

RETÓRICA Y PRAXIS MUSICAL DEL TIEN TO DE 2º TONO SOBRE LA MISA DE GUERRERO DE JUAN BAUTISTA CABANILLES

Rubén Díez García
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

El primado de la gramática de la composición sobre la estética, establecida por teóricos alemanes en el siglo XVII, define la música como una forma de lenguaje en la que el compositor establece una relación con el destinatario, utilizando todos los recursos que la retórica y oratoria musical ofrecen para poder expresar conceptos.

El estudio analítico, las características sonoras y estilísticas junto con las formas y géneros de la música vocal e instrumental son un lenguaje que exige ser estudiado y comprendido rigurosamente. Comprender por qué y para qué fue compuesta una obra contribuye a dar profundidad al conocimiento de las características artísticas, de los elementos que la constituyen y de los procedimientos básicos de creación y composición. Por todo ello, en este artículo se analiza en profundidad el Tiento de 2º tono sobre la Misa de Guerrero de Juan Bautista Cabanilles, como paradigma concreto y específico de la retórica y praxis musical en torno a la música sacra vocal e instrumental española de los siglos XVII y XVIII.

Palabras clave: Cabanilles, retórica, tiento, modalidad, Guerrero.

Recepción: 07-02-2020

Aceptación: 07-03-2020

INTRODUCCIÓN AL TIEN TO DE 2º TONO SOBRE LA MISA DE GUERRERO DE JUAN BAUTISTA CABANILLES¹

El tiento que ocupa nuestro estudio proviene de la edición de Sagasta², transcrito del manuscrito existente en el archivo de Jaca. Las influencias de la polifonía vocal son de suma importancia a la hora de plantear el estudio y análisis de un tiento. El Tiento

¹ Higinio Inglés, «Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles», *Anuario Musical*, 17, 1962, pp.3-13.

² Julián Sagasta, *Música de Tecla Valenciana, Vol. I.J. Bta. Cabanilles*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 49-56.

sobre la Misa de Guerrero nos remite a la *Misa Beata Virgine*, perteneciente al *Missarum liber secundus* de Francisco Guerrero, publicado en el año 1582. Se hace indispensable también, estudiar las influencias del canto gregoriano en relación a la misa de Guerrero y las formas musicales organísticas. Fijaremos nuestra atención en la misa IX *Cum Iubilo*.



Figura 1. Incipit del Kyrie Misa cum Iubilo³.

La denominación que de forma habitual titula los tientos⁴ es variada: tiento lleno, tiento partido o tiento de falsas, entre otras. Uno de los más habituales recursos compositivos de los siglos XV, XVI y XVII fue utilizar como motivos o *cantus firmus* melodías gregorianas, ya que estas se amoldaban con facilidad al lenguaje musical. La modalidad estuvo ligada desde los inicios al canto gregoriano, y la polifonía vocal la integró como fundamento armónico y compositivo.

La composición instrumental se vio dependiente del temperamento y de los sistemas de afinación de los instrumentos, en especial, de tecla. La evolución constructiva y técnica de estos instrumentos junto con los estudios relacionados con los sistemas de afinación permitió la evolución que daría paso a la tonalidad y a un temperamento igual.

En los instrumentos para tecla, especialmente en el órgano, el temperamento que estuvo en uso durante largo tiempo en España fue el mesotónico⁵. Temperar significa

³ *Graduale Triplex*, Solesmes, Francia, Abayye Saint-Pierre de Solesmes, 1979, p.741.

⁴ Pedro Cerone, «La manera de componer ricercarios y tientos», *El Mellopeo y el Maestro*, 1613.

⁵ El temperamento mesotónico fue un sistema utilizado desde el siglo XVI al XVIII que servía para afinar instrumentos de tecla. Se ajustan y modifican ligeramente algunos intervalos, reduciendo las quintas en un cuarto de *comma* pitagórica, una cantidad que el oído puede tolerar cómodamente, con el fin de conseguir terceras mayores justas y temperar las cuartas y quintas. El órgano adoptó este temperamento, lo que permitió estabilidad en la afinación y el acompañamiento del canto modal. El resto de instrumentos de cuerda frotada y viento se afinan con relativa facilidad ya que no dependen de una afinación fija como es el caso de los instrumentos de tecla.

balancear, repartir la coma sintónica entre los intervalos de la octava. Numerosos sistemas fueron propuestos y usados durante el siglo XVIII, como Valloti, Kirnberger, Werckmeister, Rousseau, D'Alembert o Thomas Young.

