ma.tro Joan Cabanillas; de 1 tono / es un prodigio” [tras el explicit] “Aquí dan fin las Dife / rencias de Pasacalles / de 1º tono del G.de / Maestro Joan Caba / nillas Presbítero” [en tabla de contenido] “Pasacalles a proporción 1º tono” [1722]. E: **Bbc** M 387 ff. 165v-166 [encabezamiento] “Pasacalles de Mi Mahestro juan Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-V, Tournemire/Peeters I pp. 2-3, Kalmus II.

Observaciones: Variaciones 10-11-12 a tres voces. Variación 13 a dos. 14-15 a tres. Resto de variaciones a cuatro. Sólo E: **Bbc** M 386 numera las diferencias.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



184

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 151 compases.

Fuentes: E: **Bbc** M 387 ff. 353v-355 [encabezamiento] “Pasacalles 3.ro tono de M.n juan Cabanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-VII, Tournemire/Peeters II pp. 12-16, Kalmus II.

Observaciones: Algunas variaciones a dos voces.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



185

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 41 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 215v-216 [encabezamiento] “Pasacalles de 4.to tono Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-VIII, Doderer Orgelwerke I pp. 28-29, Climent Org. Esp. pp. 12-13, Kalmus II.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.

**186**

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 135 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 212v-214 [encabezamiento] “Pasalles[sic] 8.uo tono Por Gsolreut de Cauanillas” [tras el explicit] “finis” [1694-97].

Ediciones: OO-II-IX, Kalmus II.

Observaciones: Aumento de voces en c. 40 y 43. La parte en proporción está titulada “2da parte de los Pasacalles”.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

**Paseos****187**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 52+58 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 230-231v [encabezamiento] “Paseos de Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: 1ª parte: OO-II-XVII. Kalmus II. 2ª parte: OO-II-XVIII, Doderer Orgelwerke II pp. 44-45, Kalmus II.

Observaciones: 5 voces en c. 29-32 (var. 8). Todos los editores han considerado que las dos partes de esta pieza son dos piezas diferentes. Creo que se trata de la misma, pues se suceden sin encabezamiento en el mismo sistema.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.

**188**

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 49+49 compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 231v-233 [encabezamiento] “Paseos 6 ton Cavanillas” [1694-97].

Ediciones: 1ª parte: OO-II-XIX, Kalmus II. 2ª parte: OO-II-XX, Kalmus II.

Observaciones: Como en el caso anterior, no creo que se trate de dos obras diferentes.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965.



Jácara

189

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 137 compases.

Fuentes: E: Bbc M 386 pp. 284-288 [encabezamiento] “Xacara 1º tono del G.de Mº Joan Cabanillas pº / es un prodigio” [tras el explicit] “finis” [en tabla de contenido] “Xácara 1º tono” [1722]. E: Bbc M 387 ff. 57-60 [encabezamiento] “Xacara de M.n Juan Cauanillas” [1694-97].

Ediciones: OO-II-XXIV, Kalmus II.

Observaciones: A tres voces de c. 93 a 109. Dos voces de c. 129 a final.

Bibliografía: Mary Jane CORRY. *The Keyboard Music of Joan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Tesis Doctoral, Stanford U. 1965. Águeda PEDRERO ENCABO. “Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 26, 1995.



XIVj. Obras incompletas

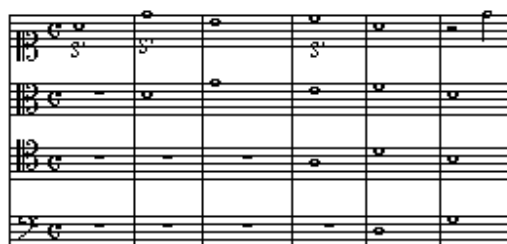
190

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. compases.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 147-150 [encabezamiento] “Tiento de M.n Juan cabanillas fugas en quinta” [incompleto] [1694-97].

Ediciones: *MTV-VII-II.

Observaciones: Según Sagasta, debido a algunos errores que encuentra, quizás el copista no lo copió entero al haber errores en el manuscrito de origen.



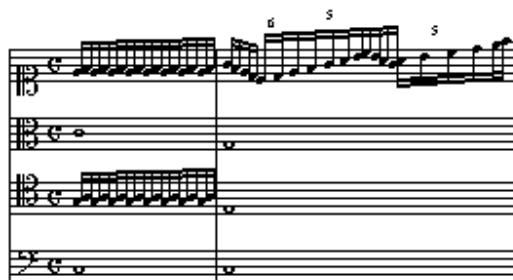
191

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 171-173 [encabezamiento] “Tiento de 5.to tono lleno de Mi Maestro M.n Jua[n] cabanillas” [incompleto] [1694-97].

Ediciones:

Observaciones: En f. 172 pone “8vo coderno de llenos”, pero sigue el mismo tiento. En el f. 173 sigue a dúo, dúo que acabaría en la siguiente nota. El hecho de que falten guiones señala que quizás no se acabó de copiar, y de hecho el reverso del folio está en blanco.



192

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 188-189v [encabezamiento] “Tiento lleno 5.tono sin Passo del Mº M.n Juan Cabanillas[al margen]fue hecho el año 1695” [incompleto, los guidones indican que quizás siga en otro lugar] [1695].

Ediciones:



193

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 201v [encabezamiento] “Tiento 6.to tono de Falsas de Cauanillas” [incompleto] [1694-97].

Ediciones:

**194**

Tono indefinido. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 392v [encabezamiento] “Tocata a 3 de Cauanillas P.ro discurso” [incompleto] [1694-97].

Ediciones:

**195**

Tono 5° por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave. Ámbito: C1D1E1F1-A4. 96 compases.

Fuentes: E: Bbc M 450 pp. 30-32 [encabezamiento] “Tiento lleno 5° tono de Cabanillas” [incompleto] [ca. 1725?].

Ediciones: *MTV-VIII-VI.

Observaciones: Incompleto, aunque se puede considerar como una sección completa de un tiento.

**196**

Tono 2° por Gesolreut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4. 107 compases.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] pp. 250-255 [encabezamiento] “Tiento. 2° tono. de mano drecha. de Cabanillas” [incompleto] [ca. 1700?].

Ediciones: MTV-II-VII.

**197**

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave. Ámbito: C1(Octava Corta)-A4.

Fuentes: E: J Ms. 1 [signatura provisional] p. 301 [encabezamiento] “Tiento 6° tono de M.n Juan Cabanillas” [incompleto] [ca. 1700?].

Ediciones:



XIVk. Versos

El siguiente catálogo recoge todos los versos atribuidos a Cabanilles, ordenados según aparecen en las colecciones. Se incluyen sólo los versos atribuidos directamente a Cabanilles en el encabezamiento, o atribuibles por otras causas, especialmente por formar parte de una colección claramente monográfica o por haber una correspondencia en otra fuente. Hay no obstante dudas. Es posible que entre los versos anónimos haya muchos de Cabanilles, y en anteriores catalogaciones se atribuían algunos a éste sólo por el hecho de estar insertos entre otros atribuidos al valenciano. Pero en esta catalogación se han desechado, pues hay casos de versos de otros autores insertos en colecciones casi monográficas de Cabanilles.

Algunos versos están repetidos. Por el momento se ha preferido exponer todas las fuentes e indicar las correspondencias encontradas por los editores. Cuando los *incipit* estén acabados, se descubrirán todas las correspondencias y se eliminarán las repeticiones, rehaciendo la numeración. El catálogo de versos es, por tanto, un trabajo todavía provisional.

Modelo de ficha de cada verso:

<i>Número:</i>	Verso 11
<i>Tono, final y armadura:</i>	Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
<i>Fuentes y título diplomático:</i>	Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1v [encabezamiento] “4.to V.so”
<i>Correspondencias:</i>	Corresponde con nº 444
<i>Ediciones:</i>	Ediciones: OO-VII p. 280.
<i>Notas y aclaraciones:</i>	Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Para las fuentes se utiliza la nomenclatura RISM recogida en la tabla **Códigos de Bibliotecas y Archivos según la nomenclatura del RISM** en p. 588. Para las ediciones musicales ver la tabla **Ediciones musicales y abreviaturas empleadas** en p. 588.

Verso 1
Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.
Fuentes: E: AS f. 21v [encabezamiento] “Versos 6º tono para Sanctus”
Ediciones: Álvarez nº 19-I p. 37.

Verso 2
Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.
Fuentes: E: AS f. 21v [sin encabezamiento, es el 2º de “Versos 6º tono para Sanctus”]
Ediciones: Álvarez nº 19-II p. 37.

Verso 3
Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.
Fuentes: E: AS f. 21v [sin encabezamiento, es el 3º de “Versos 6º tono para Sanctus”]
Ediciones: Álvarez nº 19-III p. 37.
Bajo, última nota debe ser F, por error es Bb

Verso 4
Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: AS f. 22 [encabezamiento] “Versos pora Agnus”
Ediciones: Álvarez nº 20-I p. 37.

Verso 5
Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: AS f. 22 [sin encabezamiento, es el 2º de “Versos pora Agnus”]
Ediciones: Álvarez nº 20-II pp. 37-38.

Verso 6
Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: AS f. 22 [sin encabezamiento, es el 3º de “Versos pora Agnus”]
Ediciones: Álvarez nº 20-III p. 38.

Verso 7
Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.
Fuentes: E: AS f. 22 [encabezamiento] “Ite missa est”
Ediciones: Álvarez nº 20-IV p. 38.

Verso 8
Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1 [encabezamiento] “Versos primero tono de Mº Juan Cabanillas”
Ediciones:
Primero de una colección de 60 versos de primer tono. No todos especifican en el encabezamiento que sean de Cabanilles. Se podría suponer que toda la colección sería de éste, pero entre los anónimos hay algunos atribuidos a Andrés de Sola en P-Pm Ms 1577. Además dentro de esta colección se suceden varias sub-colecciones. El encabezamiento inicial se refiere sólo a los nueve primeros versos, a partir del décimo no van numerados, y no se dice que sean de Cabanilles. Se atribuirán a Cabanilles los versos 3, 4, 5, 6 y 7 debido al encabezamiento inicial, por estar dentro de esta colección, pero no se asignan a Cabanilles otros versos que sean considerados anónimos por el-los copistas.

Verso 9
Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1 [encabezamiento] “Ver p.ro tono Cabanillas”
Ediciones:

Verso 10

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 1-1v [encabezamiento] “3 Verso” [antes de esto, con caligrafía diferente] “Versos para Salve”

Ediciones: OO-VII pp. 279-280.

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Verso 11

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1v [encabezamiento] “4.to V.so”

Corresponde con nº 444

Ediciones: OO-VII p. 280.

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Verso 12

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1v [encabezamiento] “5.to V”

Ediciones: OO-VII p. 281.

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Verso 13

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 1v [encabezamiento] “6 V.so”

Corresponde con nº 445

Ediciones: OO-VII pp. 281-282.

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Verso 14

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 2 [encabezamiento] “7.mo Verso”

Ediciones: OO-VII p. 282.

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 1.

Verso 15

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 2 [encabezamiento] “8.uo Verso p.ro tono del Mº Juan Cabanillas”

Corresponde con nº 332, 238

Ediciones:

Verso 16

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 2-3 [encabezamiento] “9.no Verso P.r tono Cabanillas”

Ediciones:

Verso 17

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 9-9v [encabezamiento] “Otro Verso Lleno de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 18

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 9v [encabezamiento] “Otro Verso P.ro tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 19

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 10v-11 [encabezamiento] “Otro P.ro tono de cabanillas”

Ediciones:

Verso 20

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11 [encabezamiento] “Otro Verso P.ro tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 21

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11 [encabezamiento] “Otro P.ro tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 22

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11 [encabezamiento] “Otro P.ro tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 23

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11v [encabezamiento] “Versos P.ro tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 24

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11v [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 25

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 11v [encabezamiento] “Otro de C[auanillas]”

Ediciones:

Verso 26

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 12 [encabezamiento] “Verso P.ro tono Cauanillas”

Corresponde con nº 337

Ediciones:

Verso 27

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 12v-13 [encabezamiento] “Otro P.ro tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 28

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 13-13v [encabezamiento] “Juego de Versos Llenos P.ro tono de Cauanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de cinco versos de los que 2 y 5 no tienen el nombre de Cabanilles en el encabezamiento, el 4 está cortado el nombre del autor (seguramente Cabanillas), y el 3 y 5 están incompletos.

Verso 29

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 13v [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 13 “juego de versos llenos...”

Verso 30

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 13v-14 [encabezamiento] “Otro Verso de Cauanillas”

Ediciones:
Incompleto, sólo hay 24 compases.

Verso 31

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 14-15 [encabezamiento] “Otro Verso de [Cauanillas]”

Ediciones:
de dos tipos. Atribuible a Cabanilles al formar parte de la serie empezada en f. 13 “juego de versos llenos...”

Verso 32

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 15-16 [encabezamiento] “Otro Verso lleno”

Ediciones:
Incompleto, escrito sólo el motivo que se imita en los últimos siete compases, faltando el resto de voces. Interesante para ver el procedimiento compositivo. No estoy seguro de que forme parte de la serie empezada en f. 13 “juego de versos llenos...”, al ser de otro copista diferente, además parece que está a medio componer.

Verso 33

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 16 [encabezamiento] “Versos 1 tono de Cabanillas”

Ediciones:
Primero de una serie de tres versos numerados. A continuación “Otro”

Verso 34

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 16 [encabezamiento] “2.”

Corresponde con nº 345

Ediciones:
Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada en verso anterior.

Verso 35

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 16-16v [encabezamiento] “3”

Ediciones:
Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada anteriormente.

Verso 36

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 16v [encabezamiento] “Otro”

Ediciones:
Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada anteriormente.

Verso 37

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 16v-17 [encabezamiento] “Otro”

Ediciones:
Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada anteriormente.

Verso 38

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 17 [encabezamiento] “Otro a 5 voses”

Ediciones:
A cinco pentagramas. Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada anteriormente.

Verso 39

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 17-17v [sin encabezamiento]

Ediciones:
Atribuible a Cabanilles al pertenecer a la serie empezada anteriormente.

Verso 40

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 17v [encabezamiento] “Verso Pº tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 41

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 18 [encabezamiento] “Verso Pº tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 42

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 17v [encabezamiento] “Verso Pº tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 43

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 20v [encabezamiento] “Verso 2.do tono De Cabanillas”

Ediciones:

Verso 44

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 20v-21 [encabezamiento] “2.do tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 45

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 21v [encabezamiento] “Otro 2.do tono de Cabanillas”

Corresponde con nº 419

Ediciones:

Verso 46

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 21v-22 [encabezamiento] “Otro 2.do tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 47

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 22v [encabezamiento] “Otro 2.do tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 48

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 22v-23 [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 49

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 23 [encabezamiento] “Otro Cauanillas”

Ediciones:

Verso 50

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 23-23v [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 51

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 23v [encabezamiento] “Otro V.so de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 52

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 26-26v [encabezamiento] “Verso 2º tono de Cauanillas de Ecos”

Ediciones:

Verso 53

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 26v [encabezamiento] “Rasgo 2.do tono de Cauanillas”

Ediciones:

Sobre la denominación *rasgo* cfr. p. 69.

Verso 54

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 28 [encabezamiento] “Juego de Versos 2.do tono por Gsolreut de Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 9 versos, el resto no llevan la atribución a Cabanilles en el encabezamiento. A partir del tercero no se numeran. ¿Son de Cabanilles? Al menos son de un mismo copista, y similares en extensión.

Verso 55

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 28 [encabezamiento] “2.do Verso 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles al formar parte de la colección empezada en el verso anterior.

Verso 56

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 28v [encabezamiento] “3.ro Verso”
Corresponde con nº 432

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes

Verso 57

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 28v [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes

Verso 58

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 29 [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes.

Verso 59

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 29 [encabezamiento] “Otro Verso 2.do tono”

Corresponde con nº 431

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes.

Verso 60

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 29 [encabezamiento] “Otro Verso”

Corresponde con nº 433

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes.

Verso 61

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 29-29v [encabezamiento] “Otro Verso”

Corresponde con nº 434

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes

Verso 62

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 29v [encabezamiento] “Otro de 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes

Verso 63

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 29v-30 [encabezamiento] “Otro Verso 2.do tono” [ante el incipit de las dos voces inferiores] “Dos bajos”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada antes.

Verso 64

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 29 [encabezamiento] “Otro Verso de 2.do tono Mano Isquierda Cavanillas”

Ediciones:

Verso 65

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 30v [encabezamiento] “Otro Verso 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte de la colección empezada anteriormente

Verso 66

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 30v [encabezamiento] “Otro juego de Versos 2.do tono Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 7 versos. Sólo el 4 y el 6 llevan el nombre de Cabanilles en el encabezamiento. Son del mismo copista pero de extensión muy diferente.

Verso 67

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 30v [encabezamiento] “Otro 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por pertenecer a la serie empezada anteriormente

Verso 68

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 30v [encabezamiento] “Otro 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanillas por pertenecer a la serie empezada anteriormente

Verso 69

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 30v-31 [encabezamiento] “Otro de M.n Juan Cabanillas”

Corresponde con nº 435

Ediciones:**Verso 70**

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 31 [encabezamiento] “Otro 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanillas por pertenecer a la serie empezada anteriormente

Verso 71

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 31 [encabezamiento] “Otro 2.do tono de cauanillas”

Ediciones:**Verso 72**

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 31v [encabezamiento] “Otro 2.do tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanillas por pertenecer a la serie empezada anteriormente

Verso 73

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 32 [encabezamiento] “Versos de tercero tono Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 5 versos (el que hace seis es de otro copista).

Verso 74

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 32 [encabezamiento] “Otro con canto llano”

Corresponde con nº 485

Ediciones:**Verso 75**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 32v [encabezamiento] “Otro Verso”

Corresponde con nº 487

Ediciones:**Verso 76**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 32v [encabezamiento] “Otro Verso”

Corresponde con nº 486

Ediciones:**Verso 77**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 32v-33 [encabezamiento] “Otro Verso 3.ro tono”

Ediciones:**Verso 78**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 33-33v [encabezamiento] “Vº 3 tono de mano drecha Cabanillas”

Ediciones:**Verso 79**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 34 [encabezamiento] “V de 3. tono a 3 de Mosen Juan Cabanillas” [título algo cortado pero legible]

Ediciones:**Verso 80**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 34 [encabezamiento] “V de 3º tono a 4 de Cabanillas”

Corresponde con nº 491

Ediciones:**Verso 81**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 34-34v [sin encabezamiento]

Ediciones:

Anónimo, posiblemente de Cabanillas, aunque quizás no lo debamos incluir, pues al fin al cabo en la misma colección hay versos de Ximenez.

Verso 82

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 34v [encabezamiento] “V 3 tono de Cabanillas”

Corresponde con nº 495

Ediciones:**Verso 83**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 34v-35 [encabezamiento] “V de 3º tono Cabanillas”

Ediciones:**Verso 84**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 35-35v [encabezamiento] “V De 3º tono De Mosen Juan Cabanillas”

Ediciones:**Verso 85**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 35v [encabezamiento] “V 3. tono de cabanillas”

Ediciones:**Verso 86**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 35v [encabezamiento] “V 3. tono de cabanillas”

Ediciones:**Verso 87**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 36 [encabezamiento] “V 3º tono de cabanillas”

Ediciones:**Verso 88**

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 36 [encabezamiento] “V 3º tono cabanillas”

Ediciones:

Verso 89

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 37 [encabezamiento] “Otro Cabanillas”

Corresponde con nº 489

Ediciones:

Verso 90

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 39 [encabezamiento] “Otro 3.ro tono de Mosens Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 91

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 39 [encabezamiento] “Otro 3.ro tono ca” [=cabanillas]

Ediciones:

Verso 92

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 40v [encabezamiento] “Verso 3.ro tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 93

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 41-41v [encabezamiento] “Otro tercero tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 94

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 41v [encabezamiento] “Otro 3.ro tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 95

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 42-42v [encabezamiento] “Rasgo del Maestro Juan Cauanillas 3 tono”

Ediciones:

Sobre la denominación *rasgo* cfr. p. 69.

Verso 96

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 43-43v [encabezamiento] “Entrada quarto tono para Salmos de Cabanillas”

Ediciones:

Siguen a este verso una serie de versos que formarían un juego con éste. Sólo algunos se encabezan con la atribución a Cabanilles, y consecuentemente sólo éstos atribuyo a Cabanilles, aunque es probable que muchos de estos también lo sean.

Verso 97

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 43v-44 [encabezamiento] “Otro Verso Cabanillas”

Ediciones:

Verso 98

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 47 [encabezamiento] “Otro 4.to tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 99

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 47 [encabezamiento] “Otro 4.to tono Cabanillas”

Ediciones:

Verso 100

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 47 [encabezamiento] “Otro Verso4º tono de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 101

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 47-47v [encabezamiento] “Otro de cabanillas con canto llano”

Ediciones:

Verso 102

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 48 [encabezamiento] “Otro 4º tono de cabanillas”

Ediciones:

Verso 103

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 48 [encabezamiento] “Otro Verso 4.to tono de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 104

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 48v [encabezamiento] “Otro 4º tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 105

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 48v [encabezamiento] “Otro 4º tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 106

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 48v [encabezamiento] “Otro Verso de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 107

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 49 [encabezamiento] “Otro quarto tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 108

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 49 [encabezamiento] “Otro 4.to tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 109

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 49 [encabezamiento] “Otro 4.to tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 110

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 50-50v [encabezamiento] “Verso 4.to [escrito posteriormente encima: “dos tiples”]tono mano drecha de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 111

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 51 [encabezamiento] “Verso 4º tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 112

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 51 [encabezamiento] “Otro 4º tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 113

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 51v-52 [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 114

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 52 [encabezamiento] “Otro Cauanillas”

Ediciones:

Verso 115

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 52-52v [encabezamiento] “Otro 4.to tono de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 116

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 52v [encabezamiento] “Otro 4.to tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 117

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 54 [encabezamiento] “Otro Verso 5.to tono Cabanillas”

Ediciones:

El verso está incompleto, sólo hay 12 compases.

Verso 118

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 56 [encabezamiento] “Verso de cauanillas a 3 de Mano drecha 5.to tono” [tras el explicit] “finis / finis”

Ediciones:

Verso 119

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 56-56v [encabezamiento] “Otro Verso de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 120

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 61-61v [encabezamiento] “Otro Verso 5.to tono por Cesofaut partido de Mano izquierda Cabanillas”

Ediciones:

Verso 121

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 62-62v [encabezamiento] “Otro de dos Tiples de cauanillas. año 1695”

Ediciones:

Verso 122

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 64 [encabezamiento] “Otro Verso quinto tono de Cabanillas”

Ediciones: OO-VII p. 270.

¿Forma parte de la colección empezada en f. 63v: “Versos quinto tono Para Missa de la Virgen”, todos anónimos menos este. Es el problema que se repite en este manuscrito, no está claro dónde acaban las colecciones enunciadas.

Verso 123

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 64v-65 [encabezamiento] “Otro quinto tono de cabanillas”

Ediciones: OO-VII pp. 272-273.

Verso 124

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 65v-66 [encabezamiento] “Otro quinto tono de Cabanillas”

Ediciones: OO-VII pp. 275-277.

Verso 125

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 66-66v [encabezamiento] “Verso quinto tono Partido de Mano Izquierdo / Cabanillas”

Ediciones: OO-VII pp. 277-279.

Verso 126

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 68 [encabezamiento] “Verso a duo de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 127

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 68v [encabezamiento] “Verso 5.to tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 128

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 68v-69 [encabezamiento] “Verso de Dos triples Cauanillas”

Ediciones:

Verso 129

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 69v [encabezamiento] “Otro 5.to tono Cauanillas”

Ediciones:

Verso 130

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 70 [encabezamiento] “Verso 5º tono de Cauanillas”

Ediciones:

¡Dos triples en fuga sobre bajo armónico!, como sonata trio.

Verso 131

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 71 [encabezamiento] “Siguense los Verso 6.to tono de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Comienza juego, cuatro versos numerados, a partir del 4º sin numerar ni encabezar con atribución a Cabanilles.

Verso 132

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 71 [encabezamiento] “2.do Verso 6.to tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte del juego empezado en el verso anterior.

Verso 133

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 71-71v [encabezamiento] “3.ro Verso 6.to tono de cabanillas”

Ediciones:

Verso 134

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 71v-72 [encabezamiento] “4.to Verso 6.to tono”

Ediciones:

Atribuible a Cabanilles por formar parte del juego empezada anteriormente.

Verso 135

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 74v [encabezamiento] “Otro 6.to tono de cabanillas”

Ediciones:

Verso 136

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 75v [encabezamiento] “Otro 6.to tono Cabanillas”

Ediciones:

Verso 137

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 75v-76 [encabezamiento] “Otro 6.to tono Cabanillas”

Ediciones:

Verso 138

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 76 [encabezamiento] “Otro 6.to tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 139

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 76v [encabezamiento] “Otro Versos 6.to tono Para santus de cabanillas”

Ediciones:

¿Son los siguientes también de Cabanilles, pertenecientes a esta colección?

Verso 140

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 77 [encabezamiento] “Otro 6.to tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 141

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 77v-78 [encabezamiento] “Otro Verso 6.to tono de Cauanillas Mano Isquierdo”

Ediciones:

Verso 142

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 78v [encabezamiento] “Verso 6.to tono de Mi M.to M.n Juan Cauanillas”

Ediciones:

Verso 143

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 81-81v [encabezamiento] “Verso 6º tono Partido Mano drecha de Cau”

Ediciones:

Verso 144

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 82 [encabezamiento] “Versos de 7.mo tono Entrada de Magnificat de Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de versos, algunos anónimos posiblemente sean de Cabanilles.

Verso 145

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 82v-83 [encabezamiento] “Otro Verso 7.mo tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 146

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 84v [encabezamiento] “Verso de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 147

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 84v-85 [encabezamiento] “Otro. Cabanillas”

Ediciones:

Verso 148

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85 [encabezamiento] “Otro de 7.mo tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 149

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85 [encabezamiento] “Versos 7.mo tono Por Cesolfaut Para la Gloria de la Virgen Caban[cortado]”

Ediciones: OO-VII p. 255.

Primero de una serie de versos, según el encabezamiento. Hay cinco versos en C, sólo en el primero se indica que es de Cabanilles, aunque se entiende que los siguientes también lo son. Sólo se numera el segundo. Todos tienen similar extensión (de 8 a 14 cc.). El siguiente a estos es otra vez en D y de mucha más extensión (41 cc.), y de otro copista. Atribuyo, pues, a Cabanilles los cuatro versos siguientes, pese a no estar explícitamente en el encabezamiento de cada uno, al considerar que forman un juego según reza el encabezamiento del presente.

Verso 150

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85v [encabezamiento] “Ver 2.do 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII p. 256.

Verso 151

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85v [encabezamiento] “Otro 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 255-256.

Verso 152

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85v [encabezamiento] “Versos 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 256-257.

Verso 153

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 85v [encabezamiento] “Otro Verso 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII p. 257.

Bajo el pentagrama se indica: “Lo tenor a de entrar a la segona casa aguardant un compas, y mitg, y espiracio”, aludiendo a un error.

Verso 154

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 86 [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones: OO-VII pp. 258-259.

Atribuido a cabanilles en Felanitx II, f. 61.

Verso 155

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 86v [encabezamiento] “Otro 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 259-260.

Atribuido a cabanilles en Felanitx II, f. 59.

Verso 156

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 86v-87 [encabezamiento] “Otro 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 260-261.

= Felanitx II f. 56v

Verso 157

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 87 [encabezamiento] “Otro 7.mo tono Cabanillas”

Ediciones: OO-VII p. 263.

Incompleto. En el reverso del folio se deja un espacio en blanco en el primer sistema, parece que el verso no llegó a ser copiado del todo. = Felanitx, II f. 62.

Verso 158

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 87 [encabezamiento] “Otro 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 262-263.

Atribuido a cabanilles en Felanitx II, f. 59.

Verso 159

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 87v [encabezamiento] “Otro 7.mo tono”

Ediciones: OO-VII pp. 263-264.

Atribuido a cabanilles en Felanitx II, f. 60.

Verso 160

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 88 [encabezamiento] “Otro 7.mo tono de Cauanillas”

Ediciones: OO-VII pp. 264-265.

= Felanitx, II f. 58

Verso 161

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 88-88v [encabezamiento] “Otro, de M.n Juan Cauanillas”

Ediciones: OO-VII pp. 265-267.