ANÁLISIS Y ESTRUCTURA

Seguiremos como fuente de nuestro análisis la transcripción que se encuentra en el anexo de este trabajo. En él se disponen por un lado cuatro voces, que pueden ser interpretadas tanto por un conjunto vocal como instrumental. Y, por otro lado, la parte destinada para instrumento de tecla⁶, en la cual se han suprimido los fragmentos que se han desplazado a cada una de las voces situadas en los pentagramas superiores.

La estructura general del tiento queda sintetizada así:

Α	C [cc.1-44]
B	12/4 [cc.45-65]
Γ	C [cc.66-74]
Δ	12/4 [cc.75-82]
E	C [cc.83-100]
Z	3/4 [cc.101-137]
H	C [cc.138-162]

Figura 2. División analítica de los compases.

Se inicia el tiento con un canon a la octava, entre el *tenor* (c.1) y el *cantus* (c.3), en el cual se presenta el tema que corresponde en notación moderna con el *incipit* del *kyrie* de la misa *cum Iubilo*. El ámbito modal en el que se desarrolla el tiento se plasma con el inicio solemne, cargado de una profunda gravedad que confiere el segundo modo.

⁶ Santiago Kastner, «Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, Barcelona, CSIC, 1976, pp. 87-154.

Samuel Rubio resalta en su comentario a la edición del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria⁷ la importancia que la modalidad aporta a sus Responsorios, y que paralelamente incide también en la obra de Cabanilles⁸.

Se presenta a continuación el canon a la octava entre las dos voces. Para adecuar el contrapunto se cambian los valores de algunas notas, permitiendo la posterior unión con el compás 10, donde aparece el discurso instrumental.

Cantus

Tenor

Ky - - - ri - e

Ky - - - ri - e

Figura 3. Incipit del tiento (cc.1-9)

El *incipit* del *Kyrie cum Iubilo* será el común denominador que dará unidad a toda la obra y que se convertirá en el mensaje que desea ser transmitido al oyente. Esta fórmula se convertirá en *leitmotiv* que a lo largo de todo el discurso musical irá apareciendo de la siguiente manera:

3ª voz	cc.1-8
1ª voz	cc.3-9
3ª voz	cc.9-16
2ª voz	cc.14-20
4ª voz	cc.23-29
1ª voz	cc.30-33
2ª voz	cc.33 ³ -36

⁷ Samuel Rubio, *Historia de la Música Española II. Desde el Ars Nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

⁸ José María Llorens Cisteró, *Joan Baptista Cabanilles: músico valenciano universal*, Valencia, ACAO, 1985.

4ª voz	cc.37-40
3ª voz	cc.41-44
1ª voz	cc.48-55
3ª voz	cc.57-65
4ª voz	cc.66 ³ -70
2ª voz	cc.75-80
3ª voz	cc.88 ² -91
1ª voz	cc.95-98
2ª voz	cc.102-109
1ª voz	cc.125-132
1ª voz	cc.143 ³ -147
3ª voz	cc.148-151 ²

Figura 4. Apariciones del incipit del Kyrie

RETÓRICA⁹, PRÁXIS Y FIGURAS MUSICALES¹⁰

En la sección Λ del tiento se presenta la figura retórica *kyclosis o circulatio* en el compás 10. Aparece repetidas veces a lo largo de toda esta sección y en el compás 20 se consolidará aún más con el desarrollo de esta figura entre el alto y el tenor, que a modo de diálogo preguntan y responden.