Verso 162

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 88v [encabezamiento] “Otro 7.mo tono de cauánillas” [tras el explicit] “finis”

Ediciones:**Verso 163**

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 90-90v [encabezamiento] “Otro de Mano drecha de Cauanillas”

Ediciones:

En la primera parte el canto llano aparece sólo en cc. 14-18

Verso 164

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 90v-91 [encabezamiento] “Entrada 7.mo tono de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 165**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 92 [encabezamiento] “Siguense los Versos 8.º Tono de cabanillas”

Ediciones:

Primero de una colección de versos. La dificultad es saber exactamente hasta donde se extiende, los versos siguientes no llevan atribución, aunque se entendería que son de Cabanilles. Se numeran sólo los versos 2º y 3º, el 4º se numera como 5º. Después se dice (f. 94v) “otro verso”, otro sin encabezamiento (ambos son muchísimo más cortos que los anteriores: 10 y 22 compases), y el siguiente ya se atribuye a Cabanilles. En este primer verso se escriben las palabras “seculorum amen” sobre el canto llano. Optamos por atribuir a Cabanilles de los versos sin atribución específica al mismo sólo los numerados, que entrarían seguro dentro de la colección citada.

Verso 166

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 92v-93 [encabezamiento] “2.º Verso 8º tono”

Ediciones:**Verso 167**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 93-93v [encabezamiento] “3 Verso 8.º tono”

Ediciones:**Verso 168**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 94-94v [encabezamiento] “3 Verso 8.º tono Partido mano Izquierda”

Ediciones:

En la mediación el solista expone el canto llano, empalmado con su transposición cuarta baja y seguido de una breve glosa final con una tirada descendente.

Verso 169

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 95 [encabezamiento] “V.º 8.º tono Cabanillas”

Ediciones:

Aunque el Canto Llano está en el Tiple, las tres primeras notas del bajo esponen el Incipit del magnificat.

Verso 170

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 96 [encabezamiento] “Otro Verso Cabanillas”

Ediciones:**Verso 171**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 96v [encabezamiento] “Otro Verso 8.uo tono Cabanillas”

Ediciones:

Las tres voces superiores fugadas, el bajo en valores largos: D-G-C-D-G-A-D

Verso 172

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 98 [encabezamiento] “Otro octauo tono Cabanillas”

Ediciones:

Verso 173

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 100-100v [encabezamiento] “Otro Verso 8.uo tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 174

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 100v-101 [encabezamiento] “Otro 8.uo tono de Cabanillas”

Ediciones:

Motivo que se repite en progresión.

Verso 175

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 101v [encabezamiento] “Verso de Cabanillas 8.uo tono “

Ediciones:

El seculorum aparece formando parte del tema de la fuga, y más tarde de forma más explícita.

Verso 176

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 104-105v [encabezamiento] “Otro de Dos Tiples de C”

Ediciones:

Verso 177

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 105-106 [encabezamiento] “Otro lleno de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 178

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 106-107 [encabezamiento] “Otro lleno de Contras Cauanillas”

Ediciones:

Últimos doce compases a 6 voces, con un pentagrama suplementario para las dos inferiores.

Verso 179

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 107v [encabezamiento] “Otro 8º tono de M.n Juan Cauanillas”

Ediciones:

Mediación sólo 4 compases.

Verso 180

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 108 [encabezamiento] “Juego de Versos octabo tono por Gsolreut de Cabanillas” [título algo cortado aunque se puede leer sin dificultad]

Ediciones:

Primero de un a serie de 6 versos que ocupan el recto y verso del folio 108. Los demás no tienen atribución en el encabezamiento, pero los consideramos claramente la continuación del primero, por lo que se atribuyen a Cabanilles:

son similares en extensión (muy breves), del mismo copista, y en el último se deja en blanco el resto del sistema, pareciendo suficientemente claro que se trata de una unidad. Después de este último verso vienen unas Gallardas.

Verso 181

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 108 [encabezamiento] “Otro 8.uo tono”

Ediciones:

Atribuido a Cabanilles por ser continuación de la serie anterior.

Verso 182

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 108-108v [encabezamiento] “Otro Verso 8.uo tono Gsolreut”

Ediciones:

Sin passo pero se imita un motivo en progresión. Atribuido a Cabanilles por ser continuación de la serie anterior.

Verso 183

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 108v [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones:

Dos triples en el pentagrama superior. Atribuido a Cabanilles por ser continuación de la serie anterior.

Verso 184

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 108v [encabezamiento] “Otro de 8º tono”

Ediciones:

Atribuido a Cabanilles por ser continuación de la serie anterior.

Verso 185

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 108v [encabezamiento] “Otro Verso”

Ediciones:

Atribuido a Cabanilles por ser continuación de la serie anterior.

Verso 186

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 157 [encabezamiento] “Pangelingua lleno de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Precede al “tiento de Pangelingua”. No hemos contado los compases de la repetición de las dos primeras frases, que no se escriben sino que se indica con un signo su repetición. Hacemos lo mismo con todos los Pangelinguas, que tendrían si no 32 compases.

Verso 187

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 170 [encabezamiento] “Pangelingua lleno de M.n Juan cabanillas”

Ediciones:

La sexquialtera a 9 está escrita en realidad como tres compases de proporción menor agrupados en uno.

Verso 188

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 170-170v [encabezamiento] “Otra pangelingua llena de cauauillas N...” [no se entiende bien la última letra]

Ediciones:

Verso 189

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 170v-171 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas “

Ediciones:

Al estar escrito en proporción menor, el canto llano está en valores iguales, equivalentes a un compás (un semibreve) excepto en algunas notas. No se ha contado la repetición de las dos primeras frases.

Verso 190

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 216-216v [encabezamiento] “Siguense sinco Pangelingas de Cauanillas [debajo] punto alto”

Ediciones:

Primero de una serie de cinco versos de Pange Lingua

Verso 191

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 216v [encabezamiento] “Otra de Cauanillas”

Ediciones:**Verso 192**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 216v-217 [encabezamiento] “Otra Pangelingua De Cauanillas”

Ediciones:**Verso 193**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 217-217v [encabezamiento] “Otra llena de Cauanillas”

Ediciones:**Verso 194**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 217v [encabezamiento] “Otra de Cauanillas”

Ediciones:**Verso 195**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 303-303v [encabezamiento] “Pangelingua de dos triples de M.n jua[n] Cauanillas”

Ediciones:**Verso 196**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 362 [encabezamiento] “Siguense dos Pangelingas de cauauillas...” [cortado]

Ediciones:

Primero de una serie de dos versos de Pangelingua

Verso 197

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 362-363v [encabezamiento] “Otra pangelingua En 3º de Cauanillas...” [no se entiende la letra]

Ediciones:**Verso 198**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 364 [encabezamiento] “Pangelingua de Cauanillas...” [no se entiende la letra]

Ediciones:**Verso 199**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 364-364v [encabezamiento] “Sacris solemniss de Mosen Juan Cauanillas”

Ediciones:**Verso 200**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 366 [encabezamiento] “Pangelingua de Cabanillas”

Ediciones:

El Canto Llano pasa a la voz media en las frases centrales del himno.

Verso 201

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 366-366v [encabezamiento] “Otra Pangelingua de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 202**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 366v-367 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 203**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 367 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 204**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 367-367v [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 205**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 367v [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:

Canto llano en valores regulares, mínimas.

Verso 206

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 367v-368 [encabezamiento] “Otra Pangelingua de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 207**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 368 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 208**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 368-368v [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 209**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 368v-369 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 210**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 369 [encabezamiento] “Otra de Cabanillas”

Ediciones:

La sexquialtera a 9 con signo de Proporción Mayor y los valores sin ennegrecer.

Verso 211

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 369v [encabezamiento] “Versos de quinto tono Por csolfaut en tercio de Cabanillas”

Ediciones:

Los ecos mediante repetición de periodos en ambas mitades del teclado. Este verso es primero de una serie de tres.

Verso 212

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 369v-370 [encabezamiento] “Otro en tercio de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 213

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 370-370v [encabezamiento] “otro de Mano Drecha de Cabanill.” [cortado]

Ediciones:

Verso 214

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 370v [encabezamiento] “Pange Lingua de Cabanillas”

Ediciones:

Sólo un C3 en c. 1 evuta que sea partido, podría incluso hacerse este C# con lo que sería de hecho partido.

Verso 215

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 370v-371 [encabezamiento] “Otra de M.n Juan cabanillas”

Ediciones:

Verso 216

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 371-371v [encabezamiento] “Sacris de M.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 217

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 391 [encabezamiento] “Pangelingua de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 218

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 391-391v [encabezamiento] “Otra de Cauanillas”

Ediciones:

señal indicial de proporción mayor para la sexquialtera a 9

Verso 219

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 391v-392 [encabezamiento] “Otra Pangelingua de Cauanillas dos triples”

Ediciones:

señal indicial de proporción menor para la sexquialtera a 9

Verso 220

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 392 [encabezamiento] “Otra Pangelingua de Cauanillas”

Ediciones:

señal indicial c partida seguida de un 3.

Verso 221

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 393 [encabezamiento] “Pangelinto [sic] de Cauanillas”

Ediciones:

señal indicial de proporción menor, notación blanca

Verso 222

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 398 [encabezamiento] “Pangelingua de dos Bajos Punto alto de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 223

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 408 [encabezamiento] “Verso a 3 8.uo tono de Cauanillas”

Ediciones:

el paso es el saeculorum

Verso 224

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 408-408v [encabezamiento] “Otro 8.uo tono de Cauanillas”

Ediciones:

el canto llano aparece sólo en tres últimos compases en voz media, sólo el saeculorum.

Verso 225

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 408v [encabezamiento] “Otro 8.uo tono de Cauanillas trocado”

Ediciones:

Prácticamente idéntico al anterior con a voz superior pasada al bajo.

Verso 226

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 409 [encabezamiento] “Otra Pangelingua de Cauanillas punto Alto”

Ediciones:

Valores del canto llanop iguales. Notación de los semibreves negros.

Verso 227

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 409 [encabezamiento] “Verso 2.do tono Mano drecha de Cauanillas”

Ediciones:

Incompleto

Verso 228

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 409v [encabezamiento] “Pangelingua llena en fuga de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 229

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 413v [encabezamiento] “Verso 4.to tono de Cauanillas”

Ediciones:

Verso 230

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 413v [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Es el segundo de una serie de cinco versos que empieza en el verso anterior, sin atribución a autor alguno: “Juego de Versos 2.do tono por Gesolreud”. Podría suponerse que es también de Cabanilles, pero prefiero respetar el anonimato que le asigna el copista.

Verso 231

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 413v-414 [encabezamiento] “Otro de Cauanillas”

Ediciones:

Es el tercero de una serie de cinco versos que empieza en f. 413v, sin atribución a autor alguno: “Juego de Versos 2.do tono por Gesolreud”. Podría suponerse que es también de Cabanilles, pero prefiero respetar el anonimato que le asigna el copista.

Verso 232

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 414 [encabezamiento] “Otro del mismo tonode Cauanillas”

Ediciones:

Es el cuarto de una serie de cinco versos que empieza en f. 413v, sin atribución a autor alguno: “Juego de Versos 2.do tono por Gesolreud”. Podría suponerse que es también de Cabanilles, pero prefiero respetar el anonimato que le asigna el copista.

Verso 233

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 414 [encabezamiento] “Otro Verso de Cauanillas”

Ediciones:

Es el quinto y último de una serie de cinco versos que empieza en f. 413v, sin atribución a autor alguno: “Juego de Versos 2.do tono por Gesolreud”. Podría suponerse que es también de Cabanilles, pero prefiero respetar el anonimato que le asigna el copista.

Verso 234

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 414v-415 [encabezamiento] “Otro Verso de Cauanillas”

Ediciones:

Es el segundo de una serie que empieza en f. 414 sin atribución en el encabezamiento: “Juego de Versos primero tono”

Verso 235

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 415 [encabezamiento] “Otro Verso de Cauanillas”

Ediciones:

Es el tercero de una serie que empieza en f. 414 sin atribución en el encabezamiento: “Juego de Versos primero tono”

Verso 236

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 415-416 [encabezamiento] “Otro Verso de Cauanillas”

Ediciones:

Es el cuarto de una serie que empieza en f. 414 sin atribución en el encabezamiento: “Juego de Versos primero tono”

Verso 237

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 416 [encabezamiento] “Otro Verso de mano drecha de Cauanillas”

Ediciones:

Es el quinto de una serie que empieza en f. 414 sin atribución en el encabezamiento: “Juego de Versos primero tono”

Verso 238

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 416v [encabezamiento] “Verso 7.mo tono de Cauanillas”

Ediciones:**Verso 239**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 416v-417 [encabezamiento] “Verso P.ro tono de Cauanillas”

Ediciones:

Un C3 en c. 12 evita que sea partido, aunque quizás podría pensarse en que fuera sostenido.

Verso 240

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 417v [encabezamiento] “Otro de mano drecha de Cauanillas”

Ediciones:**Verso 241**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 417v-418 [encabezamiento] “Verso P.ro tono de Cauanillas Mano Izquierda [tachada la última palabra]”

Ediciones:

Es partido de mano derecha.

Verso 242

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 f. 421 [encabezamiento] “Verso Pº tono de quontras del Meritissimo Maestro Ca[ilegible]”

Ediciones:

La voz del bajo se ejecuta en las contras. El G# en c. 8 (el “*flexitur*”) se ejecuta octava alta para suplir la falta de esta nota en la octava grave.

Verso 243

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 421v-422v [encabezamiento] “Verso 1º tono de Ecos de Cauanillas”

Ediciones:

Los ecos mediante la repetición de periodos en ambas mitades del teclado.

Verso 244

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 387 ff. 422v-423 [encabezamiento] “Verso 8º tono Cauanillas”

Ediciones:**Verso 245**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 109v-110 [encabezamiento] “Versos de 1º tono de mosen Joan Cabanillas organista de la seo de Balencia”

Corresponde con nº 332

Ediciones: OO-VI pp. 229-231.

Primero de una colección de 56 versos de todos los tonos. A partir de 5º tono no se dice que sean de Cabanilles, pero es claro que es una omisión. Primero de una serie de seis versos de primer tono. No se especifica su función, pero por tener todos el Canto Llano del seculorum está claro que son para el Oficio.

Verso 246

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 110v-112 [encabezamiento cortado, parece leerse “2 V”]
Corresponde con n° 333
Ediciones: OO-VI pp. 231-233.
Barras cada dos compases

Verso 247

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 111v-112 [encabezamiento cortado, parece leerse “3”]
Corresponde con n° 334
Ediciones: OO-VI pp. 234-235.

Verso 248

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 111v-112 [encabezamiento] “4°”
Corresponde con n° 336
Ediciones: OO-VI pp. 235-236.

Verso 249

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 112v-113 [encabezamiento cortado, parece leerse “5”]
Ediciones: OO-VI pp. 237-238.
Barras cada dos compases

Verso 250

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 112v-114 [encabezamiento] “6°”
Ediciones: OO-VI pp. 238-240.
Barras cada dos compases

Verso 251

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 113v-114 [encabezamiento]
“Versos de 2° tono del mismo”
Ediciones: OO-VI pp. 242-243.
Primero de seis versos de 2° tono

Verso 252

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 114v-115 [encabezamiento algo cortado] “2°”
Ediciones: OO-VI pp. 243-246.
Barras cada dos compases

Verso 253

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 115-116 [encabezamiento] “3°”
Ediciones: OO-VI pp. 246-247.
Barras cada dos compases

Verso 254

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 115v-116 [encabezamiento] “4°”
Corresponde con n° 408
Ediciones: OO-VI p. 248.
Felanitx I f. 46

Verso 255

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 116-117 [sin encabezamiento, es el 5° verso]
Corresponde con n° 411
Ediciones: OO-VI pp. 249-252.
Felanitx I f. 49

Verso 256

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 117v-119 [encabezamiento] “6°”
Ediciones: OO-VI pp. 252-255.

Verso 257

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 118v-120 [encabezamiento]
“Versos de 3° tono del mismo”
Ediciones: OO-VI pp. 256-258.
Primero de siete versos de 3er tono, barras cada dos compases.

Verso 258

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 119-120 [encabezamiento] “2°”
Ediciones: OO-VI pp. 258-259.
Barras cada dos compases. El seculorum del canto llano es uno de los dos temas de la fuga doble

Verso 259

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 120-121 [encabezamiento] “3°”
Ediciones: OO-VI pp. 260-261.
El Canto llano aparece en aumentación en Alto y disminuido en fuga

Verso 260

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 120v-121 [encabezamiento] “4°”
Ediciones: OO-VI pp. 261-262.

Verso 261

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 120v-121 [encabezamiento] “5°”
Ediciones: OO-VI pp. 262-263.
Barras cada dos compases

Verso 262

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 121v-122v [encabezamiento] “6°”
Ediciones: OO-VI pp. 263-265.

Verso 263

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 122v-123 [encabezamiento] “7°”
Ediciones: OO-VI pp. 266-268.
Barras cada dos compases. Sexquialtera indicada con C y 6 sobre las notas

Verso 264

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 123v-124 [encabezamiento]
“Versos de 4° tono del mismo”
Ediciones: OO-VI pp. 269-272.
Primero de una serie de seis versos de 4° tono. Barras cada dos compases.

Verso 265

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 124v-125 [encabezamiento] “2°”
Ediciones: OO-VI pp. 272-274.

Verso 266

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 125-126 [encabezamiento] “3°”
Ediciones: OO-VI p. 275.

Verso 267

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 125v-126 [encabezamiento] “4°”
Ediciones: OO-VI pp. 275-276.
Barras cada dos compases

Verso 268

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 125v-127 [encabezamiento] “5º”

Ediciones: OO-VI pp. 277-279.

Verso 269

Tono 5º por D. 1

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 126v-127v [encabezamiento] “6º”

Ediciones: OO-VI pp. 279-281.

Verso 270

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 127v-128 [encabezamiento]

“Versos de 5º tono”

Ediciones: OO-VI pp. 282-284.

Verso 271

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 128v-129 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-VI pp. 284-286.

Verso 272

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 128v-129 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-VI pp. 286-287.

Verso 273

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 129v-130 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-VI pp. 288-289.

Verso 274

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 129v-130v [encabezamiento] “5º”

Ediciones: OO-VI pp. 289-291.

Verso 275

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 130v-132 [encabezamiento] “6º”

Ediciones: OO-VI pp. 291-293.

Verso 276

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 130v-132 [encabezamiento]

“Versos de 6º tono”

Ediciones: OO-VI pp. 293-295.

Verso 277

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 132v-133 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-VI pp. 295-296.

Verso 278

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 132v-133v [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-VI pp. 296-297.

Verso 279

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 133v-134 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-VI pp. 298-299.

Verso 280

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 133v-134 [encabezamiento] “5º”

Ediciones: OO-VI pp. 299-300.

Verso 281

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 134v-135 [encabezamiento] “6º”

Ediciones: OO-VI pp. 300-304.

Verso 282

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 135v-136 [encabezamiento]

“Versos de 7º tono”

Ediciones: OO-VI pp. 304-306.

Verso 283

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 135v-136 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-VI pp. 306-307.

Verso 284

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 135v-137 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-VI pp. 307-308.

Verso 285

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 136v-137v [encabezamiento] “5º”

Ediciones: OO-VI pp. 310-311.

Verso 286

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 137v-138 [encabezamiento] “6º”

Ediciones: OO-VI pp. 311-313.

Verso 287

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 138-139 [encabezamiento] “7º”

Ediciones: OO-VI pp. 313-315.

Verso 288

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 138v-139 [encabezamiento]

“Versos de 8º tono”

Ediciones: OO-VI pp. 315-317.

Verso 289

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 139-140 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-VI pp. 317-319.

Verso 290

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 140v-141 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-VI pp. 319-321.

Verso 291

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 140v-141v [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-VI pp. 321-323.

Verso 292

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 141v-142 [encabezamiento] “5º”

Ediciones: OO-VI pp. 323-324.

Verso 293

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 141v-143 [encabezamiento] “6º”

Ediciones: OO-VI pp. 325-327.

Verso 294

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 142v-143 [encabezamiento] “7º”

Ediciones: OO-VI pp. 327-328.

Verso 295

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 143-144 [encabezamiento] “8º”

Ediciones: OO-VI pp. 328-331.

Verso 296

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 143v-145 [encabezamiento] “9º”

Ediciones: OO-VI pp. 331-333.

Verso 297

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 144v-146 [encabezamiento] “10”

Ediciones: OO-VI pp. 333-336.

Verso 298

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 145v-147v [encabezamiento] “11º”

Ediciones: OO-VI pp. 336-339.

Verso 299

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 147v-149 [encabezamiento] “12º”

Ediciones: OO-VI pp. 339-343.

Verso 300

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 148v-149 [encabezamiento]

“Versos de todos los tonos Para Magnificat de Cabanillas”

Ediciones: OO-V p. 173.

Verso 301

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 149v-150 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V pp. 173-174.

Verso 302

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 149v-150 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V pp. 174-175.

Verso 303

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 150v-151 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 175-176.

Verso 304

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 150v-151 [encabezamiento]

“Versos de 2º tono”

Ediciones: OO-V pp. 176-177.

Verso 305

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 151v-152 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V p. 177.

Verso 306

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 151v-152 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V p. 178.

Verso 307

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 152v-153 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 178-179.

Verso 308

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 152v-153 [encabezamiento]

“Versos de 3º tono”

Ediciones: OO-V p. 179.

Verso 309

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 153v-153 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V pp. 179-189.

Verso 310

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 153v-153v [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V p. 180.

Verso 311

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 153v-154 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V p. 181.

Verso 312

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 153v-154 [encabezamiento]

“Versos de 4º tono”

Ediciones: OO-V pp. 181-182.

Verso 313

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 153v-154v [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V pp. 182-183.

Verso 314

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 154v-155 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V p. 183.

Verso 315

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 154v-155 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 183-184.

Verso 316

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 154v-155 [encabezamiento]

“Versos de 5º tono”

Ediciones: OO-V pp. 184-185

Verso 317

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 155-155v [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V p. 185.

Verso 318

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 155v-156 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V pp. 185-186.

Verso 319

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 155v-156 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V p. 186.

Verso 320

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 155v-156 [encabezamiento]

“Versos de 6º tono”

Ediciones: OO-V p. 187.

Verso 321

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 156v-157 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V pp. 187-188.

Verso 322

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 156v-157 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V pp. 188-189.

Verso 323

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 156v-157 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 189-190.

Verso 324

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 157-157v [encabezamiento]

“Versos de 7º tono”

Ediciones: OO-V pp. 190-191.

Verso 325

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 157v-158 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V p. 191.

Verso 326

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 157v-158 [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V p. 192.

Verso 327

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 158-158v [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 192-193.

Verso 328

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 158v-159 [encabezamiento]

“Versos de 8º tono”

Ediciones: OO-V pp. 193-194.

Verso 329

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 158v-159 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: OO-V pp. 194-195.

Verso 330

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 159-159v [encabezamiento] “3º”

Ediciones: OO-V pp. 195-196.

Verso 331

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 f. 160 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V p. 196.

Verso 332

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 180v-181[encabezamiento]

“Versos de Pangelingua de todos generos de Cabanillas. V. 1º”

Ediciones: OO-V pp. 197-198.

Primero de una colección de 14 versos de pangelingua.

Verso 333

Tono 7º por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 136v-137 [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-VI pp. 308-310.

Verso 334

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 180v-181[encabezamiento] “V. 2º”

Ediciones: OO-V p. 198.

Verso 335

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 181-182 [encabezamiento] “V. 3º”

Ediciones: OO-V pp. 199-200.

Verso 336

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 181v-182v [encabezamiento] “4º”

Ediciones: OO-V pp. 200-201.

Verso 337

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 182v-183 [encabezamiento] “5º”

Corresponde con nº 935

Ediciones: OO-V pp. 202-203.

Verso 338

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 183-184 [encabezamiento] “V. 6º”

Corresponde con nº 934

Ediciones: OO-V pp. 203-204.

Verso 339

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 183v-184 [encabezamiento] “V. 7º”

Ediciones: OO-V p. 205.

Verso 340

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 184v-185 [encabezamiento] “8º”

Ediciones: OO-V pp. 206-207.

Verso 341

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 184v-185v [encabezamiento] “V. 9º”

Corresponde con nº 936

Ediciones: OO-V pp. 207-208.

Verso 342

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 185v-186 [encabezamiento] “V. 10”

Ediciones: OO-V pp. 208-209.

Verso 343

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 186-187 [encabezamiento] “V. 11”

Ediciones: OO-V pp. 209-210.

Verso 344

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 186v-187v [encabezamiento] “V. 12”

Ediciones: OO-V pp. 211-212.

Verso 345

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 187v-188 [encabezamiento] “V. 13”

Ediciones: OO-V pp. 212-213.

Verso 346

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 188-189 [encabezamiento] “V. 14”

Ediciones: OO-V pp. 213-214.

Verso 347

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 188v-189 [encabezamiento]
“Versos de Sacris. Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una colección de 6 versos de Sacris Solemnis.

Verso 348

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 189v-190 [encabezamiento] “V. 2º”

Ediciones:

Verso 349

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 189v-190 [encabezamiento] “V. 3º”
Corresponde con nº 932

Ediciones:

Verso 350

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 190v-191 [encabezamiento] “V. 4º”
Corresponde con nº 931

Ediciones:

Verso 351

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 190v-191 [encabezamiento] “V. 5º”
Corresponde con nº 933

Ediciones:

Verso 352

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 191-192 [encabezamiento] “V. 6º”

Ediciones:

Verso 353

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 193v-194 [encabezamiento]
“Pangelingua de 5º tono Por desolre. Cabanillas”
Corresponde con nº 937

Ediciones:

Verso 354

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 194v-195 [encabezamiento]
“Pangelingua del mismo. Llano.”

Ediciones:

Verso 355

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 729 ff. 194v-196 [encabezamiento] “Otro,
Partido, a dos Baxos del mismo Cabanillas.”

Ediciones:

Verso 356

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 355-356 [encabezamiento]
“Versos para Psalmodia de Cabanillas. 8º Versos de 1. tono”

Ediciones:

Primero de una colección de 50 versos de todos los tonos. Aunque no se indica el nombre de Cabanillas en los encabezamientos, son todos de Cabanillas (ver explicit del último). Primero de un a serie de 9 de primer tono.

Verso 357

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 356-357 [encabezamiento] “2º
Vº”

Corresponde con nº 338

Ediciones:

Verso 358

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 357-358 [encabezamiento] “3º
Vº”

Corresponde con nº 337

Ediciones:

barras cada dos compases excepto cc. 1, 2, 5, 6

Verso 359

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 359-360 [encabezamiento] “4º
Vº”

Ediciones:

Verso 360

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 360-362 [encabezamiento] “5º
Versº”

Ediciones:

La mediación no está señalada por calderón

Verso 361

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 362-363 [encabezamiento] “6º
Vº”

Ediciones:

Verso 362

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 363 [encabezamiento] “7º Versº”

Ediciones:

Verso 363

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 363-365 [encabezamiento] “8º
Versº”

Ediciones:

Verso 364

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 365 [encabezamiento] “9º
Verso”

Ediciones:

barras cada dos compases, canto llano alterno en S-T

Verso 365

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 366 [encabezamiento] “Versos
2º tono. Por elami. 1º Vº”

Ediciones:

Primero de una serie de seis versos de 2º tono

Verso 366

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 366-367 [encabezamiento] “2º
Vº”

Ediciones:

Verso 367

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 367-368 [encabezamiento] “3º
Vº”

Ediciones:

Verso 368

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 368-369 [encabezamiento] “4° Vers.”

Ediciones:

Verso 369

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 369-370 [encabezamiento] “5° Vers.”

Ediciones:

Barras de compás cada dos compases

Verso 370

Tono 2° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 370-372 [encabezamiento] “6° Vers.”

Ediciones:

Barras de compás cada dos compases

Verso 371

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 372-373 [encabezamiento] “Versos 3° tono. 1°.”

Ediciones:

Primero de una serie de seis versos de tercer tono

Verso 372

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 373-374 [encabezamiento] “2° Vers.”

Ediciones:

Canto llano+Contrasujeto en fuga doble. Escrito en notación negra (seis corcheas negras al compás, un semibreve perfecto al compás)

Verso 373

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 374-375 [encabezamiento] “3° Vers.”

Corresponde con n° 477

Ediciones:

Verso 374

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 375-376 [encabezamiento] “4° Vers.”

Corresponde con n° 479

Ediciones:

Verso 375

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 377-378 [encabezamiento] “5° Vers.”

Ediciones:

Verso 376

Tono 3° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 378-379 [encabezamiento] “6° Verso”

Ediciones:

Verso 377

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 379-380 [encabezamiento] “Versos. 4° tono. 1 Vers.”