Se dará paso en el compás 28 a un salto de cuarta descendente, que aparece en cada una de las voces a imitación de la exposición de una fuga, hasta que en el compás 33 se presenta una de las figuras retóricas que con más arraigo se desarrollará a lo largo de todo el tiento, la catábasis (Figura 6). Esta se define como el movimiento musical que parte de una posición aguda de la melodía hacia un ámbito grave de la misma. La figura contraria es la anábasis, en la cual se parte de un ámbito grave con dirección hacia el agudo.



Figura 6. Catábasis (cc.37-38)



Figura 7. Anábasis (cc.45-47)

Se concluye la sección A en el compás 44 con el cambio de metro a un 12/4. La sección B discurre en compás ternario de subdivisión binaria, *tempus perfectum*, *prolatio imperfecta*. En la música barroca el concepto *tempo* es muy complejo y plurisemántico. Implica el número de pulsaciones, la velocidad de ejecución, la configuración rítmica y el uso de una o más figuras y valores musicales que marcan el modo de interpretación. Franchino Gaffurio define la velocidad como la pulsación cardiaca. Martin Mersenne indicó el valor homogéneo de la duración del *tactus*, como la unidad de medida del tiempo que podía estar sujeta a la aumentación o disminución.

Las disputas en torno a esta cuestión conllevaron la abundancia de disertaciones y tratados en torno a esta temática. Pero la confusión creciente llevó a un estudio profundo y a la concreción del *tempo*, elemento fundamental en la música barroca. Girolamo

Frescobaldi advierte en *Il primo libro di capricci, canzon francese e ricercari*¹² que las secciones en ritmo ternario (*in tripla* o *sesquialtera*) deben ser tocadas *adagio* si están escritas en semibreves, un poco más veloces si son semimínimas y *allegro* si están escritas en 6/8.

Los signos de compás en uso hasta finales del siglo XVI representan el tiempo según dos significados: el compás y la proporción¹³. Dentro del ritmo son dos los niveles: *tempus* y *prolatio*. El *tempus* es la división correspondiente al numerador de la fracción de la indicación moderna. La *prolatio* es la pulsación-subdivisión que se corresponde con el denominador de dicha fracción. El carácter tiene su peso en la velocidad. Para algunas composiciones, la determinación del tempo en base a este parámetro puede ser facilitada por la presencia de un texto literario. Claudio Monteverdi¹⁴ afirma que son tres los afectos o pasiones principales: *ira*, *temperatio* y *supplicatione*; que a su vez se corresponden con tres velocidades distintas: *concitato*, *moderato* y *molle*.

La anátesis (Figura 7) y catátesis (Figura 6) son dos de las figuras retóricas que a lo largo de toda esta sección se conjugan entre el *bassus*, *tenor*, *altus* y *cantus*. El *cantus firmus* aparece dos veces en el cantus (cc.48-55) y en el tenor (cc.57-65). El discurrir contrapuntístico de cada una de las voces que se apoya en el mismo segmento melódico que se repite varias veces a poca distancia uno del otro, coincide con la definición que Burmeister¹⁵ hace de la *anaphora* o *repetitio*, como la figura retórica que repite el mismo segmento en parte vocales diferentes y aplicada sobre todo a partituras en las que aparecen muchas voces.

Por su corta extensión, la sección Γ presenta una sola vez el *cantus firmus* y sirve como transición entre las dos secciones ternarias B y Δ , donde la escritura se orienta más

¹² Peter Williams, *The European Organ*, London, William Cloves and Sns Ltd and Sons Ltd London and Beccles, 1966.

¹³ Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music in the North of German Baroque*, Burlington, Ashagate, 2005.

¹⁴ Federico del Sordo, *Senza offendere le misure del tempo. Frammenti di filologia per una historically informed performance sugli strumenti a tastiera (1600-1780 ca)*, Padova, Armelin, 2014.