Ediciones:

Primero de una serie de seis versos de 4° tono.

Verso 378

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 380-381 [encabezamiento] “2° Vers.”

Ediciones:

Verso 379

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 381-382 [encabezamiento] “3° Vers.”

Ediciones:

Verso 380

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 382-383 [encabezamiento] “4° Verso”

Ediciones:

Verso 381

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 383-384 [encabezamiento] “5° Vers.”

Ediciones:

Verso 382

Tono 4° por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 384-386 [encabezamiento] “6° Vers.”

Ediciones:

Verso 383

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 386-387 [encabezamiento] “Versos de 5° tono / 1° Vers.”

Ediciones:

Primero de una serie de seis versos de 5° tono. Canto llano como tema de la fuga en ambas mitades del verso. El tema es el mismo que un tiento de Soto y similar a la batalla de Bruna.

Verso 384

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 387-388 [encabezamiento] “2° Vers.”

Ediciones:

Verso 385

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 389-390 [encabezamiento] “3° Vers.”

Ediciones:

Verso 386

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 390-392 [encabezamiento] “4° Vers.”

Ediciones:

Verso 387

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 392-393 [encabezamiento] “5° Vers.”

Ediciones:

Verso 388

Tono 5° por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 393-394 [encabezamiento] “6° Vers.”

Ediciones:

Verso 389

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 394-395 [encabezamiento] “2° Verso”

Ediciones:

Primero de seis versos de 6° tono

Verso 390

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 395-396 [encabezamiento] “2° Verso” [en mediación, por error, tachado] “3° Verso”

Ediciones:

Verso 391

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 397-398 [encabezamiento] “3° Verso”

Ediciones:

Barras de compás cada dos compases

Verso 392

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 398-399 [encabezamiento] “4° Verso”

Ediciones:

Verso 393

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 399-401 [encabezamiento] “5° Verso”

Ediciones:

Verso 394

Tono 6° por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 401 [encabezamiento] “6° Verso”

Ediciones:

Verso 395

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 402 [encabezamiento] “Versos, 7° 1° verso”

Ediciones:

Primero de una serie de 6 versos de 7° tono

Verso 396

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 p. 403 [encabezamiento] “2° Verso”

Ediciones:

Verso 397

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 403-404 [encabezamiento] “3° Verso”

Ediciones:

Barras de compás cada dos compases

Verso 398

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 404-405 [encabezamiento] “4° Verso”

Ediciones:

Verso 399

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 405-406 [encabezamiento] “5° Verso”

Ediciones:

Verso 400

Tono 7° por Delasolre. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 406-407 [encabezamiento] “6° Verso”

Ediciones:

Verso 401

Tono 8° por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 407-408 [encabezamiento] “Versos de 8° tono”

Ediciones:

Primero de una serie de seis versos de 8° tono, en la que por error no se copió el 5°.

Verso 402

Tono 8° por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 408-409 [encabezamiento] “Vers. 2°”

Ediciones:

Verso 403

Tono 8° por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 409-410 [encabezamiento] “3° Vers.”

Ediciones:

Barras cada dos compases

Verso 404

Tono 8° por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 410-411 [encabezamiento] “4° Verso”

Ediciones:

Verso 405

Tono 8° por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 751/21 pp. 411-413 [encabezamiento] “6° Verso” [tras el explicit] “Fin de la / Psalmódia de / Cabanillas”

Ediciones:

Verso 406

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 1 [encabezamiento] “Versos de P.ro tono Para Salmos de M° Juan Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 6 versos.

Verso 407

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 1v [encabezamiento] “2.do Verso. lleno. P.ro Tono. Cab.s”

Ediciones:

El canto llano esta sólo la segunda parte, en Canon B-T y luego A-S

Verso 408

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 1v-2 [encabezamiento] “3° Verso a 3 P.ro Tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 409

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 2-2v [encabezamiento] “4° Verso a 3 P.ro Tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 410

Tono 1° por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 2v-3 [encabezamiento] “5° Verso a 3. Con Canto llano de Cab.s”

Ediciones:

Verso 411

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 3 [encabezamiento] “6. Verso a 3. Con Cantollano de Cab.s”

Ediciones:

Verso 412

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 6v-7 [encabezamiento] “Versos de 2º tono Para Salmos del Mº M.n Juan Cab.s”

Ediciones:

Primero de una serie de 6 versos.

Verso 413

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 7-8 [encabezamiento] “2º verso de Cab.s”

Ediciones:

Verso 414

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 8-9 [encabezamiento] “3º verso de Cab.s”

Ediciones:

Verso 415

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 9-9v [encabezamiento] “4º verso de 2º tono Cab.s”

Ediciones:

Verso 416

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 9v [encabezamiento] “5º Verso de 2º tono de Cab.s”

Ediciones:

Verso 417

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 9v-10 [encabezamiento] “6 verso de Cab.s”

Ediciones:

Verso 418

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 11-11v [encabezamiento] “3º verso mano derecha de 2º tono. Cab.s”

Ediciones:

3º de una serie que comienza con dos versos de Hervás.

Verso 419

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 11v-12 [encabezamiento] “4º verso de 2º tono de Cab.s”

Ediciones:

Verso 420

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 12 [encabezamiento] “5º Verso mano Ysquierda Cab.s”[incompleto]

Ediciones:

Incompleto, solo hay 4 compases. Aumenta una voz más en el compás en que se interrumpe en pentagrama inferior.

Verso 421

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 121 [encabezamiento] “Entrada de Magnificat de 4º tono. Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 5 versos.

Verso 422

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 121 [encabezamiento] “verso 2º de 4º tono. De Cabanillas”

Ediciones:

Verso 423

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 121v [encabezamiento] “Verso 3º De 4º tono. de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 424

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 ff. 121v-122 [encabezamiento] “Verso 4º de 4º tono Cabanillas”

Ediciones:

El cantus firmus en canon en diapente

Verso 425

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Bbc M 1011 f. 122 [encabezamiento] “Verso. 5º de 4º tono Cabanillas”

Ediciones:

El cantus firmus en canon en diapente

Verso 426

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 30-30v [encabezamiento] “Versos Para Santus 5º Tono del Grande Maestro Cabanillas”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Sanctus-I p. 84.

Primero de una serie de tres versos. La colección siguiente (Agnus) es continuación de la anterior.

Verso 427

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 30v-31 [encabezamiento] “2º V”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Sanctus-II p. 85.

Verso 428

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 31-32 [encabezamiento] “3º Verso”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Sanctus-III pp. 85-86.

Verso 429

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 32-32v [encabezamiento] “Versos para Agnus 5º Tono de Cabanillas”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Agnus Dei-I p. 87.

Primero de una serie de tres versos, continuación de la serie anterior.

Verso 430

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 32v-33 [encabezamiento] “2º”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Agnus Dei-II p. 87-88.

Verso 431

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 33-33v [encabezamiento] “3º y Vltimo”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Agnus Dei-III pp. 88-89.

Verso 432

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 34-34v [encabezamiento] “Kiries 5º tono Missa de Angelis de Joan Cabanillas”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI-I p. 80.

Verso 433

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 34v-35 [tras el explicit del anterior] “Secundo Verso” [encabezamiento] “2º Verso”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Kyrie-II p. 81.

Verso 434

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 35-35v [tras el explicit del anterior] “Secundo Verso” [antes del incipit, en el pentagrama] “Tercero”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Kyrie-III pp. 81-82.

Verso 435

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 36-36v [encabezamiento] “4º Verso”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Kyrie-IV pp. 82-83.

Verso 436

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Boc M. 12 ff. 36v-37 [tras el explicit del anterior] “Secundo Verso” [encabezamiento] “5º Cabanillas Vltimo”

Ediciones: Pedrell Antología Vol I nº XI Kyrie-Final p. 83.

Verso 437

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: E LP-31 (CARPETA 179-3) f. 1 [encabezamiento] “Versos de 1.er tono delas obras de Cabanillas” [antes del explicit]”1º”

Ediciones: Baciero

Primero de una serie de 5 versos. Se han editado los siguientes como si fueran de Cabanilles, pero no consta tal atribución en el manuscrito, siendo algunos de similar estilo pero otros se apartan del estilo de Cabanilles. No se especifican voces al estar a dos pentagramas.

Verso 438

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: E LP-31 (CARPETA 179-3) f. 1 [antes del explicit]”2º”

Ediciones: Baciero

Verso 439

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: E LP-31 (CARPETA 179-3) f. 1 [antes del explicit]”3º”

Ediciones: Baciero

Cinco voces en el acorde final.

Verso 440

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: E LP-31 (CARPETA 179-3) f. 2 [antes del explicit]”4º”

Ediciones: Baciero

Verso 441

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: E LP-31 (CARPETA 179-3) f. 2 [antes del explicit]”2º”

Ediciones: Baciero

Cinco voces en el acorde final.

Verso 442

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 1[encabezamiento] “Juego de Versos de P.ro tono. Con sus Mediaciones. Para Vísperas. Cabanillas.”

Ediciones: Llorens pp. 1-2. Lee p. 1.

Verso 443

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 1v-2 [encabezamiento] “2 Verso de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 2-4. Lee pp. 2-3.

Verso 444

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 2-3 [encabezamiento] “3 Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 4-7. Lee pp. 4-5.

Canto Llano en Breves

Verso 445

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 3-3v [encabezamiento] “4 Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 7-8. Lee p. 6.

Verso 446

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 3v-4 [encabezamiento] “5 Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 8-10. Lee p. 7-8.

A 5 voces en la Mediación o Seculorum “Seculorum a 5 Vozes”

Verso 447

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 4v-5 [encabezamiento] “6 Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 11-12. Lee p. 9.

Verso 448

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 5-5v [encabezamiento] “7 Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 12-14. Lee pp. 10-11.

Verso 449

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 5v-6 [encabezamiento] “8 Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 15-16. Lee pp. 8-9.

Verso 450

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 6v-7 [encabezamiento] “9 Otro De P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 17-19. Lee pp. 13-14.

En realidad, al principio son tres triples y bajo, que luego se convierten en la disposición habitual.

Verso 451

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 7-8 [encabezamiento] “10 Otro mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 19-21. Lee pp. 15-17.

Comienza en Fuga, luego el bajo glosa. mediación comienza en fuga con CF en bajo solista, y luego glosa.

Verso 452

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 8v [encabezamiento] “11 Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 21-22. Lee pp. 17-18

Verso 453

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 9-9v [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos de P.ro tono. Para Missas. De Cabanillas.”

Ediciones: OO-VII pp. 245-247. Llorens pp. 23-24. Lee pp. 19-20.

El bajo empieza como tenor

Verso 454

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 9v-10 [encabezamiento] “2. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 247-248. Llorens p. 25. Lee p. 21.

Verso 455

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 10-10v [encabezamiento] “3. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 248-250. Llorens pp. 25-27. Lee pp. 22-23.

Verso 456

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 10v-11 [encabezamiento] “4. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 250-251. Llorens p. 27. Lee p. 23.

Verso 457

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 11 [encabezamiento] “5. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 251. Llorens p. 28. Lee p. 24.

Verso 458

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 11v [encabezamiento] “6. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 251-252. Llorens pp. 28-29. Lee pp. 24-25.

Verso 459

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 12 [encabezamiento] “7. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 253. Llorens p. 29. Lee p. 26.

Verso 460

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 12 [encabezamiento] “8. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 253-254. Llorens pp. 29-30. Lee p. 26.

Verso 461

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 12v [encabezamiento] “9. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 254. Llorens p. 30. Lee pp. 26-27.

Verso 462

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 12v-13 [encabezamiento] “10. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 254-255. Llorens pp. 30-31. Lee p. 27.

Verso 463

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 12 [encabezamiento] “11. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 283. Llorens pp. 31-32. Lee pp. 27-28.

Aunque los versos para Salve comienzan en el próximo, se ve que este es un verso para Salve por el tema. El título debió por error ponerse en el verso siguiente.

Verso 464

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 13 [encabezamiento] “12 Versos para Salve. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 283-284. Llorens p. 32. Lee p. 28.

La numeración continúa: es posible que estos versos para Salve sirvan también como versos para misas, por cuanto están incluidos en la serie de versos para misas.

Verso 465

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 13v [encabezamiento] “17. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 280. Llorens p. 33. Lee p. 29.

No entendemos porqué salta aquí al verso nº 17. Podría ser simplemente un error.

Verso 466

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 13v-14 [encabezamiento] “18. Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 281-282. Llorens pp. 33-34. Lee pp. 29-30.

Verso 467

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 14 [encabezamiento] “19. Otro de P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 284-285. Llorens pp. 34-35. Lee p. 30.

Verso 468

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 14-14v [encabezamiento] “20. Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 285. Llorens pp. 35-36. Lee p. 31.

No tiene el tema de la Salve, aunque está a continuación sin interrupción y sin mención especial. Pero podría también volver aquí la serie de versos para Misas.

Verso 469

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 14v [encabezamiento] “21. Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII p. 286. Llorens pp. 36-37. Lee pp. 31-32. colocar en su lugar: entre 357 y 358.

Verso 470

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 15 [encabezamiento] “22. Otro P.ro tono. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 286-287. Llorens p. 37. Lee p. 32.

Verso 471

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 15-15v [encabezamiento] “23. Versos Para Gaudes. Cab.s”

Ediciones: OO-VII pp. 287-288. Llorens pp. 37-39. Lee p. 33.

Verso 472

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 15v-16 [encabezamiento] “24. Otro P.ro tono Cab.s”
Ediciones: OO-VII p. 289. Llorens p. 39. Lee p. 34.

Verso 473

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 16 [encabezamiento] “25. Otro P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: OO-VII pp. 289-290. Llorens p. 40. Lee pp. 34-35.

Verso 474

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 16 [encabezamiento] “26. Otro P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: OO-VII p. 290. Llorens pp. 40-41. Lee p. 35.

Verso 475

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 16v [encabezamiento] “27. Otro P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: OO-VII p. 291. Llorens pp. 41-42. Lee pp. 35-36.

Verso 476

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 16v [encabezamiento] “28. Otro P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: OO-VII p. 292. Llorens pp. 42. Lee p. 36.

Verso 477

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 17 [encabezamiento] “29. Versos de P.ro tono. Sobre el Canto llano. Cab.s”
 Corresponde con nº 940.
Ediciones: Llorens pp. 43-44. Lee p. 37.