¹⁵ Federico del Sordo, *Il basso continuo. Una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secc.XVII e XVIII*, Padova, Armelin, 1995.

hacia una música instrumental¹⁶, mientras que Γ muestra una escritura más propia de la polifonía vocal, aunque esta parte pudiese ser interpretada por diversos instrumentos pertenecientes a los ministriles, como una sección de transición, ya que sólo son nueve compases y el tipo de escritura difiere con el utilizado a lo largo de todo el tiento. Del latín *ministerium* y *minister*, derivó en lengua romance a *ministre* y *ministril*¹⁷, con el significado de la persona que sirve con un determinado oficio tañendo un instrumento. Músicos agrupados de manera estable y divididos en tres grupos. El primero de ellos compuesto por los que tañían instrumentos de percusión y de metal, como atabales, tambores, clarines, pífanos y trompetas. El segundo, formado por instrumentos de viento, de madera y de metal, pero más complejos en sus mecanismos, entre los que se encuentran flautas, cornetas y sacabuches. Finalmente, el tercer grupo está compuesto por instrumentos de cuerda, como la vihuela, guitarra y rabel.

El inicio de la parte que nos ocupa tiene cierta similitud con los compases 12 y 13 del primer *Kyrie* de la Misa de Guerrero en el *bassus* y el *altus*. El ritmo se muestra desplazado una blanca en relación con Guerrero y el *cantus firmus* en el *bassus*, Cabanilles lo presenta una quinta superior a como lo hace la versión vocal.



The image shows a musical score for two vocal parts: Altus and Bassus. The Altus part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Bassus part is written in bass clef with the same key signature and time signature. Both parts show the lyrics 'Ky - ri - e' with a long note on 'e'. The Altus part has a higher pitch than the Bassus part.

Figura 8. *Kyrie de Guerrero (cc.12-13)*

¹⁶ José López Calo, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012.

¹⁷ Pedro Calahorra, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Vol II. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978.



Figura 9. Tiento de Cabanilles (cc 66-67)

La sección Δ retoma el ritmo ternario donde la música alcanza su tesitura más aguda a lo largo de todo el tiento, el *cantus firmus* se presenta en su modo original que a la vez dialoga con la parte instrumental a caballo entre modalidad y tonalidad. La técnica contrapuntística¹⁸ desarrollada por Cabanilles en esta sección muestra una gran creatividad, a la par que conjuga la catábasis de las voces (*hyperbolica*: todo movimiento que escapa al *ambitus* del modo y *poliptoton*: repetición de una misma frase en diferentes registros, principio esencial de la imitación) y el silencio que precede a la entrada de cada una de ellas creando un efecto *suspirans*, fórmula retórica en la cual un silencio de valor breve precede a la frase musical, como si imitase a un suspiro. Esta conjunción de elementos¹⁹: tesitura, ritmo, retórica y texto, nos evoca a una *epiclesis*, donde la súplica²⁰ se realiza por la invocación²¹. Finaliza en el compás 83 con una *abruptio*, interrupción inesperada de una frase musical que da paso a la sección E.

La sección entre los compases 83 al 100 muestran la conjunción de dos estilos, vocal e instrumental, los cuales se apoyan uno en el otro, mostrando la creatividad de Cabanilles al conjugar e integrar el *Kyrie* de la misa *Beata Virgine* de Guerrero²². El título que da nombre a esta obra adquiere su sentido pleno cuando se corrobora, a partir del

¹⁸ Michael Radulescu, *Le opere organistiche di J.S.Bach. L'Orgel-Büchlein*, Cremona, Turris, 1991.

¹⁹ Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971.

²⁰ Aurelio Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

²¹ Roger Scruton, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

²² José María Llorens y Karl Müller, *Opera Omnia de Francisco de Guerrero Vol.V: Missarum Liber Secundus*, Barcelona, CSIC, 1986.

compás 83, el inicio en el *altus* y en el 83 del tenor, la polifonía escrita por Guerrero en esta misa.

Cantus
Ky - ri - e e -

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

Bassus
Ky - ri - e e - lei - son.

Figura 10. Misa De Beata Virgine de Guerrero (cc.7-10)

Cantus
Ky - ri - e e - le - i - son.

Altus
Ky - ri - e e - le - i - son.

Tenor
Ky - ri - e e - le - i - son.

Bassus
Ky - ri - e e - le - i - son.

Figura 11. Paralelismo Tiento y Kyrie de la misa de Guerrero (cc.83-88)

La última de las secciones ternarias del tiento comienza en el compás 101, sección Z. Ésta a su vez, se divide en dos partes. La primera va del compás 101 hasta el 125; la segunda del compás 125 hasta el 138. El *cantus firmus* aparece dos veces en el *altus* y *cantus*, correspondiéndose con las dos partes de la sección. Se desarrolla un discurso contrapuntístico que aparece en cada una de las voces instrumentales a modo de *anaphora* o *repetitio*.

En la sección H, el compás 138 presenta el caso antes señalado de la sección E, precedido por un silencio, *abruptio*, que separa ambas secciones dando un marcado carácter solemne y conclusivo. El estudio comparativo de ambas obras, polifónica e

instrumental, trasluce la reutilización de fragmentos vocales por parte de Cabanilles. A continuación, se muestra todo el material vocal utilizado de la misa de Guerrero por Cabanilles y el posterior desarrollo, transformación y resultado en el Tiento:

Cantus (c.7-8) 
Ky - ri - e_____

Cantus (c.15-18) 
e - - le - i - son.

Altus (c.16-18) 
Ky - ri - e_____ e - lei - son.

Tenor (c.7-8) 
Ky - ri - e_____

Tenor (c.15-18) 
Ky - - ri - e e - lei - son.

Bassus (c.1-4) 
Ky - ri - e_____ e - - le - i - son.

Bassus (c.15-18) 
Ky - ri - e e - lei - - - - son.

1ª voz Ky - ri - e e - lei -

2ª voz Ky - ri - e e - lei -

3ª voz Ky - ri - e e - lei - i -

4ª voz Ky - ri - e e - lei -

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

- son. Ky - ri - e.

- son. Ky - ri - e.

- i - son. Ky - ri - e e - lei - son.

Figura 12. Tiento sobre la Misa de Guerrero (cc.138-147)

1ª voz e - lei - son.

2ª voz Ky - ri - e e - lei - son.

3ª voz Ky - ri - e e - lei - son

4ª voz Ky - ri - e e - lei - son.

Figura 13. Tiento sobre la Misa de Guerrero (cc.148-151)

Al finalizar esta última sección, a partir del compás 151, se concluye el discurso musical con una sección de estilo puramente instrumental, donde encontramos la última figura retórica del tiento en el compás 156. Un *saltus duriusculus*, intervalo de cuarta disminuida, de difícil entonación. Expresa el dramatismo del dolor, enfatizando así el final de la obra que concluye con una cadencia plagal. El énfasis de los *saltus duriusculus* o duros, en la retórica bachiana, siempre se relacionan con el dolor, el sufrimiento o la muerte.



Figura 14. *Abruptio* (c.156)

La presencia de motivos vocales de Guerrero en la obra de Cabanilles es abundante y nos da luz para poder entender la praxis y simbología musical²³ de sus obras. La estrecha relación existente entre la música vocal y la instrumental, y la práctica musical en los coros y capillas catedralicias, evidencia que la música sacra española no difería de aquella que dentro del ámbito católico venía desarrollándose.

Encontramos un ejemplo claro en el compositor y organista Gabriel Guillaume Nivers²⁴, contemporáneo de Cabanilles. Su obra musical, tanto vocal como instrumental, se enmarca en el ámbito sacro. Los libros de órgano en los que se encuentran himnos, misas y versos para todos los tonos gregorianos, son un referente que permite comparar los estilos de escritura y práctica musical desarrollada por ambos compositores. Las influencias del canto llano, su reutilización como base fundamental para la técnica compositiva y la conjunción de polifonía y música instrumental, relatadas por el propio Nivers en el *Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'Église*, publicada en el año 1698, y en *Observations sur le toucher et jeu de l'orgue* del año 1665, son un testimonio elocuente de la música sacra barroca.

²³ Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

²⁴ William Pruitt, *The Organ Works of Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714)*, University of Pittsburgh, 1969.