Verso 478

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 17-17v [encabezamiento] “30. Otro de Canto llano. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 44-45. Lee p. 38.
 El inicio simula doble fuga, que se interrumpe inmediatamente

Verso 479

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 17v-18 [encabezamiento] “31. Otro de Canto llano. Cab.s”
 Corresponde con nº 939
Ediciones: Llorens pp. 45-46. Lee p. 39.

Verso 480

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 18-18v [encabezamiento] “32. Otro de Canto llano. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 46-47. Lee p. 40.

Verso 481

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 26 [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos de P.ro tono. De Canto Llano. Para Salmos. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 48-49. Lee p. 53.

Verso 482

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 26-26v [encabezamiento] “2. Otro de P.ro tono. Cab.s”
 Corresponde con nº 938
Ediciones: Llorens pp. 49-50. Lee p. 54.
 Después de la mediación nuevo tema.

Verso 483

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 26v [encabezamiento] “3. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 50-51. Lee p. 55.

Verso 484

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 26v-27 [encabezamiento] “4. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 51-52. Lee p. 55-56.

Verso 485

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 27 [encabezamiento] “5. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 52-54. Lee p. 57.
 No es partido por unas pocas notas en cc. 1º y 2º de la mediación

Verso 486

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 27v [encabezamiento] “6. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 54-55. Lee p. 58.
 No se señala la mediación con calderón, pero se podría hacer en c. 7

Verso 487

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 27v-28 [encabezamiento] “7. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 55-56. Lee p. 59.

Verso 488

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 28 [encabezamiento] “8. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 56-67. Lee p. 60.

Verso 489

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 28-28v [encabezamiento] “9. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 57-58. Lee pp. 60-61.

Verso 490

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 28v-29 [encabezamiento] “10. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 59-60. Lee pp. 62-63.

Verso 491

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 29-30 [encabezamiento] “11. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 61-64. Lee pp. 63-65.

Verso 492

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 30 [encabezamiento] “12. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 64-65. Lee p. 66.
 No es partido por algunas notas de cc. 2-3

Verso 493

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 30v [encabezamiento] “13. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 65-66. Lee pp. 66-67. Lee pp. 66-67.

Verso 494

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 30v-31v [encabezamiento] “14. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 66-68. Lee p. 67-68.

Verso 495

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 31-31v [encabezamiento] “15. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Llorens pp. 68-69. Lee p. 69.

Verso 496

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 31v-32 [encabezamiento] “16. Otro de P.ro tono de Contrás. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 70-72.
 Los versos siguientes, 18 y 19 son de Esteve. Después siguen unos de “Avemaristela”. Podríamos considerar este verso de Contrás como fin de la colección.

Verso 497

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 32-32v [encabezamiento] “17. Otro de P.ro tono Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 72-73.

Verso 498

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 33 [encabezamiento] “20. Otro de P.ro tono Sobre el Ave Maristela. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 74-75.
 El C3 de c. 18 es la única nota por la que no sería partido, pero suponemos que puede ser sostenido por semitonía subintelecta.

Verso 499

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 33v [encabezamiento] “21. Otro de P.ro tono Sobre el Ave Maristela. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 75-76.

Verso 500

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 33v [encabezamiento] “22. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 76.
 Viene después de estos de Ave Maristela, podría ser el final de aquellos. Siguen dos de Esteve.

Verso 501

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 34-34v [encabezamiento] “25. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 78.
 Viene después de estos de Ave Maristela, podría ser el final de aquellos. Siguen dos de Esteve.

Verso 502

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 34v [encabezamiento] “26. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 78-79.
 Otra vez vuelve el canto llano de la Salmodia. No se señala la Mediación con un calderón pero se podría hacer.

Verso 503

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 34v-35 [encabezamiento] “27. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 79-80.
 El primer Tiple se cambia a Fa en 4ª, el tenor también, de manera que se convierten en tenor y bajo en algún momento.

Verso 504

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 35 [encabezamiento] “28. Otro de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 80-81.
 Hasta última nota del CF (seis últimos compases) es partido.

Verso 505

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 35-36 [encabezamiento] “29. Otro de P.ro tono de Contrás. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 81-83.
 Canto llano en voz inferior mediante las Contrás, excepto G#2 que está escrito una octava alta para hacerlo con el manual (el copista tendría un órgano de octava corta).

Verso 506

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 36-36v [encabezamiento] “30. Otro de Contrás de P.ro tono. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 83-84.
 Canto llano en voz inferior mediante las Contrás. En este encontramos G#1. Quizás no lo escribe octava alta como en el anterior por ser ya evidente lo que hay que hacer.

Verso 507

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 36v [encabezamiento] “31. Otro de P.ro tono Mano derecha. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 85.

Verso 508

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 36v-37v [encabezamiento] “32. Otro de P.ro tono Mano derecha. Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 86-88.

Verso 509

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 37v-38 [encabezamiento] “33. Otro de P.ro tono. Mano Ysquierda Cab.s”
Ediciones: Lee pp. 88-89.
 Ver construcción

Verso 510

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 38-38v [encabezamiento] “34. Otro de P.ro tono llano. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 90.

Verso 511

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.
Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 38v-39 [encabezamiento] “35. Otro Verso de P.ro tono Para Ecos. Cab.s”
Ediciones: Lee p. 91-92.
 Pequeñas secciones imitativas que se contestan en ambas mitades del teclado.

Verso 512

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 39 [encabezamiento] “36. Otro de P.ro tono Sobre el Seculorum. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 92-93.

Verso 513

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 39-40v [encabezamiento] “37. Otro Verso de P.ro tono Sobre el ave maristela Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 94-95.

Verso 514

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 40v-41[encabezamiento] “40. Otro de P.ro tono mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 98-99.

Verso 515

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 41v [encabezamiento] “41. Otro de P.ro tono. Mano. Drecha Cab.s”

Ediciones: Lee p. 100.

Verso 516

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 41v [encabezamiento] “42. Otro de P.ro tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee p. 101.

Verso 517

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 44 [encabezamiento] “Juego de Versos de 2.do tono por Elami. con sus mediaciones Para Vísperas Cabanillas / P.ro”

Ediciones: Llorens pp. 70-71. Lee pp. 101-102.
Primero de una serie de 35 versos, a partir del 11 se titulan otra vez “Versos de Canto llano”, a partir del 15 “Versos para missas”. Los Versos 26 y 28 son de Esteve. A partir del 30 “Versos de 2.do tono por Gesolreut”

Verso 518

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 44v-45 [encabezamiento] “2. Otro de 2.do tono. Cabanillas”

Ediciones: Llorens pp. 71-73. Lee pp. 102-103.

Verso 519

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 45-46 [encabezamiento] “3. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 73-76. Lee pp. 104-105.

Verso 520

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 46v-46v [encabezamiento] “4. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 76-77. Lee p. 106.

Verso 521

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 46v-47v [encabezamiento] “5. Otro.Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 77-81. Lee pp. 106-109.

Verso 522

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 47v-49 [encabezamiento] “6. Otro Mano Drecha Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 81-85. Lee pp. 109-112.

Verso 523

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 49-50 [encabezamiento] “7. Otro de mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 85-88. Lee pp. 112-114.

Verso 524

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 50-51 [encabezamiento] “8. Otro. Dos triples y dos baxos. Cabanillas.”

Ediciones: Llorens pp. 88-90. Lee pp. 115-116.

Verso 525

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 51-51v [encabezamiento] “9. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 91-92. Lee p. 117.

Verso 526

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 51v-52v [encabezamiento] “10. Otro Dos triples y Dos baxos. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 92-95. Lee pp. 118-120.

Verso 527

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 52v-53 [encabezamiento] “11. Versos de Canto Llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 96-97. Lee p. 120.

Primero de una serie de 4 versos de canto llano.

Verso 528

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 53 [encabezamiento] “12. Otro de Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 97-98. Lee p. 121.

Verso 529

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 53-53v [encabezamiento] “13. Otro de Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 98-99. Lee pp. 121-122.

Verso 530

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 53v-54 [encabezamiento] “13. Otro de Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 99-100. Lee pp. 122-123.

Verso 531

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 54 [encabezamiento] “15. Versos Para Missas. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 100. Lee p. 123.

Verso 532

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 54-54v [encabezamiento] “16. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 100-101. Lee pp. 123-124.

Verso 533

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 54v [encabezamiento] “17. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 101-102. Lee p. 124.

Verso 534

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 55 [encabezamiento] “18. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 102-103. Lee p. 125.

Verso 535

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 55 [encabezamiento] “19. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 103. Lee pp. 125-126.

Verso 536

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 55-55v [encabezamiento] “20. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 103-104. Lee p. 126.

Verso 537

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 55v-56 [encabezamiento] “21. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 104-105. Lee p. 127.

Verso 538

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 56 [encabezamiento] “22. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 105-106. Lee p. 128.

Verso 539

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 56v [encabezamiento] “23. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 106-107. Lee pp. 128-129.

Verso 540

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 56v-57 [encabezamiento] “24. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 107-109. Lee pp. 129-130.

Verso 541

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 57 [encabezamiento] “25. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 109. Lee p. 131.

Verso 542

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 57v [encabezamiento] “27. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 109-110. Lee pp. 131-132.

Verso 543

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 58 [encabezamiento] “29. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 110. Lee p. 133.

Verso 544

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 58v [encabezamiento] “30. Versos de 2.do tono. Por Gesolreut. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 111. Lee p. 133.

Primero de “Versos de 2.do tono por Gesolreut”

Verso 545

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 58v [encabezamiento] “31. Otro de 2.do tono Por Ges.t Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 111-112. Lee p. 134.

Verso 546

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 59 [encabezamiento] “32. Otro de 2.do tono Por Gesol. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 112. Lee pp. 134-135.

Verso 547

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 59-59v [encabezamiento] “33. Otro de 2.do tono Por Ges.t Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 112-113. Lee pp. 135-136.

Verso 548

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 59v [encabezamiento] “34. Otro de 2.do tono Por Ges.t Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 113-114. Lee p. 136.

Verso 549

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 59v [encabezamiento] “35. Otro de 2.do tono Por Ges. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 114. Lee p. 136.

Verso 550

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 61 [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos de 2.do tono. de Canto Llano. Para Psalmos. Cabanillas.”

Ediciones: Llorens pp. 115-116. Lee p. 137.

Primero de un juego de 45 versos de 2º tono por Elami a tres voces. 17 y 18 atribuidos a Esteve. A partir del 22 versos de 2º tono por Gesolreut. 27, 28 y 29 son de Esteve.

Verso 551

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 61-61v [encabezamiento] “2. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 116-117. Lee p. 138.

Verso 552

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 61v [encabezamiento] “3. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 117-118. Lee p. 139.

Verso 553

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 61v-62 [encabezamiento] “4. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 118-119. Lee p. 140.

Verso 554

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 62 [encabezamiento] “5. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 119-120. Lee p. 141.

Verso 555

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 62-62v [encabezamiento] “6. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 120-121. Lee p. 142.

Verso 556

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 62v [encabezamiento] “7. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 122-123. Lee p. 143.

Verso 557

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 62v-63 [encabezamiento] “8. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 123-124. Lee p. 144.

Verso 558

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 63-63v [encabezamiento] “9. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 124-125. Lee p. 145.

Verso 559

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 63v [encabezamiento] “10. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 125-126. Lee p. 146.

Verso 560

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 63v-64 [encabezamiento] “11. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 126-127. Lee p. 147.

Verso 561

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 64 [encabezamiento] “12. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 127-128. Lee p. 148

Verso 562

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 64-64v [encabezamiento] “13. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 128-129. Lee p. 149.

Verso 563

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 64v-65 [encabezamiento] “14. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 130-131. Lee pp. 150-151.

Verso 564

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 65-65v [encabezamiento] “15. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 131-133. Lee pp. 151-152.

Verso 565

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 65v-66 [encabezamiento] “16. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 133-135. Lee pp. 153-154.

Verso 566

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 66v-67 [encabezamiento] “19. Otro de 2.do tono. de Contrás. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 155-157.

Verso 567

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 67 [encabezamiento] “20. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 157-158.

Verso 568

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 67-68 [encabezamiento] “21. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 158-160.

Verso 569

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 68 [encabezamiento] “22. Versos de 2.do tono. Por Gesolreut. de Cab.s”

Ediciones: Lee p. 161.

El primero de versos de 2º tono por Gesolreut.

Verso 570

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 68 [encabezamiento] “23. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 161.

Verso 571

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 68v [encabezamiento] “24. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 162.

Verso 572

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 68v [encabezamiento] “25. Otro de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 162.

Verso 573

Tono 2º por Gesolreut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 68v [encabezamiento] “26. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 162-163.

Verso 574

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 69v [encabezamiento] “30. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 165-166.

Verso 575

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 70 [encabezamiento] “31. Otro de 2º tono. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 167-168.

Verso 576

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 70-70v [encabezamiento] “32. Otro de 2º tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 168-170.

Verso 577

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 70v-71v [encabezamiento] “33. Otro de 2º tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 170-171.

Verso 578

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 71v-72 [encabezamiento] “34. Otro de 2º tono Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 172-174.

Verso 579

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 72-73 [encabezamiento] “35. Otro de 2º tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 174-177.

Verso 580

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 73-73v [encabezamiento] “36. Otro de 2º tono Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 177-179.

Verso 581

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 73v-74 [encabezamiento] “37. Otro de 2º tono Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 179-180.

Verso 582

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 74v [encabezamiento] “38. Otro de 2º tono. De Ecos. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 180-181.

Verso 583

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 74v-75 [encabezamiento] “39. Otro de 2º tono. Para Ecos. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 182.

Verso 584

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 75 [encabezamiento] “40. Otro de 2º tono. Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 183.

Verso 585

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 75v [encabezamiento] “41. Otro de Seculorum de 2.do tono. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 184.

Verso 586

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 75v [encabezamiento] “42. Otro de 2.do tono. Cantico. Cab.s”

Ediciones: Lee p. 185.

Verso 587

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 76 [encabezamiento] “43. Otro de 2.do tono. Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 185-186.

Verso 588

Tono 2º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 76-76v [encabezamiento] “44. Otro de 2.do tono. Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Lee pp. 187-188.

Verso 589

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 79[encabezamiento] “Juego de Versos de Psalmodia de 3.ro tono. Para Salmos. con sus Mediaciones Cab.s / P.ro”

Ediciones: Llorens pp. 136-137.

Primero de una serie de 39 versosde diversos géneros.

Verso 590

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 79v [encabezamiento] “2. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 137-138.

Verso 591

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 79v-80v [encabezamiento] “3. Otro de 3.ro tono. Dos tiples y dos Baxos. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 138-141.

Verso 592

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 80v-81 [encabezamiento] “4. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 141-142.

Verso 593

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 81-82 [encabezamiento] “5. Otro de 3.ro tono. Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 142-144.

Verso 594

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 82-83 [encabezamiento] “6. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 144-146.

Verso 595

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 83-83v [encabezamiento] “7. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 146-147.

Verso 596

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 83v-84v [encabezamiento] “8. Otro Dos tiples y Dos Baxos. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 147-150.

Verso 597

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 84v-85 [encabezamiento] “9. Otro de 3.ro tono Mano drecha Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 150-151.

Verso 598

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 85v [encabezamiento] “10. Versos de 3.ro tono. Sobre el Canto Llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 151-152.

Primero de una serie de versos “sobre el canto llano”

Verso 599

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 85v-86 [encabezamiento] “4. Otro Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 152-153.

Verso 600

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 86 [encabezamiento] “12. Otro Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 153-154.

Verso 601

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 86v [encabezamiento] “13. Otro de Canto llano. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 154-155.

Verso 602

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 86v [encabezamiento] “14. Versos Para Missas. 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 155.

Comienzan una serie para misas.

Verso 603

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 87v-87v [encabezamiento] “15. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 155-157.

Verso 604

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 87v [encabezamiento] “16. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 157-158.

Verso 605

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 87v-88 [encabezamiento] “17. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 158-159.

Verso 606

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 88 [encabezamiento] “18. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 159-160.

Verso 607

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 88v [encabezamiento] “19. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 160.

Verso 608

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 88v [encabezamiento] “20. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 160-161.

Verso 609

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 88v-89 [encabezamiento] “21. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 161-162.

Verso 610

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 89v-89v [encabezamiento] “22. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 162-163.

Verso 611

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 89v [encabezamiento] “23. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 163.

Verso 612

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 89v [encabezamiento] “24. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 164.

Verso 613

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 90 [encabezamiento] “25. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 164.

Verso 614

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 90v-90v [encabezamiento] “26. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 165.

Verso 615

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 90v [encabezamiento] “27. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens p. 166.

Verso 616

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 90v [encabezamiento] “28. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 617

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 92 [encabezamiento] “Juego de Versos de Psalmódia. de 3.ro tono. de Canto Llano. Cabanillas / P.ro”

Ediciones: Llorens pp. 166-167.

Primero de una serie de versos a tres voces. Los números 17, 23, 24, 25 y 26 son de Esteve.

Verso 618

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 92 [encabezamiento] “2. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 168-169.

Verso 619

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 92v [encabezamiento] “3. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 169-170.

Verso 620

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 92v-93 [encabezamiento] “4. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 170-171.

Verso 621

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 93 [encabezamiento] “5. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones: Llorens pp. 171-172.

Verso 622

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 93-93v [encabezamiento] “6. Otro de 3.ro tono. de Contrás. Cab.s”

Ediciones:

Verso 623

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 93v-94 [encabezamiento] “7. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 624

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 94 [encabezamiento] “8. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 625

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 94-94v [encabezamiento] “9. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 626

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 94v-95 [encabezamiento] “10. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 627

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 95-95v [encabezamiento] “11. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 628

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 95v-96 [encabezamiento] “12. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 629

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 96 [encabezamiento] “13. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 630

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 96v [encabezamiento] “14. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 631

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 96v [encabezamiento] “15. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 632

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 96v [encabezamiento] “16. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 633

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 97-97v [encabezamiento] “18. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 634

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 97v-98 [encabezamiento] “19. Otro de 3.ro tono de Contrás. Cab.s”

Ediciones:

Verso 635

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 98-98v [encabezamiento] “20. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 636

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 98v-99 [encabezamiento] “21. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 637

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 99 [encabezamiento] “22. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 638

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 99v-100v [encabezamiento] “27. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 639

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 100v [encabezamiento] “28. Otro de 3º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 640

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 101 [encabezamiento] “29. Otro de 3.ro tono Mano drecha Cab.s”

Ediciones:

Verso 641

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 101v [encabezamiento] “30. Otro de 3º tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones:

Verso 642

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 101v-102 [encabezamiento] “31. Otro de 3.ro tono mano drecha Cab.s”

Ediciones:

Verso 643

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 102-102v [encabezamiento] “32. Otro de 3º tono. Mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones:

Verso 644

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 102v-103v [encabezamiento] “33. Otro de 3º tono. Mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones:

Verso 645

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 103v-104 [encabezamiento] “34. Otro de 3.ro tono Mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones:

Verso 646

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 104-104v [encabezamiento] “35. Otro de 3º tono. Mano drecha Cab.s”

Ediciones:

Verso 647

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 104v-106 [encabezamiento] “36. Otro de 3.ro tono Mano drecha Cab.s”

Ediciones:

Verso 648

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 106 [encabezamiento] “37. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 649

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 106v [encabezamiento] “38. Otro de 3.ro tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 650

Tono 3º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 106v [encabezamiento] “39. Otro de 3.ro tono. Mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones:

Verso 651

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 110 [encabezamiento] “Juego de Versos de Psalmodia de 4º tono. Para Salmos con sus mediaciones. Cab.s / P.ro”

Ediciones:

Primero de una serie de 26 versos a cuatro voces, a partir del 10 “de canto llano”, a partir del 14 “para missas”.

Verso 652

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 110v-111 [encabezamiento] “2. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 653

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 111 [encabezamiento] “3. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 654

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 111v-112v [encabezamiento] “4. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 655

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 112v-113 [encabezamiento] “5. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 656

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 113-113v [encabezamiento] “6. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 657

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 114-114v [encabezamiento] “7. Otro Dos triples y Dos baxos. Cab.s 4 tono”

Ediciones:

Verso 658

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 114v-115 [encabezamiento] “8. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 659

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 115v-116v [encabezamiento] “9. Otro de 4º tono Mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones:

Verso 660

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 116v [encabezamiento] “10. Versos de 4º tono Sobre el Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Primero de varios versos sobre el canto llano.

Verso 661

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 116v-117 [encabezamiento] “11. Otro de 4º tono de Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 662

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 117-117v [encabezamiento] “12. Otro Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 663

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 117v [encabezamiento] “13. Otro de 4º tono. de Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 664

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 118 [encabezamiento] “14. Versos de 4º tono. Para Misas. Cab.s”

Ediciones:

Primero de versos para misas

Verso 665

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 118 [encabezamiento] “15. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Idéntico a la sección en proporción menor del “Tiento a modo de canción” de Correa de Arauxo.

Verso 666

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 118v-119 [encabezamiento] “16. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 667**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 119-119v [encabezamiento] “17. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 668**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 119v [encabezamiento] “18. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 669**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 119v-120 [encabezamiento] “19. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 670**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 120 [encabezamiento] “20. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 671**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 120-120v [encabezamiento] “21. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 672**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 120v-121 [encabezamiento] “22. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 673**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 121 [encabezamiento] “23. Otro de 4º tono, Cab.s”

Ediciones:**Verso 674**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 121 [encabezamiento] “23[sic, en realidad es el 24]. Otro de 4º tono, Cab.s”

Ediciones:**Verso 675**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 121v [encabezamiento] “25. Otro de 4º tono, Cab.s”

Ediciones:**Verso 676**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 121v [encabezamiento] “26. Otro de 4º tono, Cab.s”

Ediciones:**Verso 677**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 122 [encabezamiento] “Juego de Versos de 4º tono de Salmodia. Para Psalmos. Cabanillas / P.ro”

Ediciones:

Primero de una serie de 31 versos a 3 voces. El 18 y 19 son de Esteve.

Verso 678

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 122-123v [encabezamiento] “2. Otro de 4º tono Cab.s”

Ediciones:**Verso 679**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 123v [encabezamiento] “3. Otro de 4º tono Cab.s”

Ediciones:**Verso 680**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 124 [encabezamiento] “4. Otro de 4º tono Cab.s”

Ediciones:**Verso 681**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 124-124v [encabezamiento] “5. Otro de 4º tono Cab.s”

Ediciones:**Verso 682**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 124v-125 [encabezamiento] “6. Otro de 4º tono. Dos baxos. Cab.s”

Ediciones:**Verso 683**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 125-125v [encabezamiento] “7. Otro de 4º tono. Dos baxos. Cab.s”

Ediciones:**Verso 684**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 125v-126 [encabezamiento] “8. Otro de 4º tono. Dos típles. Cab.s”

Ediciones:**Verso 685**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 126-126v [encabezamiento] “9. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 686

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 126v-127 [encabezamiento] “10. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 687

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 127-127v [encabezamiento] “11. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 688

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 127v-128v [encabezamiento] “12. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 689

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 128v-129 [encabezamiento] “13. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 690

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 129-129v [encabezamiento] “14. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 691

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 129v-130 [encabezamiento] “15. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 692

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 130-130v [encabezamiento] “16. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 693

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 130v [encabezamiento] “17.

Ediciones:

Verso 694

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 131-131v [encabezamiento] “20. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 695

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 131v [encabezamiento] “21. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 696

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 132 [encabezamiento] “22. Otro de 4º tono. de Ecos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 697

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 132v [encabezamiento] “23. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 698**

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 132v-133 [encabezamiento] “24. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 699

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 133 [encabezamiento] “25. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 700

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 133-133v [encabezamiento] “26. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 701

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 133v [encabezamiento] “27. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 702

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 133v-134 [encabezamiento] “28. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 703

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 134 [encabezamiento] “29. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 704

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173ff. 134-134v [encabezamiento] “30. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 705

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173f. 134v [encabezamiento] “31. Otro de 4º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 706

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 75-76 [encabezamiento] “2. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Primero de una serie de 26 versos.

Verso 707

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 75-76 [encabezamiento] “3. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 708

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 7 [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos de Psalmodia de 5.to tono Por Elami. Para Salmos con sus Mediaciones. Cabanillas.”

Ediciones:

Verso 709

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 7-7v [encabezamiento] “2. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 710

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 7v-8 [encabezamiento] “3. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 711

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 8-8v [encabezamiento] “4. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 712

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 8v-10 [encabezamiento] “5. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 713

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 10-10v [encabezamiento] “6. Otro Otro de Dos triples y dos baxos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 714

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 10v-11v [encabezamiento] “7. Otro Dos Triples y Dos Baxos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 715

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 11v-12v [encabezamiento] “8. Otro mano Ysquierda. 5 tono. Cab.”

Ediciones:

Verso 716

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 12v-13v [encabezamiento] “9. Otro De Mano Derecha. 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 717

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 13v-14 [encabezamiento] “10. Otro de Dos Triples y dos Baxos. 5 tono. Cabs.”

Ediciones:

Verso 718

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 14-14v [encabezamiento] “11. Otro de 5.to tono. Cab.”

Ediciones:

Verso 719

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 15 [encabezamiento] “12. versos de 5.to tono. Sobre el Canto llano. Cabanillas.”

Ediciones:

Verso 720

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 15-15v [encabezamiento] “13. Otro de 5.to tono de Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 721

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 50v-52 [encabezamiento] “5. Otro de 7. tono. Partido de mano drecha. Cab.s”

Ediciones:

Verso 722

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 52-52v [encabezamiento] “6. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 723

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 52v-53 [encabezamiento] “7. Otro de 7. tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 724

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 53-54 [encabezamiento] “8. Otro de 7. tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 725

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 54-54v [encabezamiento] “9. Otro de 7. tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 726

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 54v [encabezamiento] “10. Otro de 7. tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 727

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 55 [encabezamiento] “11. Versos de 7 tono. Sobre el canto llano. Cabanillas.”

Ediciones:

Primero de una serie de 12 versos. Los números 31 y 32 de Esteve

Verso 728

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 55-55v [encabezamiento] “12. Otro de 7. tono. Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 729

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 55v-56 [encabezamiento] “13. Otro de 7 tono. Canto llano. Cab.s”

Ediciones:**Verso 730**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 56 [encabezamiento] “14. Otro de 7 tono. Canto llano. Cab.s”

Ediciones:**Verso 731**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 56v [encabezamiento] “15. Versos de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 732**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 56v-57 [encabezamiento] “16. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 733**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 57v [encabezamiento] “17. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 734**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 57v-58 [encabezamiento] “18. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 735**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 58 [encabezamiento] “19. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 736**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 58-58v [encabezamiento] “20. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 737**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 58v-59 [encabezamiento] “21. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 738**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 59 [encabezamiento] “22. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 739**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 59-59v [encabezamiento] “23. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 740**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 59v-60 [encabezamiento] “24. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 741**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 60-60v [encabezamiento] “25. Otro de 7.mo tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 742**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 60v [encabezamiento] “26. Otro de 7.mo tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 743**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 61-61v [encabezamiento] “27. Otro de 7.mo tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 744**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 61v [encabezamiento] “28. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 745**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 62 [encabezamiento] “29. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 746**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 62 [encabezamiento] “30. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 747**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 63 [encabezamiento] “30. Otro de 7 tono. Cab.s”

Ediciones:

Primero de una serie de 26 versos. Los números 16, 17 y 18 son de Esteve.

Verso 748

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 63-63v [encabezamiento] “2. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 749**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 63v-64 [encabezamiento] “3. Otro de 7º tono. Dos baxos. Cab.s”

Ediciones:**Verso 750**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 64-64v [encabezamiento] “4. Otro de 7º tono. Dos triples. Cab.s”

Ediciones:**Verso 751**

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 64v-65 [encabezamiento] “5. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 752

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 65-66 [encabezamiento] “6. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 753

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 66-66v [encabezamiento] “7. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Incompleto, el copista ha dejado el espacio suficiente para copiarlo, aunque no lo acabó.

Verso 754

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 66v-67 [encabezamiento] “8. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 755

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 67-67v [encabezamiento] “9. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 756

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 67v-68 [encabezamiento] “10. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 757

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 68-69 [encabezamiento] “11. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 758

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 69-69v [encabezamiento] “12. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 759

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 69v-70 [encabezamiento] “13. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 760

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 70-70v [encabezamiento] “14. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 761

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 70v [encabezamiento] “15. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 762

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 71v-72 [encabezamiento] “19. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 763

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 72-72v [encabezamiento] “20. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 764

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 72v [encabezamiento] “21. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 765

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 73-74 [encabezamiento] “22. Otro de 7º tono. de Ecos de Cab.s”

Ediciones:

Verso 766

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 74 [encabezamiento] “23. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 767

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 74-74v [encabezamiento] “24. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 768

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 74v [encabezamiento] “25. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 769

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 74v [encabezamiento] “26. Otro de 7º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 770

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 75 [encabezamiento] “Pro Juego de Versos de Psalmodia De 8º tono. Para Psalmos Con sus Mediaciones Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una serie de 26 versos.