CONCLUSIONES

El análisis de una obra tan singular como el Tiento sobre la Misa de Guerrero de Cabanilles nos adentra en un terreno todavía ignoto. La práctica musical del Renacimiento y Barroco en las catedrales europeas sigue siendo tema de estudio entre los investigadores y musicólogos. Así como las influencias del canto llano²⁵ y de la polifonía en la música instrumental española²⁶, aislada del resto de Europa durante varios siglos. La Contrarreforma, la permeabilidad social y cultural, el intercambio y conocimiento de otras realidades y pensamientos y la creación de la imprenta permitieron llevar a todos los rincones las ideas y los pensamientos de intelectuales, así como las diferentes corrientes espirituales²⁷ y de pensamiento²⁸.

Las influencias francesas (Jean Titelouze, Henri du Mont, Charles Henri de la Barre, Louis y Francois Couperin, D'Anglebert y Nicolás le Begue), italianas (Adrián Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli, Frescobaldi, Valente, Pasquini o Claudio Merulo), inglesas (Orlando Gibbons, Tomás Morley, William Byrd o John Bull) y alemanas (Hans Leo Hasler, Jacob Hasler, Gaspar Hasler, Christian Erbach, Erasmo Kinderman, Samuel Scheidt, Pachelbel, Buxtehude, Bohm, Froberger, Kuhnau y Bach) son perceptibles en la obra de Cabanilles. Más aún, se nos muestra un compositor e intelectual hábil en la retórica y en los principios de composición propios de su época.

El tiento sobre el que ha versado nuestro estudio, no sólo presenta la influencia y admiración a Francisco Guerrero en su obra, sino también la complejidad retórica y contrapuntística que puede quedar oculta bajo la mirada de quien pretende abordar un tiento para órgano.

²⁵ Marcel Pérès, *Les Voix du plain-chant*, París, Desclée de Brouwer, 2001.

²⁶ Henry Kamen, *La inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 2011.

²⁷ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el Arte*, Barcelona, Paidós, 1976.

²⁸ John Hospers y Monroe Curtis Beardsley, *Estética, historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1976.

TRANSCRIPCIÓN

Tiento de 2º tono sobre la Misa de Guerrero

"De beata Virgine" (cum júbilo)

Mn. J.B. Cabanilles Barberà (1644-1712)

Versión vocal y arreglo.: Rubén Díez García

Fuente: JACA (pp.192-200) 152c.

1ª voz Ky - - - - ri - e. _____

3ª voz Ky - - - - ri - - e. _____ Ky -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the 1st voice (1ª voz), the middle for the 3rd voice (3ª voz), and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ky - - - - ri - e.' for the 1st voice and 'Ky - - - - ri - - e. _____ Ky -' for the 3rd voice. The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands.

2ª voz Ky - -

3ª voz - - - - - - - - ri - e. _____

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the 2nd voice (2ª voz), the middle for the 3rd voice (3ª voz), and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ky - -' for the 2nd voice and '- - - - - - - - ri - e. _____' for the 3rd voice. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

2

15

2ª voz

ri - - - e e - - lei - -

3ª voz

20

2ª voz

son.

4ª voz

Ky - - - -

25

4ª voz

- - - - ri - - e.

30

1ª voz Ky - - - ri - e.

2ª voz Ky - - -

35

2ª voz - ri - e.

4ª voz Ky - - - - ri - e.

40

3ª voz Ky - - - - ri - e.

4ª voz

4

44

3ª voz

Musical score for measures 44-47. The 3rd voice part (3ª voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/4 time signature. It consists of a whole note followed by three measures of rests. The piano accompaniment (piano) is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

48

1ª voz

Ky

Musical score for measures 48-51. The 1st voice part (1ª voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/4 time signature. It consists of four measures of rests, with the word "Ky" written below the first measure. The piano accompaniment (piano) is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

52

1ª voz

-ri e.

Musical score for measures 52-54. The 1st voice part (1ª voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/4 time signature. It consists of three measures of rests, with the syllables "-ri" and "e." written below the first and third measures respectively. The piano accompaniment (piano) is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

55

1ª voz

3ª voz

Ky

Musical score for measures 55-57. The 1st voice part (1ª voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/4 time signature. It consists of three measures of rests. The 3rd voice part (3ª voz) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/4 time signature. It consists of three measures of rests, with the word "Ky" written below the third measure. The piano accompaniment (piano) is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

58

1ª voz

3ª voz

ri - - - - - e

61

3ª voz

e - - - - - lei - - - - -

64

3ª voz

son.

4ª voz

Ky - - - ri -

6

69

4ª voz

e.

75

2ª voz

Ky

78

2ª voz

ri - e.

81

C

83

1ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky

2ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

3ª voz Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

4ª voz Ky - ri - e e - le - i - son.

89

1ª voz - ri - e.

2ª voz e.

3ª voz - ri - e.

8

94

1ª voz Ky - ri - e - - - - e - lei - son.

2ª voz e - - - - lei - son.

3ª voz Ky - ri -

4ª voz Ky - ri - e. - - - -

99

2ª voz Ky - - - -

3ª voz e. - - - -

105

2ª voz ri - - - - e. - - - -

112

118

125

1ª voz

Ky - - - - - ri - - - - - e.

132

1ª voz

10

138



1ª voz Ky - ri - e e - lei -

2ª voz Ky - ri - e e - - - lei -

3ª voz Ky - ri - e e - - - le - - i -

4ª voz Ky - ri - e e - le -

143



1ª voz son. Ky - ri - e e - lei - son.

2ª voz - son. Ky - ri - e

3ª voz - son. Ky - ri - e

4ª voz - i - son. Ky - ri - e e - lei - - - son.

148

1ª voz e - - - le - i - son.

2ª voz Ky - ri - e e - lei - son.

3ª voz Ky - ri - e e - lei - son

4ª voz Ky - ri - e e - lei - - - son.

The score for measures 148-151 features four vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are in G major. The 1st voice part has a melodic line with a long note on 'e' and a descending line. The 2nd voice part has a similar line but with a longer note on 'e'. The 3rd and 4th voice parts have simpler, more rhythmic lines. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

152

The piano accompaniment for measures 152-155 continues the eighth-note pattern in the right hand and the active bass line in the left hand. The key signature remains G major.

157

The piano accompaniment for measures 157-160 shows a change in the right hand's pattern, with more sustained notes and a more complex bass line. The key signature remains G major.

BIBLIOGRAFÍA

BEDOS DE CELLES, François. *Mémorialiste universel de la facture d'orgue*. Bordeaux: Presses University, 2006.

CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia: Ribera Mota, 1988.

DEL SORDO, Federico. *Il basso continuo. Una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secc. XVII e XVIII*. Padova: Armelin, 1995.

DEL SORDO, Federico. *Senza offendere le misure del tempo. Frammenti di filologia per una historically informed performance sugli strumenti a tastiera (1600-1780ca.)*. Padova: Armelin, 2014.

DOMINGO SANCHO, José Luis. *Homenaje a Mosén Joan Baptista Cabanilles Barberà (Algemesí 1644-1712 Valencia)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia, 2012.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Il primo libro di Capricci, Canzon francese e Recercari fatii sopra diversi soggetti, et Arie in partitura. Venecia, 1626*. Kassel: Bärenreiter, 1958.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

GOMBRICH, Ernst. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española (Vol. 4)*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MERKLIN, Alberto. *Exposición científica y gráfica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1924.

PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y Estética*. Madrid: Visión Libros, 2014.

PEDRELL, Felipe. *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Librero Juan Gil, 1901.

PELLING, Nick. *The Curse of the Voynich: The Secret History of the World's Most Mysterious Manuscript*. Surrey: Compelling Press, 2006.

PUJOL, Emilio. *Tres Libros de música en cifra para vihuela de Alonso de Mudarra. Transcripción y estudio I*. Barcelona: CSIC, 1949.

SMEND, Friedrich. *J.S. Bach, bei seinem Namen gerufen*. Kassel: Bärenreiter, 1950.

SUÑOL, Gregorio María. *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*. Barcelona: Monasterio de Montserrat, 1943.

VAN DE POL, Wijnand. *Dietrich Buxtehude (1637-1707). Opera omnia per organo*. Roma: AMR, 1985.