Verso 771

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 76-76v [encabezamiento] “3. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 772

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 76v-77v [encabezamiento] “4. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 773

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 77v-78v [encabezamiento] “5. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 774

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 78v-79 [encabezamiento] “6. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 775

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 79 [encabezamiento] “7. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 776

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 79v-80 [encabezamiento] “8. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 777

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 80-81 [encabezamiento] “9. Otro de 8 tono. Partido de mano Ysquierda Cab.s”

Ediciones:

Verso 778

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 81v [encabezamiento] “10. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 779

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 81v-82v [encabezamiento] “11. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 780

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 82v [encabezamiento] “12. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 781

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 83 [encabezamiento] “13. Otro de 8 tono. Sobre el Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 782

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 83-83v [encabezamiento] “14. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 783

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 83v-84 [encabezamiento] “15. Otro de 8 tono. Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 784

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 84 [encabezamiento] “16. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 785

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 84-84v [encabezamiento] “17. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 786

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 84v [encabezamiento] “18. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 787

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 84v-85 [encabezamiento] “19. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 788

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 85-85v [encabezamiento] “20. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 789

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 85v [encabezamiento] “21. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 790

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 86 [encabezamiento] “22. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 791

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 86 [encabezamiento] “23. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 792

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 86v-87v [encabezamiento] “24. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 793

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 87v-88v [encabezamiento] “25. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 794

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 88v-89v [encabezamiento] “26. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 795

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 89v-90 [encabezamiento] “27. Versos de 8 tono Por Gesolreut. de Cab.s”

Ediciones:

Primero de una serie de 6 versos.

Verso 796

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 90 [encabezamiento] “28. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 797**

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 90 [encabezamiento] “29. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 798**

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 90v [encabezamiento] “30. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 799**

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 90v [encabezamiento] “31. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 800**

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 90v [encabezamiento] “32. Otro de 8 tono. a 5 Cab.s”

Ediciones:

A 5 voces

Verso 801

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 91 [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos De Psalmodia de 8º tono. En Canto llano. Para Psalmos. Cab.s”

Ediciones:

Primero de una serie de 34 versos. 15, 16, 17, 20 y 30 de Esteve. 21 y 22 anónimos.

Verso 802

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 91-91v [encabezamiento] “2. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 803**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 91v [encabezamiento] “3. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 804**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 92 [encabezamiento] “4. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 805**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 92-92v [encabezamiento] “5. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 806**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 92v-93 [encabezamiento] “6. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 807**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 93v [encabezamiento] “7. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 808**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 93v-94 [encabezamiento] “8. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 809**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 94-94v [encabezamiento] “9. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 810**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 94v-95 [encabezamiento] “10. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 811**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 95 [encabezamiento] “11. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 812**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 95-95v [encabezamiento] “12. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 813**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 95v [encabezamiento] “13. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 814**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 95v-96 [encabezamiento] “14. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 815**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 97-98 [encabezamiento] “18. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 816**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 98-98v [encabezamiento] “19. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 817**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 99-100 [encabezamiento] “23. Otro de 8 tono. Cab.s”

Ediciones:**Verso 818**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 100-101 [encabezamiento] “24. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 819

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 101-101v [encabezamiento] “25. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 820

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 101v-102 [encabezamiento] “26. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 821

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 102-102v [encabezamiento] “27. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 822

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 102v [encabezamiento] “28. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 823

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 102v-103v [encabezamiento] “29. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 824

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 104-105 [encabezamiento] “31. Verso de Ecos de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 825

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 105-105v [encabezamiento] “32. Otro de Ecos de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 826

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 106 [encabezamiento] “33. Otro de 8º tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 827

Tono 8º por Gesolreut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 106v [encabezamiento] “34. Otro de 8º tono. Por Gesolreut. Cab.s”

Ediciones:

Verso 828

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 15v [encabezamiento] “14. Otro de 5.to tono de Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 829

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 15v-16 [encabezamiento] “15. Otro de 5.to tono de Canto Llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 830

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 16v [encabezamiento] “16. Versos de 5.to tono por Elami. Cab.s”

Ediciones:

Verso 831

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 16v [encabezamiento] “17. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 832

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 16v [encabezamiento] “18. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 833

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 17 [encabezamiento] “19. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 834

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 17 [encabezamiento] “20. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 835

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 17v [encabezamiento] “21. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 836

Tono 5º por Elami. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 17v [encabezamiento] “22. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 837

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 18 [encabezamiento] “23. Versos de 5.to tono por Cesolfaut. Para Missas. Cab.s”

Ediciones:

Verso 838

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 18-19 [encabezamiento] “24. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 839

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 19-20 [encabezamiento] “25. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 840

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 20-20v [encabezamiento] “26. Otro Partido de mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones:

Verso 841

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 20v [encabezamiento] “25. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 842

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 21 [encabezamiento] “28. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 843

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 21 [encabezamiento] “29. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 844

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 21v [encabezamiento] “30. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 845

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 21v-22 [encabezamiento] “31. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 846

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 22-22v [encabezamiento] “31. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 847

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 22v [encabezamiento] “33. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 848

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 22v [encabezamiento] “34. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 849

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 22v [encabezamiento] “35. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 850

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 23 [encabezamiento] “P.ro Juego de Versos de Psalmudia de 5.to tono por Elami, de Canto llano para Salmos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 851

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 23-23v [encabezamiento] “2. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 852

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 23v-24 [encabezamiento] “3. Otro de 5.to tono. Dos tiples. Cab.s”

Ediciones:

Verso 853

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 24v [encabezamiento] “4. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 854

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 24v-25 [encabezamiento] “5. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 855

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 25-25v [encabezamiento] “6. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 856

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 25v-26 [encabezamiento] “7. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 857

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 26-26v [encabezamiento] “8. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 858

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 26v [encabezamiento] “9. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 859

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 27 [encabezamiento] “10. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 860

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 27v-28 [encabezamiento] “11. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 861

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 28-28v [encabezamiento] “12. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 862

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 28v-29 [encabezamiento] “13. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 863

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 29-29v [encabezamiento] “14. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 864

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 29v-30 [encabezamiento] “15. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 865

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 30-30v [encabezamiento] “16. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 866

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 30v [encabezamiento] “17. Otro de 5.to tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 867

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 31 [encabezamiento] “P.ro Juego de Versos de Psalmudía de 6 tono. Para Psalmos. Con sus Mediaciones. Cabanillas”

Ediciones:

Verso 868

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 31-31v [encabezamiento] “2. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 869

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 31v-32 [encabezamiento] “3. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 870

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 32-32v [encabezamiento] “4. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 871

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 33-34 [encabezamiento] “5. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 872

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 34-35v [encabezamiento] “6. Otro de 6 tono. Dos triples. y dos Baxos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 873

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 35v-37 [encabezamiento] “7. Otro Partido de mano Ysquierda 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 874

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 37 [encabezamiento] “8. Otro de 6 tono. Cab.s” [en la Mediación] “Mediacion. Dos triples y dos baxos”

Ediciones:

Hasta la mediación partido m.i. Después dos triples y dos bajos.

Verso 875

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 37v-38v [encabezamiento] “9. Otro de 6 tono. Partido de mano Drecha. Cab.s”

Ediciones:

Verso 876

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 38v [encabezamiento] “10. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 877

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 39 [encabezamiento] “11. Versos de 6 tono. Sobre el Canto llano. Cabanillas”

Ediciones:

Verso 878

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 39-39v [encabezamiento] “12. Otro Sobre el Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 879

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 39v-40 [encabezamiento] “13. Otro Sobre el Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 880

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 40-40v [encabezamiento] “14. Otro de 6 tono. Sobre el Canto llano. Cab.s”

Ediciones:

Verso 881

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 40v-41 [encabezamiento] “15. Versos de 6 tono. Para Misas. Cabanillas”

Ediciones:

Verso 882

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 41-41v [encabezamiento] “16. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 883

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 41v-42 [encabezamiento] “17. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 884

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 42 [encabezamiento] “18. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 885

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 42-42v [encabezamiento] “19. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 886

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 42v-43 [encabezamiento] “20. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 887

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 43 [encabezamiento] “21. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 888

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 43-43v [encabezamiento] “22. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 889

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 43v [encabezamiento] “23. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 890

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 43v-44 [encabezamiento] “24. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 891

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 44 [encabezamiento] “25. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 892

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 44 [encabezamiento] “26. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 893

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 44v [encabezamiento] “27. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 894

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 45 [encabezamiento] “28. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 895

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 45 [encabezamiento] “29. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 896

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 45 [encabezamiento] “30. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 897

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 45v [encabezamiento] “31. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 898

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 45v-46 [encabezamiento] “32. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 899

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 46 [encabezamiento] “33. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 900

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 46v [encabezamiento] “34. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 901

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 46v [encabezamiento] “35. Otro de 6 tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 902

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis f. 47 [encabezamiento] “P.ro. Juego de Versos de Psalmodia De 7.mo tono. Para Psalmos. Co[n] sus Mediaciones Cabanillas.”

Ediciones:

Primero de una serie de 10 versos

Verso 903

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 47v-48 [encabezamiento] “2. Otro de 7. tono. Cab.s”

Ediciones:

Verso 904

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 48-49 [encabezamiento] “3. Otro de 7. tono. de Dos tiples y Dos Baxos. Cab.s”

Ediciones:

Verso 905

Tono 7º por Cesolfaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: Felanitx Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 bis ff. 49-50v [encabezamiento] “4. Otro de 7. tono. partido de mano Ysquierda. Cab.s”

Ediciones:

Verso 906

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 282 [encabezamiento] “1º verso. Gloria 4º tono de Cabanillas”

Ediciones:

Verso 907

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 282 [encabezamiento] “2º versos”

Ediciones:

Verso 908

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 283
[encabezamiento] “3º vers”

Ediciones:

Verso 909

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 283
[encabezamiento] “4º vers”

Ediciones:

Verso 910

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 284
[encabezamiento] “5º vers”

Ediciones:

Verso 911

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 284-285
[encabezamiento] “6º verso”

Ediciones:

Verso 912

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 285
[encabezamiento] “7º verso”

Ediciones:

El bajo sexquialtera a 6

Verso 913

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 285-286
[encabezamiento] “8º Verso de mano derecha”

Ediciones:

Los tres penúltimos compases tachados con un aspa.

Verso 914

Tono 4º por Elami. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 286-287
[encabezamiento] “9º Verso”[tras explicit]”Finis Corant / opus es”[repite “Finis Corant” en cada uno de los pentagramas]

Ediciones:

Verso 915

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 287-288
[encabezamiento] “1º Vers de Santus de 6º tono de Cabanillas”

Ediciones:

El tema es el Sanctus de “Cunctipotens genitor Deus”

Verso 916

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 288
[encabezamiento] “2º Versos”

Ediciones:

Verso 917

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 289
[encabezamiento] “3º Versos”

Ediciones:

Verso 918

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 289-290
[encabezamiento] “1º Versos para Agnus de Cabanillas 6º to[no]”

Ediciones:

Verso 919

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 290-291
[encabezamiento] “2º Versos”

Ediciones:

Verso 920

Tono 6º por Fefaut. Un bemol en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 291
[encabezamiento] “3º Versos”

Ediciones:

Tras este verso, en lo que queda de pentagrama, con otra escritura un “ballet”

Verso 921

Tono 5º por Befabemi. Dos bemoles en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 213
[encabezamiento] “Pangelingua a. duo. Punto de ministriles. de Cabanillas.”

Ediciones:

No escribe repetición de dos primeras frases (como es habitual), contamos los compases como si estuviera completo. Tesisura del tiple: C2-A4 ¿descarta eso la posibilidad de que sea para instrumentos?

Verso 922

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 214-215
[encabezamiento] “Otro. pangelingua. 5º tono. de Cabanillas.”

Ediciones:

No escribe la repetición

Verso 923

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 215-216
[encabezamiento] “Otro Pangelingua. a 3º de Cabanillas”

Ediciones:

No escribe la repetición

Verso 924

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp.217-218
[encabezamiento] “Otro pangelingua. de Cabanillas”

Ediciones:

No escribe la repetición. Los cc. 5 y 6 sin barra entre ellos.

Verso 925

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp.218-219
[encabezamiento] “Otro. pangelingua. de Cabanillas.”

Ediciones:

No escribe la repetición

Verso 926

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp.219-220
[encabezamiento] “Otro pangelingua de mosen Juan Cabanillas”

Ediciones:

Verso 927

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp.220-221
[encabezamiento] “Otro. Pangelingua. de Cabanillas”

Ediciones:**Verso 928**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) p. 246
[encabezamiento] “Versos de 8º tono de m.n Juan Cabanillas”

Ediciones:

Primero de una colección de tres versos

Verso 929

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 246-248
[encabezamiento] “2º Verso”

Ediciones:**Verso 930**

Tono 8º por Delasolre. Un sostenido en la clave.

Fuentes: E: J M. 1 (signatura provisional) pp. 248-249
[encabezamiento] “3º Verso”

Ediciones:**Verso 931**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 14 [sin atribución]
Corresponde con nº 350

Ediciones:**Verso 932**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 15 [sin atribución]
Corresponde con nº 349

Ediciones:**Verso 933**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 15 [sin atribución]
Corresponde con nº 351

Ediciones:**Verso 934**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 32 [sin atribución]
Corresponde con nº 338

Ediciones:**Verso 935**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 38 [sin atribución]
Corresponde con nº 337

Ediciones:**Verso 936**

Tono 5º por Cesolfaut. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 53 [sin atribución]
Corresponde con nº 341

Ediciones:**Verso 937**

Tono 5º por Delasolre. Dos sostenidos en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 86 [sin atribución]
Corresponde con nº 353

Ediciones:**Verso 938**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 191 [sin atribución]
Corresponde con nº 482

Ediciones:**Verso 939**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 194 [sin atribución]
Corresponde con nº 479

Ediciones:**Verso 940**

Tono 1º por Delasolre. Sin alteraciones en la clave.

Fuentes: E:Mn [Mss] M. 1359 p. 193 [sin atribución]
Corresponde con nº 477

Ediciones: