



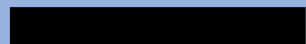
GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Técnicas de musicalización del texto en tres composiciones de Vicente García Velcaire

Trabajo fin de grado

Alumno: Javier Marroquí Rodríguez



Director del TFG: Carlos Castillo González

Grado Superior de Música

Curso académico
2023 – 2024



RESUMEN

El presente trabajo consiste en una investigación sobre las técnicas de musicalización del texto presentes en un tono humano, un motete y un salmo compuestos por el maestro de capilla Vicente García Velcaire (*1593; †1650). Se estudiarán aspectos de su música tales como los procedimientos de acentuación, la retórica, la relación entre estructura musical y estructura textual, la imitación musical del verso y cualesquiera recursos atribuibles a una finalidad expresiva o representativa de los afectos. Asimismo, se demostrará la espuriedad de una composición atribuida a este maestro de capilla.

A modo de contextualización, se realizará una somera biografía del compositor en base a diversas fuentes secundarias, dedicando especial atención a su pensamiento musical. A continuación, se refutará la atribución a Vicente García Velcaire de un *Magnificat* a 8 voces. Una vez concluidos los apartados correspondientes, se procederá a los análisis de las tres composiciones sobre las que versa el presente estudio: el tono humano a 4 *Gigante de perla y nácar*, el motete para el Domingo de Ramos a 8 *Aspice Domine* y un *Laudate Dominum* a 8. En el apéndice se incluirán las ediciones críticas del *Magnificat*, el *Aspice Domine* y el *Laudate Dominum*.

Para los análisis, se emplearán como fuentes principales de información los tratados musicales de teóricos españoles cronológicamente próximos a Vicente García Velcaire. Se realizará, por tanto, una aproximación a su música desde un punto de vista lo más cercano posible al de la teoría musical de la época. Para estudiar todos aquellos aspectos relevantes para el análisis que no estén suficientemente detallados en los tratados de la época, se consultarán algunos trabajos de musicólogos que aporten una base teórica útil al respecto.

Palabras clave

Vicente García Velcaire, retórica musical, acentuación musical, relación música-texto.

ABSTRACT

*The present work consists in an investigation into the text's musicalization techniques in a tono humano, a motet and a psalm composed by the chapelmaster Vicente García Velcaire (*1593; †1650). Different aspects of his music will be studied, such as accentuation procedures, rhetoric, the relationship between musical structure and textual structure, musical imitation of verse and any feature attributable to a purpose of affections' expression or representation. In addition, the spuriousness of a composition attributed to this chapelmaster will be demonstrated.*

By way of contextualization, a brief biography of the composer will be made based on diverse secondary sources, paying special attention to his musical thought. Then, the attribution of an 8-voice Magnificat to Vicente García Velcaire will be refuted. Once the corresponding sections have been completed, the analysis of the three compositions on which this study focuses will proceed: the 4-voice tono humano Gigante de perla y nácar, the 8-voice motet for Psalm Sunday Aspice Domine and an 8-voices Laudate Dominum. The critical editions of the Magnificat, the Aspice Domine and the Laudate Dominum will be included in the appendix.

For the analysis, the main sources of information will be the musical treatises by Spanish theorists chronologically close to Vicente García Velcaire. The approach to his music will be carried out, therefore, from a point of view as close as possible to that of the musical theory of the period. To study all relevant aspects for the analysis that are not sufficiently detailed in these treatises, some works by musicologists that provide a useful theoretical basis in this regard will be consulted.

Keywords:

Vicente García Velcaire, musical rhetoric, musical accentuation, music-text relationship.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al profesorado y a mis compañeros, que me han ayudado ininterrumpidamente a lo largo de la carrera y durante la realización de este trabajo. Sobre todo quiero agradecer a mi tutor, el profesor Carlos Castillo González, cuyos consejos y recomendaciones han sido de inestimable valor; a Carles Valls Gregori, que también ha estado siempre disponible para aclararme diversas dudas relativas al trabajo; y a María López Tomás, por las herramientas analíticas que le debo en el ámbito de la retórica musical. Todos los profesores de la especialidad, así como todos los compañeros, han sido amables y me han ayudado de un modo u otro en algún punto de la carrera, por lo que todos merecen un agradecimiento por mi parte aunque no los mencione individualmente.

Asimismo, ha habido personas ajenas al centro que han contribuido a mejorar mucho tanto este texto como mis conocimientos sobre diversos temas tratados en el mismo. Es el caso de mis amigas Amalia Espigares Galán y Ángela Aracil Pastor, estudiantes de Filología Clásica, que me han ayudado desinteresadamente con el latín. En el caso de Ángela Aracil, incluso llegó a tomarse la molestia de traducir un fragmento de Proclo, reproducido con su permiso en el apartado dedicado a la biografía de Vicente García Velcaire, que mis nulos conocimientos de griego antiguo me habían dificultado enormemente rastrear.

También agradezco a Marc Caballer Galcerá y Daniel Fernández Rodríguez la amabilísima ayuda que me prestaron resolviendo mis dudas sobre la forma poética del tono humano. Merecen aquí una mención Álvaro Mondragón Mateo y Lorena Alario Pérez, que me pusieron en contacto con las dos personas antes mencionadas.

Agradezco a Albert Alcaraz, que ha investigado extensamente a Vicente García Velcaire, su desinteresada predisposición a ayudarme y proporcionarme herramientas para continuar con el presente trabajo. Albert Alcaraz es autor de una tesis doctoral en curso, que será defendida este mismo año, acerca del mismo compositor del que versa el presente trabajo.

Cualquier defecto o error que se detecte en el trabajo debe atribuirse enteramente a mí, y en ningún caso a alguna de las personas mencionadas en estos agradecimientos. Tengo plena confianza en las aportaciones de todos ellos, aunque no descarto que mi torpeza haya

dado lugar a algún malentendido de modo que, donde debería figurar la brillantez de sus ideas y conocimientos, se manifieste groseramente mi incompreensión.

Por ello, me disculpo de antemano si he reproducido con inexactitud, deformándolas, las aportaciones de alguna de las personas a las que he listado aquí; y, del mismo modo, aviso al lector que me ha de culpar indiscriminadamente de cuantos disparates, imprecisiones, vaguedades, equívocos y defectos de cualquier índole encuentre durante la consulta del texto y el apéndice. En cambio, le prevengo de que no debe apresurarse excesivamente en atribuirme el mérito de aquellas virtudes que, con seguridad (en atención a las admirables personas que me han brindado su ayuda), encontrará.

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: Magnificat à 8 con Órgano Obligº, cc. 9-13.....	20
Ejemplo 2: Magnificat: 1º coro, cc. 32-26 (2º coro al unísono).....	25
Ejemplo 3: Magnificat: tenor del 1º coro, cc. 38-40.....	26
Ejemplo 4: Magnificat: tiple 1º, cc. 14-17.....	27
Ejemplo 5: Magnificat: primer coro, cc. 17-24.....	29
Ejemplo 6: Magnificat: primer coro, cc. 43-46.....	29
Ejemplo 7: tono humano: bajo, cc. 38-41. Ed. Mariano Lambea y Lola Josa, página 283..	41
Ejemplo 8: Aspice Domine: cantus 1º del primer coro, cc. 34-40.....	50
Ejemplo 9: Aspice Domine: cantus del 1º coro, cc. 43-45.....	51
Ejemplo 10: Aspice Domine: tenor del primer coro, cc. 1-6.....	52
Ejemplo 11: Aspice Domine: cantus del 2º coro, cc. 8-15.....	54
Ejemplo 12: Aspice Domine: segundo coro, cc. 17-27.....	56
Ejemplo 13: Aspice Domine: primer coro, cc. 63-66.....	58
Ejemplo 14: Aspice Domine: segundo coro, cc. 67-70.....	59
Ejemplo 15: Aspice Domine: primer coro, cc. 70-76.....	60
Ejemplo 16: Aspice Domine: primer coro, cc. 88-92.....	62
Ejemplo 17: Aspice Domine: primer coro, cc. 1-6.....	64
Ejemplo 18: Laudate Dominum: primer coro, cc. 15-20 de la primera sección.....	67
Ejemplo 19: Laudate Dominum: tiple del primer coro, cc. 29-32 de la primera sección....	69
Ejemplo 20: Laudate Dominum: alto del 1º coro, cc. 22-23 de la doxología menor.....	70

Ejemplo 21: Laudate Dominum: primer coro, cc. 40-47 de la primera sección.....	74
Ejemplo 22: Laudate Dominum: tenor y bajo del primer coro y tiple del segundo, cc. 26-31 de la doxología menor.....	75

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Objeto de estudio.....	1
1.2 Génesis y justificación.....	1
1.3 Estado de la cuestión.....	2
1.4 Objetivos.....	4
1.5 Metodología y estructura.....	5
1.6 Dificultades y facilidades.....	8
2 VIDA DE VICENTE GARCÍA VELCAIRE.....	9
3 UNA OBRA ESPURIA.....	19
3.1 Pasajes al unísono.....	20
3.2 Técnicas policorales.....	24
3.3 Órgano obligado.....	24
3.4 «Passos desabridos».....	25
3.5 Solos ornamentados.....	27
3.6 Figuración.....	27
3.7 Tono y armonía.....	28
3.8 Musicalización del texto.....	31
3.9 Conclusión sobre la autoría del <i>Magnificat</i>	31
3.10 La autenticidad del <i>Laudate Dominum</i>	32
4 ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	34
4.1 Humano a 4 <i>Gigante de perla y nácar</i>	36
4.1.1 Acentuación.....	36
4.1.2 Estructura y retórica.....	38
4.1.3 Tono, intervalos y figuras.....	43

4.1.4 Conclusión.....	48
4.2 Motete para el Domingo de Ramos a 8 <i>Aspice Domine</i>	49
4.2.1 Acentuación.....	50
4.2.2 Estructura y retórica.....	53
4.2.3 Tono, intervalos y figuras.....	62
4.2.4 Conclusión.....	65
4.3 <i>Laudate Dominum</i> á 8 breve de bajo.....	66
4.3.1 Similitudes de la escritura con el contrapunto improvisado.....	67
4.3.2 Acentuación.....	68
4.3.3 Estructura y retórica.....	71
4.2.4 Tono, intervalos y figuración.....	75
4.3.5 Conclusión.....	77
5 CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	90
FONOGRAFÍA.....	96
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	97

1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consistirá en una investigación sobre las técnicas de musicalización del texto empleadas en tres composiciones de Vicente García Velcaire. Asimismo, se incluirá la discusión sobre la autoría de una cuarta obra atribuida a dicho maestro de capilla que, según se argumentará a su debido tiempo, es espuria.

1.1 Objeto de estudio

Como el título indica, se estudiará la relación entre música y texto en música de Vicente García Velcaire, maestro de capilla español de la primera mitad del siglo XVII. Los aspectos que se valorarán serán los procedimientos de imitación musical de la acentuación del texto, la retórica, cualesquiera recursos expresivos que puedan relacionarse con la letra y la relación de las técnicas compositivas con el idioma, entre otros que se consideren pertinentes para lograr la consecución de los objetivos, que serán detallados más adelante. Las obras estudiadas serán el tono humano *Gigante de perla y nácar*¹, el motete *Aspice Domine*² y un salmo *Laudate Dominum*³.

1.2 Génesis y justificación

La música española del siglo XVII, a pesar de los esfuerzos dedicados por musicólogos notables durante muchos años, sigue siendo en líneas generales insuficientemente conocida en el ámbito académico. La falta de estudios sobre la música de un maestro de capilla tan importante como Vicente García Velcaire es indicativa de la necesidad de una dedicación mayor a este ámbito. El presente trabajo, desde la humildad y las pequeñas dimensiones de un Trabajo de Fin de Grado, aspira a establecer un precedente de estudio sistemático de los

1 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, pp. 280-285. ISBN 978-84-00-08656-5.

2 Conservado en el Archivo Catedralicio de Orihuela bajo la signatura E-OR1c ACO 134/9.

3 Conservado en el archivo musical del Real Colegio Seminario de Corpus Christi bajo la signatura VAcp-Mus/CM-G-4.

rasgos estilísticos, en este caso en el ámbito de la relación entre música y texto, en obras del que fue uno de los más influyentes compositores españoles de su siglo.

1.3 Estado de la cuestión

Existen numerosos trabajos previos que estudian la relación entre música y texto en composiciones de esta época, aunque no de este compositor en particular. En general, es poca aún la bibliografía de esta índole referida al ámbito español de la primera mitad del siglo XVII. Dos trabajos particularmente cercanos al que desarrollaré en las siguientes páginas son el TFM de Borja-Josep Granell Ciscar, en el que se estudia la retórica en los villancicos de Comes⁴, y la investigación que realizó José Vicente González Valle sobre la relación entre música y verso en las composiciones en castellano de Manuel Correa⁵. Ambos trabajos se relacionan con sendos marcos teóricos adecuados para la cuestión: el libro sobre retórica musical de Rubén López Cano⁶, director del TFM citado, y las observaciones del propio González Valle sobre la relación entre música y texto en obras en castellano de la época⁷.

No existen monografías previas sobre Vicente García Velcaire, aunque sí hay una tesis doctoral en curso, de Albert Alcaraz, sobre la vida y obra de este maestro de capilla. Afortunadamente hay, para esta época, una aceptable cantidad de información sobre su vida dispersa en varias fuentes secundarias: existen las entradas de diccionario de Saldoni⁸,

4 GRANELL CISCAR, Borja-Josep. *Retórica musical en los villancicos de Joan Baptista Comes*. TFM. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017.

5 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, p. 39-70. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308.

6 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. ISBN 978-968-36-8163-8.

7 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española. En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea]. Casa de Velázquez, 2003, p. 117-124. [Consulta: 15 febrero 2024]. ISBN 978-84-95555-32-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809708>.

8 SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, 4 vol., p. 440; SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 4. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 vol., p. 113.

Pedrell⁹, Ruiz de Lihory¹⁰ y las más recientes de González Marín¹¹, entre muchas otras; menciones en textos de Francisco Javier Blasco¹², Climent y Piedra¹³, Miguel Querol¹⁴ y, más recientemente, musicólogos como Juan Pérez Berná¹⁵, Rodrigo Madrid y Juan Flores¹⁶, Mireya Royo Conesa¹⁷, Natalia Medina Hernández¹⁸, Paulino Capdepón Verdú¹⁹ o Albert Alcaraz²⁰, entre otros que se citarán a lo largo del presente trabajo.

-
- 9 PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., pp. 19-22.
 - 10 LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, p. 267.
 - 11 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, GALBIS LÓPEZ, Vicente y DÍAZ GÓMEZ, Rafael, *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 1. 1.ª ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, 2 vol., p. 432-433. ISBN 978-84-8048-705-4.
 - 12 BLASCO, Francisco Javier. *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, pp. 35-36.
 - 13 CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 75, 82-83, 93, 115-119, 144, 148, 152, 219, 229-232, 235-236. ISBN 978-84-369-0229-7.
 - 14 QUEROL GAVALDÁ, Miguel. Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla. *Inter-American Music Review*. 1989, Vol. 10, n.º 2, p. 51.
 - 15 PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 196, 819-821, 843.
 - 16 MADRID, Rodrigo y FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. *Archivo de arte valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, n.º 92, p. 87.
 - 17 ROYO CONESA, Mireya. *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015, pp. 286, 453.
 - 18 MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 67-69, 75, 116, 176, 182, 199, 206, 218, 660, 739. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>.
 - 19 CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La capilla musical de la Catedral de Segorbe en los siglos XVI y XVII. En: SEGARRA MUÑOZ, Dolores, *Los juegos del sonido: estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Alpuerto, 1 enero 2020, pp. 30-31. ISBN 978-84-381-0524-5.
 - 20 ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1225-1237. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en:

También son fuentes interesantes las menciones del compositor en Pere Joan Porcar²¹, el tratado de Andrés Lorente²² y el canto tercero de *La música* de Tomás de Iriarte²³. Las aportaciones de Pastor Fuster son, asimismo, muy relevantes²⁴.

Existen ediciones previas de dos de las obras estudiadas: una edición interpretativa del *Aspice Domine* (realizada por José Climent)²⁵ y la edición de Mariano Lambea y Lola Josa del tono humano *Gigante de perla y nácar*. En esta última se basa uno de los análisis²⁶.

Otras muchas referencias han sido empleadas a lo largo de esta investigación. Las mencionadas aquí son solo las principales, que constituyen tanto la base del estudio como los antecedentes de los diferentes ámbitos trabajados.

1.4 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo será conocer las técnicas de musicalización del texto empleadas por el maestro de capilla Vicente García Velcaire en tres de sus composiciones. Para su consecución, se desarrollará una serie de objetivos secundarios consistentes en el esclarecimiento de las técnicas concretas de musicalización del texto en diferentes ámbitos. Estos objetivos secundarios incluirán determinar los procedimientos mediante los cuales se imitan musicalmente la acentuación y el verso, averiguar en qué grado la estructura de las obras se corresponde con la de sus respectivos textos, identificar las figuras retóricas

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.

21 PORCAR, Pere Joan y LOZANO, Josep. *Coses evengudes en la ciutat y regne de València: dietari, 1585-1629*. Valencia: Universitat de València, 2012, pp. 783-784. ISBN 978-84-370-8155-7.

22 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 560.

23 IRIARTE, Tomás de. *La música, poema*. Vol. 1. Madrid: En la Imprenta Real, 1805, 8 vol., p. 217.

24 PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol., p. 237. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34>.

25 CLIMENT BARBER, José. *Música de la Catedral de Orihuela: pequeña antología*. Orihuela: La Luz de las Imágenes, 2003, pp. 39-45.

26 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, pp. 280-285. ISBN 978-84-00-08656-5.

empleadas (así como otros recursos expresivos o representativos de los afectos) y poner en relación los recursos estudiados con el idioma y género de la composición en cada caso.

Existe otro objetivo secundario, derivado de las dificultades surgidas durante la realización del trabajo: dilucidar la cuestión de la autoría de dos composiciones atribuidas a Vicente García Velcaire, un *Laudate Dominum* y un *Magnificat*.

1.5 Metodología y estructura

Previamente al desarrollo de los objetivos, se realizará una somera biografía de Vicente García Velcaire para contextualizar adecuadamente su música. El motivo de la dedicación de un capítulo completo a este asunto es la falta de una monografía previa sobre el compositor y la consecuente dispersión de la información sobre su vida. La metodología seguida en este apartado consistirá en una selección y consulta bibliográfica y exposición de la información recopilada. Las fuentes consultadas serán, en su totalidad, secundarias.

El primer objetivo secundario que se tratará de lograr será dilucidar la cuestión de la autoría del *Magnificat* y el *Laudate Dominum*²⁷. Existen ciertas dudas sobre la autenticidad del *Magnificat*, que procuraré esclarecer mediante un análisis de los rasgos estilísticos de la partitura. Este asunto ocupará la mayor parte del capítulo, ya que, según argumentaré, el *Laudate Dominum* es una composición mucho más acreditada documentalmente. Por tanto, a la autenticidad del salmo se dedicará un espacio reducido al final del capítulo.

Tanto el análisis de la autoría del *Magnificat* como los referidos al objetivo principal de este trabajo se realizarán fundamentalmente mediante la comparación de los rasgos encontrados en las partituras con las prescripciones de tratados musicales españoles aproximadamente coetáneos, especialmente *El porque de la musica* de Andrés Lorente²⁸ y

27 Ambas obras se encuentran en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia atribuidas a Vicente García, con las signaturas VAcP-Mus/CM-G-4 (*Laudate Dominum*) y VAcP-Mus/CM-G-5 (*Magnificat*).

28 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699.

El melopeo y maestro de Pietro Cerone²⁹. Para varios aspectos se han tenido en cuenta también ambos tratados de Pablo Nassarre³⁰, el de José de Torres³¹, el de Francisco de Montanos³², el del Bachiller Tapia³³ y el de Juan Bermudo³⁴. Los análisis de la relación entre música y texto incluirán, asimismo, análisis de la acentuación y la retórica basados en los marcos teóricos de González Valle³⁵ y López Cano³⁶. Otras fuentes importantes para la realización del presente trabajo han sido un artículo conjunto de Paul Murphy y Cristóbal Luis García Gallardo sobre los tonos de canto de órgano³⁷, que, pese a haber sido citado en una sola ocasión en el cuerpo del trabajo, ha sido consultado en numerosas ocasiones; un artículo de Giuseppe Fiorentino sobre contrapunto improvisado³⁸; y la tesis doctoral de Pablo Romeu Oliver, cuyas ediciones de los inventarios de la música del archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia han sido de gran ayuda en uno de los capítulos³⁹.

-
- 29 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tratado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- 30 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700; NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724.
- 31 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702.
- 32 MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba y Obiedo, 1592.
- 33 TAPIA NUMANTINO, Bachiller. *Vergel de musica spiritual speculativa y activa*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570.
- 34 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555.
- 35 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española. En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea]. Casa de Velázquez, 2003, p. 117-124. [Consulta: 15 febrero 2024]. ISBN 978-84-95555-32-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809708>.
- 36 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. ISBN 978-968-36-8163-8.
- 37 GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul. «These are the tones commonly used»: the tonos de canto de órgano in Spanish Baroque music theory. *Eighteenth-Century Music* [en línea]. 2016, Vol. 13, n.º 1, p. 73-93. DOI 10.1017/S1478570615000433.
- 38 FIORENTINO, Giuseppe. Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII). *Revista de Musicología*. 2022, Vol. 45, n.º 1/2, p. 17-68.
- 39 ROMEU OLIVER, Pablo. *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009.

Una de las obras seleccionadas es el tono humano *Gigante de perla y nácar* del *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, editado por Mariano Lambea y Lola Josa⁴⁰. El resto de las composiciones seleccionadas, así como el *Magnificat*, han sido editadas expresamente para este trabajo, por lo que las transcripciones realizadas se incluirán en el apéndice.

Emplearé la nomenclatura anglosajona de las notas musicales, en la que la escala de Do sería referida como C D E F G A B. La razón es que no he querido apartarme en exceso de la nomenclatura de la época, ya que cito en varias ocasiones pasajes de tratados en los que las notas son referidas con denominaciones como «Gesolreut» o «Fefami», que el lector profano identificará fácilmente fijándose en la primera letra de las mismas (ya que, por razones que no es pertinente detallar aquí, se trata de las mismas letras que forman el sistema anglosajón). Así, Gesolreut sería la nota G en el sistema anglosajón (o Sol en el latino), y Fefami sería la nota F (Fa). Al emplear, por tanto, las letras como nombres de las notas, habrá una mayor coherencia entre los textos citados y mis propias palabras. De este modo, además, se prevendrá cualquier posible confusión entre los nombres de las notas y las sílabas de la solmización.

En lo que respecta a la denominación de las figuras, emplearé la nomenclatura actual, debido a que el lector profano, a menos que esté familiarizado con la terminología musical inglesa, encontrará confusas las referencias a «semibreves», «mínimas» y otros términos no acostumbrados en español. Afortunadamente, no será necesario citar una gran cantidad de pasajes de tratados musicales que se refieran a las figuras mediante la denominación antigua; en caso de hacerlo, me limitaré a aclarar entre corchetes cómo deben entenderse los términos en el lenguaje musical acostumbrado actualmente.

40 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, pp. 280-285. ISBN 978-84-00-08656-5.

Cuando hable de «tonos de canto de órgano», me referiré siempre a aquellos que Andrés Lorente nos indica que eran los más extendidos de su tiempo⁴¹. Véase el artículo de Paul Murphy y Cristóbal L. García Gallardo al respecto para más información⁴².

1.6 Dificultades y facilidades

Una dificultad afrontada durante la realización del presente trabajo fue la lejanía geográfica del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, a cuyo archivo hube de acceder para la transcripción del *Laudate Dominum* y el *Magnificat*. Sin embargo, la solicitud de documentos que se realiza mediante la página web es sencilla y rápida.

Otra ligera dificultad fue la escasez de literatura previa sobre el tema. Espero haber solventado parcialmente este problema.

41 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 565.

42 GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul. «These are the tones commonly used»: the tonos de canto de órgano in Spanish Baroque music theory. *Eighteenth-Century Music* [en línea]. 2016, Vol. 13, n.º 1, p. 73-93. DOI 10.1017/S1478570615000433.

2 VIDA DE VICENTE GARCÍA VELCAIRE

El propósito de este apartado es contextualizar las composiciones estudiadas, realizando para ello un breve recorrido por la vida de Vicente García Velcaire, nacido o bautizado el 24 de enero de 1593 en Valencia⁴³ o Alcoy⁴⁴ y fallecido el 21 de mayo de 1650 en Toledo⁴⁵. Se hará especial hincapié en la información que nos permita acercarnos a sus ideas musicales.

Existen dos versiones sobre el origen de Vicente García Velcaire. Según una de ellas, habría nacido en Valencia. Varios autores afirman, de hecho, que fue bautizado el 24 de

-
- 43 QUEROL GAVALDÁ, Miguel. Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla. *Inter-American Music Review*. 1989, Vol. 10, n.º 2, p. 51 ; PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., p. 20 ; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9 ; HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 212. ISBN 978-84-239-5389-9.
- 44 PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol., p. 238. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34> ; LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, p. 267 ; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1226. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.
- 45 MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 69. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293> ; PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., p. 20 ; QUEROL GAVALDÁ, Miguel. Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla. *Inter-American Music Review*. 1989, Vol. 10, n.º 2, p. 51 ; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9 ; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1230. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.

enero de 1593 en la parroquia de San Miguel de dicha ciudad⁴⁶. De acuerdo con Albert Alcaraz, esta última información procedería de una partida de bautismo perdida⁴⁷. Rodrigo Madrid y Juan Flores piensan que pudo ser infantillo en la Catedral de Valencia⁴⁸.

Según la otra versión, Vicente García Velcaire sería oriundo de Alcoy, en cuya iglesia mayor habría sido maestro de capilla⁴⁹. Esta idea procede de Pastor Fuster, que en 1827 se apoya para afirmarla en las *Adiciones á los libros de varias y diversas cosas del Doctor Sebastián Jordán*⁵⁰, texto que habría sido escrito en 1640 por el doctor en Teología alcoyano Sebastián Jordán⁵¹, siendo, por tanto, contemporáneo a Vicente García Velcaire.

46 PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., p. 20 ; CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 229. ISBN 978-84-369-0229-7 ; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9.

47 ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1226. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.

48 MADRID, Rodrigo y FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. *Archivo de arte valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, n.º 92, p. 87.

49 LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, p. 267 ; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1226. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944> ; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9.

50 PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol., p. 237. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34>.

51 PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol., p. 242. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34>.

Independientemente de su lugar de nacimiento, si fue maestro de capilla en Alcoy debió de serlo a una edad extraordinariamente temprana, ya que a partir de 1609, cuando solo contaba con 16 años, su trayectoria está perfectamente documentada. El 7 de septiembre de este año, de acuerdo con varios autores, presentó las bulas para ser maestro de capilla en Orihuela⁵², puesto para el que fue admitido el 15 de octubre⁵³ y del que no tomó posesión hasta el año siguiente, en una fecha variable en función de la fuente consultada⁵⁴. Según Juan Pérez Berná, los prelados y el cabildo de Orihuela propiciaron la presencia de músicos valencianos en la capilla de la catedral, lo que habría empezado en 1609 con la admisión de Vicente García Velcaire para el puesto⁵⁵. Albert Alcaraz señala que obtuvo el título de bachiller en Teología de la Universidad de Orihuela, que había empezado a estar activa en 1610⁵⁶.

-
- 52 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, GALBIS LÓPEZ, Vicente y DÍAZ GÓMEZ, Rafael, *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 1. 1.^a ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, 2 vol., p. 432-433. ISBN 978-84-8048-705-4 ; MADRID, Rodrigo y FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. *Archivo de arte valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, n.º 92, p. 87.
- 53 PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 821, 843 ; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1226. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.
- 54 PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., p. 19 ; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, pp. 1226-1227. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944> ; PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 821, 843.
- 55 PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pp. 196, 819.
- 56 ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1228. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.

En Orihuela se conserva una única composición de Vicente García Velcaire. Se trata del motete *Aspice Domine*, que se estudiará en el presente trabajo. De haber sido compuesto durante la estancia de García en Orihuela, se trataría de una obra relativamente temprana, ya que en 1618 obtuvo el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Valencia, de nuevo con fechas variables dependiendo del autor al que se consulte⁵⁷.

De acuerdo con la respuesta de Don Baltasar Vidal de Blanes a las protestas de Don Cristoval Belluis por la admisión, en 1644, de Francisco Navarro como maestro de capilla en Valencia sin edictos ni oposición, Vicente García Velcaire habría accedido al magisterio de la capilla musical de la Catedral de Valencia en idénticas condiciones a las referidas, así como Juan Bautista Comes en su momento⁵⁸.

Entre el 20 de mayo de 1620 y diciembre de 1621 ocupó el puesto de maestro de capilla en el Colegio del Patriarca de Valencia. Sin embargo, decidió volver a la catedral⁵⁹.

57 CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 230. ISBN 978-84-369-0229-7; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1228. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>; PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 821.

58 CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 235. ISBN 978-84-369-0229-7.

59 CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 231-232. ISBN 978-84-369-0229-7; ROYO CONESA, Mireya. *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015, p. 286; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1229. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9.

Durante su magisterio de capilla en Valencia, Vicente García Velcaire fue maestro de Francisco Navarro⁶⁰ y de Marcelo Settimio⁶¹. Pere Joan Porcar, en un pasaje citado por Borja-Josep Granell Ciscar⁶² y por Climent y Piedra⁶³, cuenta cómo, en la fiesta de San Vicent Ferrer de 1625, habiendo ido Comes a Valencia, tanto él como García y Diego de Grado (maestro de capilla en el colegio del Corpus Christi) compusieron «certs villancets o motets» para que los cantaran los músicos de la catedral. Al día siguiente se cantó una misa de Comes, por la que Vicente García lo felicitó⁶⁴.

Según Albert Alcaraz, fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Cuenca el 28 de septiembre de 1632, de donde fue despedido el 28 de marzo de 1634 tras haber conseguido el mismo puesto en el monasterio de La Encarnación de Madrid. Durante esos años, consiguió la naturalización en el reino de Castilla⁶⁵. González Marín especifica que habría pedido licencia para irse a Madrid el 10 de marzo, bajo la excusa de tener negocios que tratar sobre dicha naturalización. Tomó posesión del cargo en La Encarnación el 30 de marzo⁶⁶.

De su estancia en La Encarnación data el tono humano *Gigante de perla y nácar*, una de las composiciones acerca de las cuales versa el presente trabajo; en el *Manojuelo poético*-

60 CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La capilla musical de la Catedral de Segorbe en los siglos XVI y XVII. En: SEGARRA MUÑOZ, Dolores, *Los juegos del sonido: estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Alpuerto, 1 enero 2020, pp. 30-31. ISBN 978-84-381-0524-5.

61 SALISI I CLOS, Josep Maria. *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 405.

62 GRANELL CISCAR, Borja-Josep. *Retórica musical en los villancicos de Joan Baptista Comes*. TFM. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017, p. 24.

63 CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 82-83. ISBN 978-84-369-0229-7.

64 PORCAR, Pere Joan y LOZANO, Josep. *Coses evengudes en la ciutat y regne de València: dietari, 1585-1629*. Valencia: Universitat de València, 2012, pp. 783-784. ISBN 978-84-370-8155-7.

65 ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1229. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>.

66 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9.

musical de Nueva York editado por Mariano Lambea y Lola Josa, se indica que habría sido compuesto en 1636⁶⁷. Del mismo año dataría un *Discurso en alabanza de la música* atribuido a Vicente García Velcaire por Sebastián Jordán, citado en Pastor Fuster⁶⁸. A este escrito también se refiere también Francisco Javier Blasco, seguramente basándose en el mencionado Pastor Fuster⁶⁹, entre otros autores que lo citan explícitamente. La referencia más interesante a este respecto es la de Ruiz de Lihory, ya que, además de indicar algunos de los contenidos que habrían formado parte del texto, reproduce un pasaje que procedería del mismo; no hay más noticias del *Discurso en alabanza de la música* que estas. El pasaje en cuestión consideraría a la música como

«el arte que trata de la cantidad discreta contrayda a son, de donde procede que la Aritmetica comparada a la musica se ha como subalternante, y la musica comparada a la Aritmetica como subalternada, cuyos principios son conclusiones en la Aritmetica»⁷⁰

Si Vicente García Velcaire escribió el *Discurso* en cuestión, no sería nada extraño que aparecieran esas consideraciones, ya que múltiples tratados españoles las reproducen. Para una mayor comprensión de esta idea, véanse los pasajes al respecto de Pietro Cerone:

Mas las quatro postreras [de las artes liberales] van à otro fin por quatro caminos, el qual es el cognoscimie[n]to de la cantidad: porque la Arithmetica tracta de la cantidad discreta no contrayda, conviene à saber de los numeros; la Musica tracta de la cantidad discreta, contrayda à son; la Geometria de la cantidad continua no contrayda; y la Astrologia de la cantidad continua contrayda à movimiento: y assi todas quatro tractan de la cantidad.⁷¹

67 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 52. ISBN 978-84-00-08656-5.

68 PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol., pp. 239, 242. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34>.

69 BLASCO, Francisco Javier. *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 36.

70 LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, p. 267.

71 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 226.

Idéntico pasaje aparece en el Bachiller Tapia⁷² y en Andrés Lorente⁷³. Mucho más adelante, Cerone señala una de las implicaciones de esta idea: que la música «es subalternada a la Arithmetica»⁷⁴. Otros tratados más antiguos reproducen esta idea, tanto en español⁷⁵ como en otros idiomas⁷⁶.

La fuente latina en la que se basan los autores medievales y modernos la señala Carla Bromberg. Se trata de la *Institutio Arithmetica* de Boecio, donde aparece el siguiente pasaje⁷⁷:

La aritmética en su conjunto tiene por objeto de estudio aquella multiplicidad que existe por sí; la multiplicidad relativa es el objeto del conocimiento de la música y de sus combinaciones armónicas. En cambio, en tanto que la geometría promete el conocimiento de una magnitud inmóvil, la pericia de la disciplina astronómica reclama el conocimiento de una magnitud en movimiento.⁷⁸

-
- 72 TAPIA NUMANTINO, Bachiller. *Vergel de musica spiritual speculativa y activa*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570, ff. XXXVIv-XXXVIIr.
- 73 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 4.
- 74 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 976.
- 75 HERNANDO GONZÁLEZ, Alfonso. Francisco Salinas (1513-1590): la teoría musical en la encrucijada entre lo antiguo y lo moderno. En: *Historia de las ciencias y de las técnicas*, Vol. 2, 2004, ISBN 84-95301-99-7, págs. 961-976 [en línea]. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2004, p. 962. [Consulta: 24 mayo 2024]. ISBN 978-84-88713-26-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091221>.
- 76 PORTO, Delphim Rezende. A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento. *Revista Música* [en línea]. Marzo 2017, Vol. 17, n.º 1, pp. 232, 234. DOI 10.11606/rm.v17i1.144610; MORAVIA, Hieronymus de. *Tractatus de Musica* [manuscrito en línea]. 1306 1275, f. 3v. [Consulta: 24 mayo 2024]. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x>; LEODIENSIS, Jacobus. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae: (Liber primus)*. Roma: American Institute of Musicology, 1955, p. 29. ISBN 978-3-7751-3565-8.
- 77 BROMBERG, Carla. Os Objetos da Música e da Matemática e a Subalternação das Ciências em Alguns Tratados de Música do Século XVI. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia da Unesp*. Abril 2014, Vol. 37, n.º 1, p. 10.
- 78 BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino y MANZANO, María Asunción Sánchez. *Institutio arithmetica*. León: Universidad de León, 2002, pp. 22, 24. [Consulta: 24 mayo 2024]. ISBN 978-84-7719-974-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=577693>.

Boecio, a su vez, extrae esta idea de los *Comentarios al primer libro de los elementos de Euclides* de Proclo. En la edición de Gottfried Freidlein de dicha obra, aparece un pasaje muy similar al de Boecio⁷⁹:

Así pues, se cree que para los pitagóricos todo el conocimiento matemático se dividía en cuatro partes, una trata sobre la cantidad en sí misma y otra acerca de la magnitud; y cada una de esta se considera como doble, pues una cantidad tiene un valor por sí misma o, en relación a otra, es considerada por su carácter; y la magnitud es considerada resistiendo o por estar en movimiento. La aritmética estudia la cantidad en sí misma, la música con relación a otra, la geometría estudia la magnitud invariable y la astronomía la magnitud que está en movimiento⁸⁰.

Dadas las evidentes similitudes lingüísticas, se puede asumir que el *Discurso en alabanza de la música* se habría basado en fuentes aproximadamente coetáneas como Pietro Cerone o el Bachiller Tapia, y en ningún caso en una traducción personal de Boecio, ni mucho menos de Proclo, por parte de Vicente García Velcaire. Con toda seguridad también de segunda mano se citaron las otras ideas que Ruiz de Lihory atribuye al escrito cuando afirma que «aceptó la división que hace Boecio de música divina y humana, y la afirmación de Macrobio de que el movimiento de los astros engendra el sonido»⁸¹. Como es sabido, Boecio divide la música en mundana, humana e instrumental⁸². Puesto que, en general, los tratados españoles de los siglos XVI y XVII que reproducen esta idea lo hacen adecuadamente⁸³, pienso que es poco probable que la división bipartita a la que se refiere Ruiz de Lihory se encuentre planteada de ese modo en el *Discurso*. La referencia a la

79 PROCLUS. *Procli Diadochi in primum Euclidis Elementorum librum commentarii*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1873, pp. 35-36.

80 La traducción se debe a Ángela Aracil Pastor, que me la ha facilitado amablemente. Le agradezco las molestias tomadas para realizarla.

81 LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, p. 267.

82 BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Editorial Gredos, 2009, pp. 77-83. ISBN 978-84-249-3595-5.

83 MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid: Diego Fernández de Córdova y Obiedo, 1592, f. 8r, v ; CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 208 ; LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 2.

opinión de Macrobio inmediatamente después de la división tripartita de la música aparece en la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo⁸⁴, por lo que quizá la paráfrasis de Ruiz de Lihory delate una influencia de dicho tratado.

Es llamativo el hecho de que existió otro *Discurso en alabanza de la música* valenciano un poco más antiguo⁸⁵. Lamentablemente, no he encontrado mucha información sobre ese texto.

Volvamos a la trayectoria de Vicente García. Tras su estancia en Madrid, fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Toledo en 1645. Allí murió el 21 de mayo de 1650⁸⁶. Durante su estancia en Toledo, fue maestro de Pedro de Ardanaz⁸⁷.

Tras su muerte, siguió siendo reconocido durante años, recomendando Andrés Lorente la consulta de sus obras a compositores noveles⁸⁸. Tomás de Iriarte, en una fecha tan tardía como 1779, menciona a un tal «García», seguramente Vicente García o Joaquín García de Antonio, como uno de los compositores españoles de música sacra más relevantes. La

84 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, f. Iv.

85 BLASCO, Francisco Javier. *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 26; RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene. Temas y motivos de los discursos en prosa de la Academia de Nocturnos de Valencia. *Edad de Oro* [en línea]. Noviembre 2020, Vol. 39, p. 165. DOI 10.15366/edadoro2020.39.008.

86 MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 68-69. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>; ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1230. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9; PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol., p. 20.

87 MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 75. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>.

88 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 560.

inclusión en un verso que incluye a otros tres compositores del siglo XVII (Patiño, Roldán y Viana [Veana]) me hace decantarme por la opción de que sea Vicente García Velcaire⁸⁹. No creo que se tratara de Juan García de Salazar, ya que hasta donde sé aparece más a menudo referido como Salazar⁹⁰.

La música de Vicente García Velcaire seguía interpretándose a mediados del siglo XVIII, como atestigua el hecho de que en Toledo se conserven fragmentos de composiciones de su autoría adaptadas a una capilla musical de esa época⁹¹. Asimismo, la copia del *Laudate Dominum* del Colegio del Patriarca que se analiza en el presente estudio incluye varias partes datadas en 1833, y una de las que no están fechadas presenta la anotación posterior a lápiz «Día 29. Noviembre 1883». Todo esto son indicios claros de que la música de Vicente García siguió interpretándose en algunos lugares durante los siglos XVIII y XIX.

89 IRIARTE, Tomás de. *La música, poema*. Vol. 1. Madrid: En la Imprenta Real, 1805, 8 vol., p. 217.

90 Cf., por ejemplo, IGLESIAS, Alejandro Luis. Dos Villancicos inéditos de Juan García de Salazar en la Catedral de Zamora. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1986, n.º 3, pp. 393, 395.

91 MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 176, 199, 206. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>.

3 UNA OBRA ESPURIA

Durante la selección de las obras sobre las que versa este trabajo, se dio la circunstancia de que encontré atribuida a Vicente García Velcaire una composición que, según argumentaré a continuación, no es realmente de su autoría. Se trata del *Magnificat à 8 con Órgano Oblig^o* conservado en el archivo musical del Real-Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, con la signatura VAcP-Mus/CM-G-5, cuya fuente data de 1800 según el inventario⁹². En la tesis doctoral de Pablo Romeu Oliver, al catalogar el *Laudate Dominum* que finalmente he estudiado en la presente monografía, se refiere a este *Magnificat* como una «obra de dudosa autoría recogida en Climent, no en inventario de 1747» (en mayúsculas en el original). También reproduce las referencias de Climent, en las que ambas obras aparecen atribuidas a GARCÍA, ¿Juan?⁹³.

Por tanto, la autenticidad del *Magnificat* como obra de Vicente García Velcaire no está del todo clara. Esta podría parecer *a priori* una cuestión irresoluble, pero los temores al respecto se disipan en cuanto se consulta la partitura.

92 *Inventario Fondo Musical* [en línea]. [2015], p. 48. [Consulta: 26 abril 2024]. Disponible en: https://www.seminariocorpuschristi.org/_files/ugd/0cc22f_a8879cda015d4985916941828ee81eed.pdf.

93 ROMEU OLIVER, Pablo. *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009, p. 334.

3.1 Pasajes al unísono

En el fragmento reproducido, todas las voces realizan una escala ascendente octavada:

The musical score is for a Magnificat à 8 with Organ Obligato, measures 9-13. It features eight vocal parts (Ti, A, T, B, Ti, A, T, B) and two instrumental parts (Org. and Ac.). The lyrics are: "Do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus meus in et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us". The score is marked "Solo" and "Unisonus".

Ejemplo 1: Magnificat à 8 con Órgano Obligº, cc. 9-13

En cualquier tratado musical en español aproximadamente coetáneo a Vicente García Velcaire en el que se hable de contrapunto o composición, encontraremos la aseveración de

que no se puede dar una octava perfecta tras otra, llegando a repetirlo ciertos autores más de una decena de veces⁹⁴. La mayoría de teóricos aclaran las excepciones: que medie una pausa, que las voces no se desplacen o que lo hagan por movimiento contrario⁹⁵. Ninguno de estos es el caso del ejemplo. Téngase en cuenta que, cuando Pietro Cerone o Andrés Lorente enuncian una regla que puede ser ignorada en algunas circunstancias, lo admiten refiriéndose a la misma como «regla arbitraria y no legal», como se lee precisamente cerca de algunos de los fragmentos citados, pero en ningún caso refiriéndose a las octavas seguidas⁹⁶. Es cierto que, a partir de la integración del bajo continuo en la música española, será habitual que la línea melódica del acompañamiento escrito doble la del bajo, dándose octavas o unísonos paralelos entre ambos durante la mayor o gran parte del tiempo. Como ejemplo, véase el *Miserere a 8* de José Ruiz Samaniego transcrito y editado por Luis Antonio González Marín; sin embargo, obsérvese que entre el resto de voces no se da la sucesión prohibida de consonancias perfectas⁹⁷, como sí ocurre en este *Magnificat*.

El caso que nos ocupa es bien distinto: se trata de lo que Jordi Sansa Llovich denomina «octavas paralelas por duplicación». Repárese en que atribuye este recurso al periodo tonal, y en que todos los ejemplos que aporta del mismo son de música del segundo tercio

94 TAPIA NUMANTINO, Bachiller. *Vergel de musica spiritual speculativa y activa*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570, f. CXIr; MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba y Obiedo, 1592, Contrapunto, f. 3v; CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, pp. 571, 609, 723-724; LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, pp. 237, 246, 253, 258, 262, 263, 293, 364, 442, 450, etc.; NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, p. 70; DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, p. 24.

95 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 610; LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, pp. 261-264, 293, 444-446; NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, pp. 100, 103.

96 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 612; LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 294.

97 GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *Josep Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670): Miserere a 8*. Edición digital. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 18-63. ISBN 978-84-00-07776-1.

del siglo XVIII o posteriores⁹⁸. Algo similar se ve reflejado en los tratados: en 1739, en Hamburgo, Mattheson se muestra en cierta medida contrario a la regla según la cual no es lícito usar octavas y quintas seguidas, y hace notar que en su época los bajos realizan a menudo pasajes en octavas y dobles octavas, aprobándolo, aunque no es tan benevolente con las quintas⁹⁹. La misma idea del bajo octavado está posteriormente en Quantz, que rechaza la validez universal de la norma según la cual la realización del bajo continuo ha de ser a cuatro voces, alegando que en ocasiones es preferible doblar el bajo a la octava y que «no se puede, ni se debe, añadir a cualquier melodía un acompañamiento instrumental a tres, cuatro o cinco partes»¹⁰⁰. Más adelante, recomienda este procedimiento en concreto para aquellas «imitaciones que consisten en pasajes melódicos o escalas rápidas», especificando que «produce mejor efecto que realizándolas con acordes»¹⁰¹. Carl Philipp Emanuel Bach incluso se plantea una circunstancia en la que «una buena razón lleva al compositor a conducir las voces al unísono»¹⁰², como ocurre en el *Magnificat*. En otros pasajes del tratado, insiste en esta posibilidad, y recomienda (como Quantz) al acompañante que toque la melodía octavada o «al unísono»¹⁰³. Todo esto es incompatible con lo que sentencia lacónicamente Torres en sus *Reglas generales de acompañar* de 1702: «Que sobre todas las notas, ò puntos, es de obligacion poner quatro voces, ò à lo menos tres»¹⁰⁴.

98 SANSÀ LLOVICH, Jordi. *Quintas y octavas prohibidas en el periodo modal-tonal*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 178-179.

99 MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739, pp. 256, 258.

100 CIRILLO, Agostino. *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, p. 1018.

101 CIRILLO, Agostino. *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, p. 1032.

102 MARTÍNEZ MARÍN, Eva. *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Sücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762)*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2016, p. 470.

103 MARTÍNEZ MARÍN, Eva. *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Sücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762)*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2016, p. 638.

104 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, pp. 35-36.

La legitimación de las octavas paralelas no solo se da en Alemania a mediados del siglo XVIII. El caso extremo, de hecho, es el de Antonio Rodríguez de Hita, que llega a incluir como tercera norma de su sistema contrapuntístico «que se pueden dar dos quintas, y dos octavas»¹⁰⁵. Jordi Sansa Llovich reproduce en su tesis la interesante respuesta de Antonio Ventura Roel del Río, de 1760, de acuerdo con la cual «en la practica, quando se quiere hacer mui perceptible uno, ù otro passage gracioso, se encuentra, a veces, muchas 8as. seguidas, que es lo que llamamos cantaren Unisonus»¹⁰⁶. De nuevo, este es precisamente el recurso que encontramos en el *Magnificat*. Hay que admitir que este tipo de pasajes son mucho más antiguos que las referencias citadas de los teóricos. Por ejemplo, Bukofzer menciona un *aria all'unisono* de principios de siglo de Händel, en la ópera *Agrippina*¹⁰⁷; y en la ópera veneciana fueron tan populares que, en la sátira *Il teatro alla moda* de Benedetto Marcello, en la «Rifa» se incluye «Un BACILE di Carta rigata con sopra molte Parti d'Opere vecchie, suoi Stromenti Unissoni raddoppiati [...]»¹⁰⁸.

Sin embargo, estos casos de la primera mitad del siglo XVIII siguen siendo más de cincuenta años posteriores a la muerte de Vicente García Velcaire, de ámbito profano y compuestos en un estilo en el que hay una voz principal y todas las demás voces (elocuentemente designadas como *ripieno*) cumplen una función de acompañamiento. Nada que ver, por tanto, con el estilo policoral litúrgico que cabría esperar en un *Magnificat* a 8 voces escrito por un maestro de capilla español de la primera mitad del siglo XVII.

105 RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapason instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los profesores de musica. Carta a sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, Calle de la Estrella, 1757, p. 31.

106 SANSÀ LLOVICH, Jordi. *Quintas y octavas prohibidas en el periodo modal-tonal*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 95.

107 BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 329. ISBN 978-84-206-8530-4.

108 MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Milán: Ricordi, 1883, p. 63.

3.2 Técnicas policorales

En la portada de la partitura con la realización del órgano aparece el elocuente título *Magnificat á 4 y 8 con organo obligado*. La opcionalidad del segundo coro se debe a que, de hecho, en toda la obra no interviene más que para doblar al primero, con total exactitud o introduciendo modificaciones insustanciales como las de los compases 21 y 22. Esto es lo que caracteriza a la denominada por diversos autores, como por ejemplo Herminio González Barrionuevo, José Máximo Leza y Miguel Ángel Marín, «falsa policoralidad». Este tipo de escritura, como dichos autores señalan en diversas ocasiones, es propia del siglo XVIII¹⁰⁹. Se trata de un lenguaje policoral muy diferente del que veremos tanto en el salmo como en el motete, que presentan rasgos más propios del siglo XVII.

3.3 Órgano obligado

El hecho de que el título emplee el adjetivo «obligado» para el órgano hace referencia, evidentemente, a que la partitura del órgano incluida en el manuscrito, con la realización del bajo continuo, debe emplearse. Esto, en mi opinión, lleva a pensar que la obra fue compuesta simultáneamente a dicha partitura de órgano.

En la medida en que se trata de una mera elucubración, no me detendré en este punto. Sin embargo, sí quiero enfatizar lo extraño que resultaría el uso de ese adjetivo para la parte de órgano en caso de tratarse de una composición de la primera mitad del siglo XVII a la que posteriormente se ha añadido un bajo continuo y su realización; o por lo menos esta última, si se quisiera creer que Vicente García Velcaire escribió una partitura del bajo continuo. Como he dicho, no me detendré a valorar la verosimilitud de estas suposiciones.

109 LEZA, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel. 1730-1759: la asimilación del escenario europeo. En: LEZA, José Máximo, *La música en el siglo XVIII*. 1.^a ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 236-237. ISBN 978-84-375-0711-8; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. La capilla de música de la Catedral de Sevilla en el período barroco. En: ARANDA DONCEL, Juan, *Las capillas de música en el Barroco*. Córdoba: Litopress, 2018, pp. 77, 82, 83. ISBN 978-84-948019-8-3; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. Discurso de ingreso como académico numerario de D. Herminio González Barrionuevo: Líneas maestras del barroco musical en la Catedral de Sevilla. *Boletín de Bellas Artes*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2021, n.º 49, pp. 42, 47, 59.

3.4 «Passos desabridos»

Algunos pasajes son todavía más problemáticos desde el punto de vista de la teoría musical de la época, ya que a las octavas se añade una línea melódica impropia en la música vocal española del siglo XVII:

32

T Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est

A Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est

T Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est

B Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est

Ejemplo 2: Magnificat: 1^{er} coro, cc. 32-26 (2^o coro al unísono)

Lo extraño aquí, además de las octavas, son los saltos descendentes del compás 35. En el tratado de Andrés Lorente, por ejemplo, se recomienda que

«cuiden tambien los Compositores, q[ue] canten bie[n] las voces, no haziendo en sus desvios passos desabridos: (verbi gratia) entonando quartas superfluas, (q[ue] es el Tritono) ni sextas mayores de salto, como Ut, La; ni terceras diminutas (verbi gratia) que es passar desde el Sol sustenido de Ge sol re ut [G#], al Fa, bemolado de Be fa be mi [B bemol], &c. porque todos

estos transitos, y otros semejantes, unos son por ascenso, y descenso, dificiles en la entonacion;
y otros juntamente desabridos en la consonancia»¹¹⁰.

Aunque no hay una referencia específica a la cuarta disminuida (F-C#) ni a la quinta disminuida, que en el siglo XVII no es equivalente al tritono (de ahí que el tritono o «cuarta superflua» y la «quinta diminuta» sean descritos por separado¹¹¹), creo que no es descabellado suponer que estos intervallos que presenta el *Magnificat* se incluyen tanto entre los «dificiles de entonacion» como entre los «desabridos en la consonancia». Aunque es cierto que tanto Andrés Lorente como Pietro Cerone admiten como legítimo o incluso necesario que los compositores se tomen «licencias», en ambos casos queda claro que se refieren a «casos particulares», como explicita Lorente, «especialmente, quando el sentido de la Letra pide harmonia particular»¹¹². Pese a lo inevitablemente subjetivas que resultan las valoraciones al respecto, opino que no se da esta circunstancia en los ejemplos señalados.

En un solo del tenor, sí aparece un movimiento melódico de segunda aumentada, ascendente en dos ocasiones y descendente en una. Lorente recomienda evitar este intervalo o utilizarlo, en todo caso, solo ascendentemente¹¹³:



Ejemplo 3: Magnificat: tenor del 1^{er} coro, cc. 38-40

110 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 619.

111 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, pp. 273, 276.

112 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 96 ; LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 498.

113 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 169.

3.5 Solos ornamentados

El pasaje anterior presenta, además, mucha ornamentación. Esto también ocurre en otros pasajes de los solos (ejemplo 4).

Se podría creer que fue escrita posteriormente sobre la obra de Vicente García debido a la actualización de las prácticas interpretativas. Esto explicaría también la señal de grupeto que aparece, por ejemplo, en el solo de tiple del compás 14, así como apoyaturas que también aparecen escritas en algunos solos. Sin embargo, creo que tanto la existencia de solos como su gran cantidad de ornamentación (que, de haber sido añadida posteriormente, resultaría excesiva al dejar irreconocible la melodía original) apuntan conjuntamente a una escritura original ya ornamentada.



Ejemplo 4: Magnificat: tiple 1º, cc. 14-17

3.6 Figuración

Las figuras predominantes en el *Magnificat* son, con mucha diferencia, las negras. También hay una cantidad notoria de blancas y corcheas, además de unas pocas redondas y semicorcheas, algunas de las cuales reciben su propia sílaba, como en el ejemplo anterior. En los solos, aparecen fusas como ornamentación; esto también se ve en el último pasaje reproducido. En comparación, el motete *Aspice Domine* presenta como figuración predominante las blancas y redondas, con cuadradas, pasajes breves de negras y algunas corcheas; y en el *Laudate Dominum* hay principalmente negras y blancas, con algunas corcheas, redondas y cuadradas. Por tanto, el *Magnificat* emplea valores comparativamente

más cortos que las otras dos composiciones en latín. Cerone aconseja que los *Magnificat*, *Nunc dimittis* y *Benedictus Dominus Deus Israel* se compongan «sin correr tanto las partes con Minimas [blancas] y Semiminimas [negras] seguidas»¹¹⁴. La recomendación no es seguida por este *Magnificat*; sin embargo, también dice sobre los motetes a cinco voces (no trata específicamente de los motetes a ocho voces) que «se muevan con Minimas [blancas], y Semiminimas [negras]; mas no con Corcheas, y menos con Semicorcheas»¹¹⁵, y en el *Aspice Domine* se emplean algunas corcheas. Por tanto, aunque el motete no sigue a este respecto el criterio de Cerone, sí lo hace en mucha mayor medida que el *Magnificat*.

3.7 Tono y armonía

La obra estaría en quinto tono de canto de órgano, según la configuración que propone Nassarre: «por Cesolfaut, con Claves baxas, y sin Bemol»¹¹⁶. Presenta cadencias a C, G, A, D y F, todas las cuales pueden aparecer en esta forma del quinto tono según Nassarre¹¹⁷. Sin embargo, más allá de esto, los rasgos armónicos no apuntan al siglo XVII. Se trata de una composición enteramente homofónica con pasajes tan sospechosamente tonales (según los términos actuales) como el que sigue, donde pueden apreciarse una sucesión de séptimas de Dominante y tónicas y una modulación cromática a A menor:

114 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 690.

115 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 686.

116 Para más detalles sobre esta forma del quinto tono, véase el análisis de *Gigante de perla y nácar* que se realiza en este mismo trabajo (apartado 4.1).

117 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, pp. 113-114.

17 Tutti

Ti o Qui-a re - spe-xit hu-mi-li - ta-tem an-cil-le su-æ ec-ce e-nim ex hoc be -

A Qui-a re - spe-xit hu-mi-li - ta-tem an-ci-le su-e ec-ce e-nim ex hoc be -

T Qui-a re - spe-xit hu-mi-li - ta-tem an-ci-le su-e ec-ce e-nim ex hoc be -

B Qui-a re - spe-xit hu-mi-li - ta-tem an-ci-le su-e ec-ce e-nim ex hoc be -

Ejemplo 5: Magnificat: primer coro, cc. 17-24

En el compás 45, aparece un acorde de sexta aumentada alemana en la partitura:

43

Ti e-jus a pro - ge - ni-e in pro - ge - ni-es

A e-jus a pro - ge - ni-e in pro - ge - ni-es

T e-jus a pro - ge - ni-e in pro - ge - ni-es

B e-jus a pro - ge - ni-e in pro - ge - ni-es

Ejemplo 6: Magnificat: primer coro, cc. 43-46

Como puede verse, se trata de un uso perfectamente clásico de la sexta aumentada alemana, empleada como acorde de Dominante de la Dominante (en este caso, Dominante de A Mayor en un contexto tonal de D Mayor). En primer lugar, debe reconocerse que el tiple donde aparece G# está escrito por una mano posterior, en una fecha tan tardía como 1875, por lo que podría pensarse que alguien reconstruyó una voz perdida e introdujo este intervalo, ya que G# solo aparece en ese tiple y en la realización del órgano. Aceptada esa posibilidad, conviene argumentar por qué no parece verosímil que Vicente García Velcaire escribiera esa sexta aumentada.

El Bachiller Tapia se refiere a la sexta aumentada como una séptima que hay entre la séptima menor y la séptima mayor, ya que la sexta aumentada tiene una coma más que la séptima menor. Rechaza por completo su uso porque, aunque no lo explicita, está pensando en una ligadura de séptima que, en lugar de resolver en la sexta mayor para una cadencia, resuelve en este intervalo. Para el Bachiller Tapia, esta sucesión de dos séptimas consecutivas es inaceptable «porque si una disonancia se sufre en la musica, es por la consonancia que despues de ella se sigue»¹¹⁸. Andrés Lorente se plantea el mismo caso en una nota de su tratado, esta vez de forma explícita, emitiendo juicios lapidarios al respecto, tanto contra dicha resolución como, al final del fragmento, contra el propio intervalo de sexta aumentada. Reproduzco la totalidad del pasaje:

«Algunos en sus Obras de Musica (careciendo de buenas medidas, oido, y perfecta inteligencia en las consonancias de la sonora harmonia) han salido desde la ligadura de septima à la sexta superflua [sexta aumentada], que es (verbi gratia), sobre el Fa bemolado de Be fa be mi [B bemol], el Sol sostenido de Ge sol re ut [G#]; ò sobre el Fa de Fe fa ut [F], el Sol sostenido de De la sol re [D#], ò puntos con semejante distancia; no lo apruebo, por quanto es salir desde la ligadura de la especie falsa, à especie aspera, y muy dissonante, como lo es dicha sexta superflua, en opinion de los mejores Maestros destos nuestros tiempos; y del mejor juez de la Musica, que es el oido, aviendola desterrado (por inutil) de las Composiciones de ella»¹¹⁹.

118 TAPIA NUMANTINO, Bachiller. *Vergel de musica spiritual speculativa y activa*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570, f. LXXVIIIr-LXXVIIIv.

119 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.ª ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 449.

No hay que olvidar que Andrés Lorente recomienda a los aspirantes a buenos compositores que consulten como ejemplo a seguir «para ordenar las Composiciones de à cinco, à seis, à siete, à ocho, y de à mas voces, quando son hechas à coros», las obras de Vicente García Velcaire, entre otros maestros¹²⁰.

Otro aspecto relevante es la omisión, aquí y en la mayoría de cadencias, de la ligadura preceptiva. Lucas Reccitelli, comparando pasajes de Cerone y Nassarre (y, en una nota, ejemplos propuestos por Lorente), señala la diversidad de pareceres que existía entre los mismos con respecto a la necesidad de emplear ligaduras en las cadencias; en cualquier caso, era un recurso sistemáticamente empleado¹²¹. También hay que decir que no es totalmente imposible encontrar en esta época sextas aumentadas cadenciales sin ligadura, como corrobora la música de Bartolomé de Selma y Salaverde¹²².

3.8 Musicalización del texto

Aunque todavía no se hayan realizado los análisis de las tres composiciones acerca de las cuales versa este trabajo, creo pertinente aseverar aquí que la relación entre música y texto en el *Magnificat* presenta muy profundas diferencias con los procedimientos propios de las obras acreditadas de Vicente García Velcaire. No se emplea ninguna de las técnicas de acentuación que se estudiarán. Tampoco he logrado encontrar ni una sola figura retórica en el *Magnificat*, ni ninguno de los recursos que se enumerarán en las conclusiones.

3.9 Conclusión sobre la autoría del *Magnificat*

Por todo lo expuesto hasta aquí, creo que no es osado dar por completamente descartada la autenticidad de esta composición. Los pasajes al unísono, el lenguaje policoral, los

120 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 560.

121 RECCITELLI, Lucas. Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya. *Revista Argentina de Musicología*. 2020, Vol. 21, n.º 2, p. 129-187.

122 SELMA Y SALAVERDE, Bartolomeo de. *Primo libro. Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo*. Venecia: Bartolomeo Magni, 1638, p. 47; SELMA Y SALAVERDE, Bartolomeo de. *Secondo libro. Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo*. Venecia: Bartolomeo Magni, 1638, p. 24.

movimientos melódicos, la figuración empleada para el género litúrgico y la armonía de la obra son impropios del siglo XVII, en algunos casos llegando hasta la inverosimilitud. En cambio, todos los rasgos mencionados, unidos a la existencia de un «órgano obligado» y de las ornamentaciones escritas en los solos, apuntan a una gestación original de esta obra no anterior al siglo XVIII¹²³.

3.10 La autenticidad del *Laudate Dominum*

Una vez refutada la atribución del *Magnificat*, es pertinente abordar la cuestión de si el *Laudate Dominum* con la signatura VAcP-Mus/CM-G-4 es también una obra espuria. Al fin y al cabo, se trata de las únicas dos obras atribuidas a Vicente García Velcaire en el archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, ambas conservadas en copias muy posteriores al siglo XVII¹²⁴. Sin embargo, hay numerosas diferencias en los fundamentos para la atribución de ambas obras.

El primer aspecto relevante que señalaré aquí es que el *Laudate Dominum*, a diferencia del *Magnificat*, aparece mencionado en los inventarios del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1675, 1687, 1747 y en el de *circa* 1879. El único inventario en el que no aparece es el de 1656. Por tanto, el *Laudate Dominum* aparece en todos los inventarios a partir de 1675, en este atribuido a Vicente García y, en el resto, simplemente a García¹²⁵. Además, el *Laudate Dominum* presenta ciertos rasgos que reducen mucho el margen para las dudas cronológicas, como, por ejemplo, una escritura parcialmente basada en las técnicas de contrapunto improvisado de los siglos XVI y XVII, de la que se hablará en el apartado correspondiente.

¹²³ El objetivo de este capítulo no es datar estilísticamente el *Magnificat* con exactitud, por lo que omitiré un estudio detallado al respecto. En cualquier caso, pienso que la obra fue compuesta, como mínimo, en la segunda mitad del siglo XVIII.

¹²⁴ *Inventario Fondo Musical* [en línea]. [2015], p. 48. [Consulta: 26 abril 2024]. Disponible en: https://www.seminariocorpuschristi.org/_files/ugd/0cc22f_a8879cda015d4985916941828ee81eed.pdf.

¹²⁵ ROMEU OLIVER, Pablo. *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 146, 213, 227, 466.

Por tanto, hay razones suficientes para descartar que se trate de una obra relacionada con el *Magnificat* espurio que, como he mostrado, de ningún modo pudo existir en el siglo XVII. Tampoco encuentro una buena justificación para poner en duda una atribución a Vicente García solo 25 años después de su muerte.

4 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Cada uno de los tres análisis que voy a realizar constará, al menos, de una breve introducción, tres apartados y un resumen o conclusión. En el primero de los apartados tras la introducción, examinaré las técnicas empleadas por Vicente García Velcaire para imitar musicalmente la acentuación del texto, además de la relación entre verso y música en el caso del tono humano. Me basaré en algunas de las ideas planteadas por José Vicente González Valle¹²⁶. A sus estudios sobre la relación entre música y textos en castellano en composiciones de esta época debo la idea de aplicar al análisis musical las categorías de acentuación cuantitativa (uso de notas más largas para las sílabas tónicas) y acentuación cualitativa (colocación de sílabas tónicas en tiempo fuerte), entre otros aspectos en los que le sigo para el análisis de *Gigante de perla y nácar*. Asimismo, prestaré atención a aquellas otras particularidades de la relación entre música y acentuación que pueda ver en las partituras.

A continuación, clasificaré las figuras retóricas encontradas por orden de aparición, amén de otros recursos de índole similar, y comentaré la estructura de las composiciones. Esto se integrará en otro apartado.

Por último, dedicaré un subpunto a la determinación del tono, al análisis de los intervalos en un sentido que explicaré en este mismo párrafo y a las figuraciones rítmicas predominantes. El tono de las composiciones se pondrá en relación con las opiniones de Juan Bermudo y Pablo Nassarre¹²⁷ sobre los afectos asociados a los mismos. El tratado de

126 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, p. 39-70. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308 ; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española. En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea]. Casa de Velázquez, 2003, p. 117-124. [Consulta: 15 febrero 2024]. ISBN 978-84-95555-32-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809708>.

127 Se objetará, razonablemente, que estos autores no hablan sobre los efectos de los tonos de canto de órgano, sino sobre los de los modos gregorianos. Aunque una respuesta detallada requeriría mayor espacio, cf. DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.ª ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, pp. 8-9 para comprobar que, desde el punto de vista de un músico de la

Cerone, pese a ser detallado en este ámbito, no se empleará como fuente por su explícita discrepancia con el resto de autores en muchas de las consideraciones¹²⁸. Se aprovechará el estudio de la tonalidad para valorar la lejanía de determinadas cadencias con respecto al tono: si una determinada cadencia resuelve en una nota distinta de la final, las mediaciones y las cadencias secundarias, podría ser que cupiera atribuir a dicha cadencia inhabitual una intención retórica en particular. Por su parte, el análisis de intervalos al que me he referido antes parte de la siguiente frase de Pietro Cerone: «*un buen Compositor ordenara, que todos los Tonos sean melancolicos, ò alegres, como el quisiere [...] usando avezes muchas Terceras y Sextas menores, con muchas Dissonancias y ligaduras; y avezes usando muchas Sextas, y Terceras mayores, y muchas Dezenas*» (la cursiva es del original)¹²⁹. Esta parte del análisis consistirá en un estudio de las disposiciones de los intervalos que conforman lo que actualmente llamaríamos «acordes», para determinar si Vicente García Velcaire está evitando deliberadamente un tipo de consonancias imperfectas y buscando la predominancia del otro tipo de consonancias imperfectas. De ser así, se relacionará con el texto de la composición para determinar si se trata de un recurso expresivo o retórico. Por último, se señalarán las figuras predominantes que marcan el ritmo de la composición y se pondrán en relación con el género de la misma, bajo la hipótesis previa de que las figuras de mayor extensión (como redondas) se emplearán más a menudo en las dos piezas litúrgicas y las figuras de menor extensión (como negras) aparecerán sobre todo en el tono humano. No en vano, Pietro Cerone nos dice en su tratado que en los motetes, misas, salmos, cánticos principales, himnos y lamentaciones de Semana Santa «no tienen lugar las Minimas en sincopa [*id est*: blancas ligadas], ni las Corcheas; ni tampoco la pausa de Semiminima [silencio de negra]; por ser partes contrarias à la gravedad, magestad, y devocion, que requieren las obras Ecclesiasticas [...] aunque oydia muchos hazen lo contrario» (en el original, todo este pasaje aparece en cursiva)¹³⁰.

época, los modos gregorianos, los de Glareanus y los tonos de canto de órgano eran en realidad los mismos modos.

128 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, pp. 262-263.

129 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 666.

En el caso del salmo *Laudate Dominum*, añadiré un apartado más entre la introducción y el análisis de la acentuación. Aquí se explicará una característica de esta composición que no comparte con el motete ni con el tono humano: las similitudes entre la escritura de algunos compases y los procedimientos que se empleaban en la época a la hora de improvisar contrapunto. Conviene comenzar el análisis del salmo señalando esta circunstancia, ya que ejerce una cierta influencia sobre algunos de los rasgos que se analizan más adelante. En el apartado dedicado a este asunto, daré mi opinión sobre la causa de esta escritura heredada de las prácticas de contrapunto improvisado y la razón de que no la encontremos en las otras dos piezas estudiadas.

4.1 Humano a 4 *Gigante de perla y nácar*

Es recomendable consultar la edición del CSIC del *Manojuelo poético-musical de Nueva York*¹³¹, disponible en la web, durante la lectura del presente capítulo, ya que me basaré en su edición del tono. En este volumen, Lola Josa y Mariano Lambea clasifican *Gigante de perla y nácar* como «Romance lírico. Humano a 4»¹³². En efecto, las coplas de la composición siguen una estructura de romance, con cuatro versos octosílabos por copla, rima asonante en los pares e impares sueltos. El estribillo consta de cuatro seguidillas.

4.1.1 Acentuación

La acentuación que encontramos en *Gigante de perla y nácar* es cualitativa o retórica, como cabe esperar de una composición en castellano, siguiendo a González Valle¹³³. El

130 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tratado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 691.

131 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, the Hispanic Society of America. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, pp. 82, 136, 280-285. ISBN 978-84-00-08656-5.

132 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York*, the Hispanic Society of America. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 54. ISBN 978-84-00-08656-5.

133 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española. En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea]. Casa de Velázquez, 2003, p. 117-124. [Consulta: 15 febrero 2024]. ISBN 978-84-95555-32-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809708>.

silencio inicial evita que la sílaba átona *Gi-* aparezca a principio de compás, en lo que actualmente llamaríamos «tiempo fuerte»¹³⁴.

Durante la primera copla, todas las sílabas tónicas (exceptuando algunos monosílabos) se dan en tiempo fuerte o en la preparación en tiempo débil de una ligadura en tiempo fuerte, y todas las sílabas átonas están en tiempo débil. En las cadencias, se da la evidente excepción de que la resolución siempre aparece en el primer tiempo del compás, y siempre en sílaba átona. Lo expuesto se da en todas las voces. En el estribillo, nuevamente, la acentuación musical cualitativa corresponde totalmente a la acentuación lingüística.

En el resto de las coplas esto sigue cumpliéndose en alto grado, y la penúltima sílaba, que como González Valle señala es la más importante¹³⁵, siempre es respetada; no podría ser de otra manera, ya que todas las palabras finales de cada verso son llanas y les corresponde la misma música. Por su desigual distribución de sílabas tónicas con respecto a la primera copla, las otras cinco no siguen de forma completamente estricta la correspondencia de acentuación entre música y texto. En particular, entre los compases 7 y 9 se dan varias infracciones de esta norma consecutivas en tres de las repeticiones (segunda, tercera y quinta). Sin embargo, aparte de este y de otros momentos problemáticos en menor grado, la distribución de las sílabas tónicas y átonas coincide durante la mayor parte de las coplas. Los saltos melódicos, en cambio, no parecen tener relación con la acentuación del texto.

No puede ignorarse una cierta acentuación musical cuantitativa que, a mi juicio, imita el ritmo del lenguaje. No solo las sílabas tónicas aparecen siempre en tiempo fuerte como he explicado hasta ahora, sino que también tienden a aparecer en figuras iguales o más largas que las circundantes. Nuevamente, esto se cumple en mayor medida en la primera copla y

¹³⁴ En adelante, por su elevado grado de correspondencia con lo que representan las distintas partes del compás en este tipo de música, utilizaré esta nomenclatura extendida de «tiempos fuertes» y «débiles». Consideraré esta categoría flexible en función del ritmo silábico que se dé en cada caso. Así, por ejemplo, en un pasaje de semicorcheas silábicas que comienza en tiempo fuerte, consideraría «fuertes» las semicorcheas impares y «débiles» las pares.

¹³⁵ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, p. 15. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308.

en el estribillo. No siempre ocurre así: entre las excepciones, podemos citar el segundo tiempo del segundo compás (que corresponde a «nácar» en la primera copla) y, al principio del estribillo, la palabra «pluma». Sin embargo, en general, los cambios a figuras de menor duración empiezan en monosílabo o sílaba átona y, en caso de volver a la figuración anterior, terminan del mismo modo; y los cambios a figuras más largas, en cambio, suelen darse en sílaba tónica o monosílabo, al igual que la mayoría de puntillos, con las únicas excepciones de los que aparecen en la melodía principal de la primera seguidilla y de las resoluciones de cadencias de la última sección del estribillo. Todo lo mencionado es muy similar a lo que vemos en los análisis de la música de Manuel Correa en González Valle¹³⁶, y también lo encontraremos si echamos un vistazo rápido a obras en castellano de Mateo Romero, Carlos Patiño o Juan Pérez Roldán, por proponer algunos ejemplos¹³⁷.

4.1.2 Estructura y retórica

Los versos están claramente separados y diferenciados musicalmente. En las coplas, hay cadencias al final de cada verso, a excepción del primero. El segundo verso de las coplas termina con una cadencia auténtica a A, seguida de un breve silencio general (de negra). En el tercer verso tenemos una cadencia de tenor a C, y la copla concluye con una cadencia perfecta a C. Las cadencias más contundentes, por tanto, aparecen al final de los versos pares, que son los que tienen rima. En el estribillo, todas las cadencias coinciden con la rima asonante, y viceversa. Este recurso de hacer corresponder las cadencias a las rimas lo comparte con las obras de Manuel Correa analizadas por González Valle¹³⁸, y genera una

136 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, pp. 54-57. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308.

137 LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. En la más prolija noche. Carlos Patiño [en línea]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), 2017. [Consulta: 4 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/156527>; JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. Entre dos mansos arroyos. Mateo Romero. Lope de Vega [en línea]. CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF), Enero 2017. [Consulta: 11 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/141954>; LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. Niño que llorando estás [en línea]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), Septiembre 2022. [Consulta: 11 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/279321>.

138 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, p. 57. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308.

fuerte separación auditiva cada dos versos, agrupándolos en parejas o en una tríada, en el caso de «Ya Leonida, que al valle / vistosa y hermosa / fiesta introduce». En el caso de las coplas, esta separación está algo atenuada al final del tercer verso por la cadencia de tenor a C, pero se trata de una pausa menor, ya que no aparecen los silencios generales que Vicente García utiliza al final de casi todas las rimas y, además, el segundo tiple y el bajo continúan con nuevo material.

El estribillo comienza con el tiple primer cantando la primera seguidilla a solo, dándose esa notoria separación entre el segundo y el tercer versos por un silencio. Tengamos en cuenta que Gonzalo Correas escribía en 1626 que «Casi todos escriben las *Seguidillas* en dos versos, qe vienen á ser cada uno de onze á doze sílabas»; y aunque señala a continuación que «no van fuera de comodidad, como adviertan i entiendan qe en 6ª ó 7ª sílaba se han de partir, i acabar dizon, i seguirse luego los adónicos enteros de 5 sílabas»¹³⁹, lo cierto es que esa separación entre parejas de versos da lugar a una distribución sonora de los cuatro de la seguidilla en dos mitades. En uno de los ejemplos musicales que aporta González Valle, podemos ver cómo Correa también establece separaciones contundentes entre ambas mitades de la seguidilla¹⁴⁰. También Carlos Patiño, por ejemplo, sigue este procedimiento, como podemos ver en su tono *En la más prolija noche*¹⁴¹. Sería interesante contrastar estos casos con otros estribillos de la época en forma de seguidillas, a fin de esclarecer si era el procedimiento más habitual de musicalización de las mismas, lo que aportaría una interesante perspectiva sobre la percepción más habitual de esta forma poética.

Pasando a analizar las figuras retóricas, las coplas no presentan ninguno de estos recursos. Esto es muy lógico, puesto que a cada repetición le corresponderá un texto diferente, y por tanto no puede existir una fuerte representación musical de la letra. En cambio, en el

139 CORREAS, Gonzalo. *Arte grande de la lengua castellana*. Madrid: Tip. R. Fé, 1903, p. 274.

140 GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, pp. 62-63. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308.

141 LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. En la más prolija noche. Carlos Patiño [en línea]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), 2017. [Consulta: 4 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/156527>.

estribillo sí encontramos este tipo de técnicas. En general, como ya señalan Lola Josa y Mariano Lambea¹⁴², las dos secciones son contrastantes entre sí, y la concentración de la retórica en el estribillo (en particular, en la parte central del mismo) contribuye a esta oposición.

La exposición a solo del primer tiple contrasta con la repetición del mismo pasaje por parte de todas las voces, repitiendo el segundo tiple la melodía ya presentada mientras el primero se mantiene en notas más graves, y confiriendo así a esta parte aguda un cierto carácter de melodía principal. Este pasaje tiene una escritura homofónica, al igual que las coplas. Terminado el mismo, hay un breve silencio general (excepto por la nota mantenida del segundo tiple) de negra, seguido por figuras de esta misma magnitud, frente a las notas más largas (blancas y redondas) que se habían empleado en los versos anteriores. Siguiendo a Rubén López Cano, esto es lo que, en el siguiente siglo, Walther y Spiess denominarían *diminutio*¹⁴³. Este pasaje en notas más rápidas contrasta con el anterior, juzgo que para generar una sensación de velocidad sorpresiva que acompaña el sentido del texto: «¡Ya los vientos acuchillan, / ya por el aire suben». También el carácter algo más contrapuntístico e imitativo, frente a la homofonía anterior, alimenta este efecto; y el cambio a compás binario que se produce justo al inicio del pasaje refuerza sobremanera la percepción de aceleración.

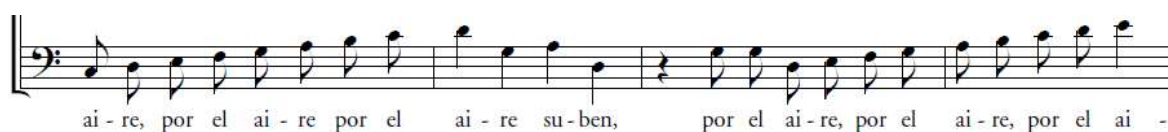
Mariano Lambea y Lola Josa, tras señalar acertadamente el contraste musical entre coplas y estribillo, ejemplifican las figuras retóricas que aparecen en este último con la *anabasis* en «ya por el aire suben»¹⁴⁴, que aparece en el contexto de esta reducción general de los valores. En efecto, en el compás 36 se produce un ascenso de quinta por grados conjuntos en el bajo, que da inicio a un encadenamiento de escalas entre las distintas voces. Continúa

142 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 82. ISBN 978-84-00-08656-5.

143 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 179. ISBN 978-968-36-8163-8.

144 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 82. ISBN 978-84-00-08656-5.

el primer tiple, entre los compases 37 y 38, con un ascenso total de una octava, clausulando al final en la nota más aguda (D) en la palabra «suben»; y el bajo realiza a su vez otra escala a distancia de décima con respecto al tiple en el compás 38, abarcando una novena. Siguen el segundo tiple y, nuevamente, el bajo, en los compases 40 y 41, alcanzando ambos la novena. Véase el siguiente ejemplo:



Ejemplo 7: tono humano: bajo, cc. 38-41. Ed. Mariano Lambea y Lola Josa, página 283

Nótese que entre ambas escalas de novena del bajo hay una diferencia de una segunda ascendente, que bien puede interpretarse, siguiendo a Burmeister, como un *climax*¹⁴⁵. Esto tiene sentido considerando que a continuación aparece «ya tocan sus penachos / globos azules», donde se realizan imitaciones sobre un motivo de salto de cuarta ascendente en el que la nota aguda (la más aguda de los dos versos, para todas las voces) se reitera cinco veces (cuatro corcheas y una negra) antes del esperable movimiento en la dirección contraria, a modo, opino, de figuración musical del límite de altura alcanzada por los penachos de los pájaros que protagonizan esta parte del estribillo.

Recapitulando, la musicalización de estos versos comienza con un cambio a compás binario, una considerable reducción de valores e imitaciones contrastantes con el resto de las seguidillas del poema; se introduce la *anabasis*, en la que se insiste durante algunos compases, y al final de la cual el bajo integra un *climax* para dirigirse a «ya tocan sus penachos», donde se representa tanto textual como musicalmente la gran altura a la que llegan los «ramilletes de plumas» con los que comenzaban las seguidillas.

¹⁴⁵ BURMEISTER, Joachim. *Musical poetics*. New Haven: Yale University Press, 1993, p. 180. ISBN 978-0-300-05110-0. MT6.B96 M8713 1993.

Finalizado el pasaje de las aves, el estribillo vuelve a su escritura homofónica para «y, ostentando finezas, / el sol se encubre, / rebozando su rostro / con blanca nube». La totalidad de este pasaje, desde «¡Ya los vientos acuchillan» hasta «con blanca nube», mantiene el tiempo binario y la reducción de valores mencionados anteriormente, que contrastan tanto con la sección anterior como con la que aparece a continuación para concluir el estribillo, que, como vamos a ver, es musicalmente similar a la primera.

Esta última parte, en el compás ternario de la primera parte del estribillo, comienza, nuevamente, con uno de los tiples cantando los versos finales a solo, en este caso el tiple segundo. Una vez más, el otro tiple repite la misma melodía con acompañamiento de las demás voces, aunque en esta ocasión el tiple segundo sí lo llega a sobrepasar en altura, además de que la melodía no está repetida de forma idéntica, sino con claras modificaciones a partir del compás 73. La sección es homofónica al principio, pero en «por no verse celosa / del sol se encubre» aparecen imitaciones y, en general, adquiere un estilo más contrapuntístico. Sin embargo, en la última repetición de estos dos versos, se vuelve a la homofonía para realizar la cadencia final. Esas imitaciones inmediatamente anteriores a la cadencia pueden interpretarse, en palabras actuales, como un modo de acumular una cierta tensión para dar más peso a la resolución final.

Frente a este estribillo repleto de figuras retóricas, las coplas muestran una mayor sencillez, algo esperable por su brevedad y por la evidente dificultad de hacer corresponder una misma música a seis textos diferentes. Esto, sumado al compás binario de las mismas (en oposición al ternario con el que inicia y finaliza el estribillo), da lugar a lo que Mariano Lambea y Lola Josa califican como «un acertado contraste» entre secciones, siendo la copla «sobria y homofónica, de sonoridad plena» y las seguidillas mucho más variadas y cargadas de retórica¹⁴⁶.

146 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 82. ISBN 978-84-00-08656-5.

4.1.3 Tono, intervalos y figuras

La determinación del tono de la composición presenta dificultades. Si consultamos la edición en la que me baso, encontraremos un incipit en el que tres de las cuatro voces aparecen denominadas entre corchetes¹⁴⁷: ambos tiples y la que clasifican como barítono o bajete. Solo el alto, por tanto, aparece señalado como tal en la partitura original. Se le hace corresponder una clave de C en segunda línea, lo que indicaría que se trata, efectivamente, de un alto en claves altas según los *Fragmentos musicos* de Nassarre¹⁴⁸. La clave de F en tercera que aparece abajo sería la propia de un bajo en claves altas; sin embargo, las dos voces superiores tienen clave de C en primera, que indicaría que la partitura está en claves bajas. El mismo Nassarre nos dice en la primera parte de *Escuela musica* que las partituras en claves altas se transportan a la cuarta inferior cuando se cantan¹⁴⁹. En el caso de *Gigante de perla y nácar*, las posibles soluciones son asumir que las cuatro voces están escritas en su altura real o que todas ellas deben cantarse una cuarta por debajo, ya que el transporte selectivo de las voces inferiores daría lugar a un evidente desajuste entre estas y las superiores que vuelve a esta opción incontestable. La final es C, nota de resolución de las cadencias finales de las coplas y el estribillo, y de la mayoría de cadencias de la composición. Si consideramos que está escrita en claves altas, la final real (tras el transporte) sería G. Todo esto lleva a que la determinación del tono sea problemática, ya que tanto el quinto como el octavo tonos cumplen buena parte de las condiciones de la partitura. Examinemos ambas posibilidades.

Siguiendo a Andrés Lorente, podríamos hallarnos ante un quinto tono natural por la mediación, siendo la primera cadencia de la obra la única a la final estándar del tono (A)¹⁵⁰; esto ya no encaja tan bien si nos guiamos por José de Torres, para quien, si bien es cierto

147 JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008, p. 280. ISBN 978-84-00-08656-5.

148 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, p. 61.

149 NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, p. 308.

150 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, pp. 564-565.

que «El quinto Tono mas conocido, es el que fenece en Cesolfa ut, como la experiencia lo enseña», dicho tono lleva un bemol en la armadura, como en el caso del quinto accidental de Lorente. Torres señala a continuación que «tambien se escribe con Clave de enmedio sin Bemol, feneciendo en donde termina su Cantollano; pero esto solo se vè practicado en algunas obras de Psalmos, hechas sobre su *Sæculorum*»¹⁵¹. Evidentemente, *Gigante de perla y nácar* no es un salmo, por lo que ateniéndonos a este autor no puede tratarse de un quinto. Sin embargo, parece encajar a la perfección con lo explicado en *Fragmentos musicos* por parte de Nassarre, quien afirma que el quinto tono puede componerse «por Cesolfaut, con Claves baxas, y sin Bemol», con mediación en G y una de las «clausulas menos principales» en A¹⁵². Esto es exactamente lo que encontramos en la composición analizada, amén de las dos voces inferiores en claves altas. En *Escuela musica* explica de nuevo que, siendo más común la disposición en F con bemol, se puede encontrar con final en C sin bemol con claves bajas¹⁵³, básicamente la misma información que aportaba en *Fragmentos musicos*.

En cambio, el octavo tono y el octavillo presentados por Lorente¹⁵⁴ también podrían encajar con la obra, en ambos casos si terminaran por la mediación, pero la ausencia de una explicación para la primera cadencia (en A) hace hasta ahora más verosímil, en mi opinión, que se tratara del quinto natural por la mediación mencionado antes. De nuevo, las valoraciones cambian mucho si hacemos caso a Torres; si antes no era verosímil considerarlo un quinto siguiendo a este autor, el octavo encaja perfectamente, ya que explicita que una de las dos presentaciones habituales del tono es «feneciendo en la mediacion (que es en el Cesolfaut de la Clave transportada)», y a continuación sentencia que «Todas las obras que concluyeren en cualquiera de estos dos Finales, llamamos octavo Tono; pero con esta distincion, que al que fenece en Cesolfaut [...] se nombra octavo, y al

151 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, pp. 13-14.

152 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, pp. 113-114.

153 NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, p. 309.

154 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 565.

que termina en Gesolrreut, octavo por el Final». Hasta tal punto considera Torres que la final en C es adecuada para el octavo que, cuando acaba en la final del canto llano (la única que menciona Lorente), se especifica que es un octavo por el final, y cuando termina por C (la mediación) no se requiere de ninguna aclaración al respecto¹⁵⁵. Nassarre, en *Fragmentos musicos*, aclara que el octavo se compone por la mediación «tan comunmente como por el final». También indica que puede hacer cadencias en A, como lo es la primera que encontramos en la composición¹⁵⁶. En *Escuela musica* no aporta gran cosa a lo dicho¹⁵⁷.

La consulta de tratados posteriores nos alejaría progresivamente de la época de Vicente García, por lo que las conclusiones extraídas serían dudosas. Paul Murphy y García Gallardo testimonian en una útil tabla que, entre las configuraciones más habituales del quinto y el octavo por la mediación, están «C— $\natural$ low» y «C— $\natural$ high», respectivamente (C hace referencia a la final, el becuadro a la armadura y *low* o *high* a las claves). Poco más adelante, señalan que, en comparación con el octavo tono por el final, «The 8th *por la mediación*, which concludes on the mediation G (or C in high clefs) [...] was more frequently used in practice»¹⁵⁸. Estos datos tan solo confirman la imposibilidad de determinar el tono exacto en el que originalmente se pensó *Gigante de perla y nácar*.

El quinto tono compuesto, como ya hemos visto que decía Nassarre, «por Cesolfaut, con Claves baxas, y sin Bemol» explicaría todas las cadencias de la obra: la mayoría a C, unas pocas a G (mediación) y una única cadencia (la primera de las coplas) a A, una de las «clausulas menos principales»¹⁵⁹. También el octavo tono por la mediación predice

155 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, p. 16.

156 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, p. 116.

157 NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, pp. 310-311.

158 GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul. «These are the tones commonly used»: the tonos de canto de órgano in Spanish Baroque music theory. *Eighteenth-Century Music* [en línea]. 2016, Vol. 13, n.º 1, pp. 75-76. DOI 10.1017/S1478570615000433.

159 NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, pp. 113-114.

adecuadamente todas las cadencias, ya que G es la final del canto llano y también «puede hazer clausulas» en A¹⁶⁰.

El quinto tono, para Bermudo, es «sensual y despertador de tentaciones», y según ambos autores es adecuado para letras alegres¹⁶¹. El octavo, por su parte, es más apropiado para textos devotos¹⁶². Por este motivo, me decanto por creer que la composición está en quinto tono.

En la medida en que en estos análisis examino si existe correspondencia entre los afectos asociados a cada tono y los atribuibles al texto, se me podrá objetar que cometo una falacia circular: la obra está en quinto tono porque los afectos coinciden, y los afectos coinciden porque la obra está en quinto tono. Esta falacia es solo aparente. En realidad, me decanto por el más verosímil de un conjunto cerrado de supuestos:

1. Vicente García no selecciona un tono que se corresponda con los afectos del texto.
La gran similitud entre el texto y el carácter atribuido al quinto tono es meramente casual.
2. Vicente García selecciona un tono que se corresponda con los afectos del texto.
 - 2.1. La obra está en quinto tono
 - 2.2. La obra está en octavo tono

La única duda razonable está entre el supuesto 1 y el supuesto 2, y considero ampliamente más verosímil el supuesto 2. Si aceptamos el supuesto 2, nos decantaremos de inmediato por 2.1, al ser 2.2 incoherente. Por tanto, los elementos del supuesto 2.1 no se justifican

160 NASSARRE, Pablo. *Fragments musicaes, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, p. 116.

161 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, f. CXXIIr; NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, pp. 78-79.

162 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, p. f. CXXIIIr; NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, p. 80.

mutuamente, sino que vienen justificados simultáneamente por la mayor verosimilitud de su combinación en comparación con cualquier supuesto alternativo.

Cerone, en el duodécimo libro de su tratado, dice que «*un buen Compositor ordenara, que todos los Tonos sean melancolicos, ò alegres, como el quisiere [...]* usando avezes muchas Terceras y Sextas menores, con muchas Dissonancias y ligaduras; y avezes usando muchas Sextas, y Terceras mayores, y muchas Dezenas» (la cursiva es del original)¹⁶³. En *Gigante de perla y nácar* nos encontramos ante el segundo caso, que fácilmente se intuye que corresponde a las composiciones «alegres»: hay gran cantidad de intervalos imperfectos mayores y décimas. Por ejemplo, empleando terminología actual, la disposición del primer acorde de las coplas es de quinta, octava y décima mayor sobre el bajo; cuarta y sexta mayor sobre el alto; y tercera mayor sobre el segundo tiple. Este tipo de configuraciones de las voces abundan en el tono humano, apareciendo numerosas veces a principio de compás la distribución específica que acabo de describir.

Respecto a las repeticiones textuales, no son habituales en este tono humano, exceptuando la sección central del estribillo. La primera repetición se da al final de la copla, al imitar el primer tiple y el alto la entrada previa del bajo y el segundo tiple. En mi opinión, este tipo de pasajes imitativos no se introducen para enfatizar el texto, y son especialmente habituales antes de las cadencias finales, como ya he mencionado más arriba, con el propósito de que estas sean más conclusivas. En las secciones ternarias del estribillo, como ya he señalado, se canta la seguidilla a solo y luego se repite más o menos homofónicamente con la participación de todas las voces. En la primera parte del estribillo no hay más repeticiones textuales; sin embargo, en el fragmento en compás binario, amén de algunas repeticiones causadas por la entrada en imitación de las voces, se insiste durante varios compases en «ya por el aire suben», mientras se desarrolla la *anabasis* y el *climax*, y en la cadencia de los compases 45, 46 y 47 «globos azules» es repetido por el segundo tiple, y «azules» por el alto. En la última sección del estribillo, además de la repetición de

163 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 666.

la seguidilla completa y de las imitaciones, los dos versos finales («por no verse celosa, / del sol se encubre») son cantados, total o parcialmente, varias veces consecutivas. Este último caso puede entenderse razonablemente como un intento de enfatizar el texto. Aun así, considero que se trata, una vez más, de una forma de dar más peso a la cadencia final. Así, la única repetición enfática del texto es, a mi juicio, «ya por el aire suben», reforzado por dos figuras retóricas ascendentes.

Las figuras que marcan el ritmo predominante son, dependiendo de la sección, mínimas (blancas) o semimínimas (negras), con pasajes en los que abundan las corcheas (especialmente, en la parte binaria del estribillo). En los dos análisis siguientes veremos casos muy distintos, debidos en mi opinión a la gran diferencia entre el género de *Gigante de perla y nácar* (música profana en castellano) y los de *Aspice Domine* y el *Laudate Dominum* (composiciones sacras en latín).

4.1.4 Conclusión

Sobre este tono humano se puede decir que existe una preocupación notoria por hacer corresponder el acento cualitativo musical al textual en todos los casos posibles, así como una cierta imitación del ritmo lingüístico, esta última no exhaustiva. Las rimas asonantes son representadas por medio de cadencias, y habitualmente también por silencios, que dan lugar a una separación sonora de los versos. Vicente García reserva la sección intermedia del estribillo para hacer un uso intensivo de figuras retóricas y, en general, representación musical del significado del texto. El resto de la composición no emplea este tipo de recursos, aunque sí hay un énfasis de las seguidillas con las que empieza y termina el estribillo, basado en el contraste entre solo y coro, que podría ser calificado de retórico. Pueden distinguirse cuatro secciones en función de una agregación de elementos contrastantes que las distinguen: coplas, primera seguidilla, parte central del estribillo y última seguidilla. La composición es, en este sentido, muy variada. Sin embargo, una serie de rasgos permanentes, como las cadencias a C o la predominancia de intervalos mayores, contribuyen a cohesionarla. Resulta imposible determinar con seguridad la altura y el tono

en los que se pensó originalmente la obra, pudiendo ser un octavo por la mediación o un quinto. Esta última opción es más probable, por coincidir el texto de la obra con los afectos que los teóricos de la época atribuyen al quinto tono. Existen muy pocas repeticiones textuales, y solo de tres o cuatro de las mismas (primera y última seguidillas, «ya por el aire suben» y, quizá, los dos últimos versos del estribillo) podemos predicar que muestran una intencionalidad enfática. En general, las repeticiones del texto se deben a entradas imitativas de las voces, que a su vez se utilizan para reforzar las cadencias. Predominan blancas y negras, y hay una gran cantidad de corcheas.

4.2 Motete para el Domingo de Ramos a 8 *Aspice Domine*

El *Motete para el Domingo de Ramos a 8*, subtítulo *Aspice Domine*, ya ha recibido una cierta atención en el pasado, habiéndose interpretado en más de una ocasión. Me referiré en todo momento al motete como *Aspice Domine*, siguiendo la costumbre de denominar a estas composiciones según el texto con el que empiezan.

El texto completo reza «*Aspice Domine, et miserere, quia dies nostri defecerunt, esto propitius in tribulatione nostra, quoniam tribulatio proxima est et non est qui adiuvet, nisi tu Deus noster, non est, nisi tu Deus noster. Aspice Domine, et miserere*»¹⁶⁴. Hay una traducción casi completa de este texto en el folleto del CD *Música en la catedral de Orihuela*, aunque José Climent, quizá por descuido, omitió *in tribulatione nostra*¹⁶⁵. En el programa de mano de un concierto celebrado en Alemania en 2015, aparece el texto completo en latín¹⁶⁶. En ninguno de los dos casos aparece el «*non est, nisi tu Deus noster*» que he añadido después del primer «*nisi tu Deus noster*», ya que se trata de una mera repetición de lo anterior. He creído pertinente incluirlo aquí porque se omiten

¹⁶⁴ «Mira, Señor, y ten piedad, porque nuestros días han terminado; sé propicio en nuestra tribulación, puesto que nuestra tribulación está próxima y no hay quien nos ayude, sino tú, Dios nuestro; no lo hay, sino tú, Dios nuestro. Mira, Señor, y ten piedad». Traducción propia.

¹⁶⁵ COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA. *Música de la catedral de Orihuela* [CD de audio]. Alboraya (Valencia), marzo 2003. ISBN D.L. V-1286-2003.

¹⁶⁶ Evangelische Kirche in Duisburg-Baerl, 22.2.2015, 17 Uhr MISSA "SUSANNE UN JOUR" PETRI RIQUETI: Musik der spanischen Renaissance vom Rand der Pyrenäen, von Jahresbeginn bis in die Fastenzeit [en línea], 2015 [Consulta: 20 abril 2024]. Disponible en: <http://www.m-fuehrer.de/2015RIQUETprogrammBaerl.pdf>.

(sobreentendiéndose) las ya dichas palabras «*qui adiuvet*», lo que proporciona a esa parte final del texto un cierto énfasis retórico.

4.2.1 Acentuación

La acentuación del motete es, en su totalidad, de tipo cuantitativo, haciéndose corresponder las figuras más largas a sílabas tónicas o a notas que preceden a silencios (que, habitualmente, coinciden con las resoluciones de distintos tipos de cadencias), independientemente de la cantidad silábica del latín. Lo dicho se ve, por ejemplo, en *esto propitius*:



Ejemplo 8: *Aspice Domine: cantus 1º del primer coro, cc. 34-40*

Siguiendo el diccionario *Gaffiot 2016*, la sílaba *-to* de *esto* es larga, y la sílaba *-pi-* de *propitius*, breve¹⁶⁷. Sin embargo, dichas sílabas son átona y tónica, respectivamente, por lo que *-to* recibe una figura de menor valor que *es-*, la tónica que la precede, e igual que *pro-*, la sílaba que hay a continuación, a pesar de que esa sílaba *pro-* es breve en latín; del mismo modo, la sílaba breve *-pi-* recibe mayor duración que las inmediatamente circundantes por ser tónica. La figura más extensa del pasaje está en el último *-us*, debido a que se trata del final de ese pasaje y a continuación encontramos silencios en todo el primer coro.

En el ejemplo previo se puede ver también un ejemplo de un ritmo con puntillo que, como volveremos a ver en el *Laudate Dominum*, tiende a aparecer en palabras esdrújulas. En el *Aspice Domine* la correspondencia es algo menor, pero también la podemos encontrar. La mayoría de apariciones de la palabra *Aspice* tienen figuras con puntillo en la primera sílaba (aunque, en la transcripción, la incorporación de barras de compás hace que muchas de

167 GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français. Nouvelle édition revue et augmentée, dite Gaffiot 2016 version V. M. Komarov*. París: Gérard Gréco (dir.), 2016, pp. 549, 1081. ISBN 978-2-9554849-0-6. Disponible en: http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf.

esas figuras presenten el aspecto de notas ligadas entre compases). En el caso de *Domine*, no obstante, generalmente no aparece puntillo en *Do-*. En *quia dies nostri*, la primera sílaba también tiene puntillo, aunque, como luego se explicará, se trata de un caso especial. En *esto propitius*, ambas sílabas tónicas suelen recibir puntillo; de hecho, en la mayoría de casos, *esto pro-* y *-pitius* comparten el ritmo en general, excepto por *-us* alargada, al tratarse de la última sílaba. El puntillo más desconcertante se da en *tribulatione*, ya que aparece en una sílaba átona como *tri-*, no alargándose la tónica *-o-* en casi ninguna ocasión. *Quoniam*, *tribulatio*, *proxima* y *adiuvet* vuelven a tener una figuración con puntillo en sus respectivas tónicas. Por último, *nisi* presenta puntillo pese a ser llana. De las cuatro palabras no esdrújulas en las que aparece puntillo, dos de ellas son seguidas por monosílabo o sílaba átona en una figuración muy similar a la de las palabras esdrújulas: *esto pro-* y *nisi tu*.

La correspondencia entre sílabas tónicas y notas largas no se da en todos los casos, como ya se ha señalado con el ejemplo de *tribulatione*. Sin embargo, es una tendencia claramente predominante.

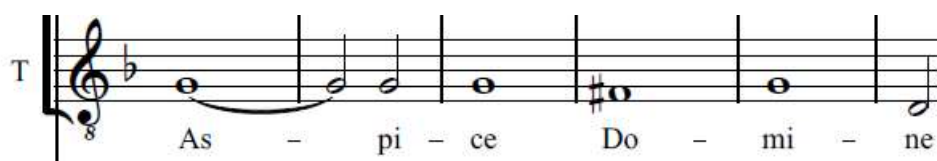
La mayoría del texto es silábico, pero los casos en los que se ornamenta una sílaba tienden a darse durante las cadencias y en sílaba tónica. La única excepción es *mi-*, de *miserere*, que aparece numerosas veces ornamentada.

Las técnicas de acentuación cualitativa aparecen fugazmente en unos pocos pasajes homofónicos en los que se hace corresponder la misma figura tanto a las sílabas átonas como a las tónicas. Es el caso de *quia dies nostri*, *tribulatione nostra* o *nisi tu Deus*.



Ejemplo 9: Aspice Domine: cantus del 1^{er} coro, cc. 43-45

Más allá de esto, podría argumentarse que sí hay una cierta acentuación cualitativa generalizada en base a la habitual posición en tiempo fuerte de las sílabas tónicas y a la predominancia de las mismas entre las ligaduras. A mi juicio, sería engañarse con lo que, en realidad, no es más que la consecuencia evidente de hacer corresponder notas más largas a las sílabas tónicas. Es normal que las ligaduras coincidan con notas más extensas que las circundantes, y que las figuras de mayor duración no empiecen a contratiempo. Junto con esto, se podría objetar que hay una cantidad nada desdeñable de sílabas átonas en tiempo fuerte, como puede verse, sin ir más lejos, en las distintas figuraciones que se hacen corresponder a *Domine*.



Ejemplo 10: Aspice Domine: tenor del primer coro, cc. 1-6

Por tanto, mi opinión es que la acentuación retórica o cualitativa se circunscribe a los escasos casos en los que no se aplica la cuantitativa. Estos momentos comparten los rasgos de ser pasajes de extensión mínima, estrictamente homofónicos, en los que solo está interviniendo un coro, y con figuraciones relativamente breves en comparación con otras secciones del motete.

Relacionado con la omisión de una acentuación de tipo cualitativo está el hecho de que ni el *Aspice Domine* ni *Laudate Dominum* comiencen en silencio, algo que sí ocurre en

Gigante de perla y nácar y muchas otras composiciones en lengua romance de la época. Esta forma de empezar una composición tiene sentido en casos en los que se busca determinado resultado rítmico, como una danza, o en los que se pretende desplazar una primera sílaba átona a tiempo débil y una tónica a tiempo fuerte. Esta es, creo, la razón de que en *Gigante de perla y nácar* y en otras composiciones en castellano de la época encontremos un silencio al inicio de la pieza o de determinadas secciones, pero no ocurra con la misma asiduidad en composiciones en latín. En el capítulo dedicado al *Laudate Dominum*, no obstante, veremos que también es posible encontrar un silencio general (obviando el acompañamiento del órgano) al principio de una sección en una obra en latín, aunque ello probablemente sea una modificación posterior debida a la inclusión de una parte de acompañamiento escrita.

4.2.2 Estructura y retórica

En general, en el motete se estructura en breves fragmentos textuales que se repiten una o más veces, alternándose los coros. La primera aparición de cada fragmento suele ser homofónica, reservándose los pasajes más imitativos, en general, para textos que ya han sido presentados de esa manera. La única parte de la letra que solo aparece en forma imitativa es *Aspice Domine, et miserere*. Comienza con ese texto en el primer coro, que al final se solapa con la respuesta del segundo, y después cadencian conjuntamente *et miserere*. A continuación, *quia dies nostri defecerunt* aparece homofónicamente en el segundo coro, seguido de *quia dies nostri* en el primero y *defecerunt* cadencial en el segundo. Las palabras *esto propitius* se presentan en estilo mucho más contrapuntístico, con imitaciones, y en ambos coros a la vez; sin embargo, el segundo coro termina en solitario, entre los compases 40 y 42, con un *propitius* casi homofónico. Toma el relevo el primer coro con *in tribulatione nostra* totalmente homofónico, luego el segundo coro con el mismo texto, con el *cantus* adelantándose al resto de voces, y de nuevo el primer coro, ahora más imitativo. El segundo coro sigue con *Quoniam*, y a su vez el primero con *Quoniam tribulatio proxima est*, el único texto en todo el motete que no se repite, estrictamente homofónico. El segundo coro canta del mismo modo *et non est qui adiuvet*, y

el primero lo reitera con una escritura ligeramente más contrapuntística. Aquí viene *nisi tu Deus noster* homofónico en el segundo coro, más imitativo en el primer coro, *non est* homofónicos del segundo y luego del primer coro y el último *nisi tu Deus noster* del segundo, cadencial pero solo ligeramente contrapuntístico. Se solapa con *Aspice Domine, et miserere* muy imitativo del primer coro, y para terminar, ambos coros lo vuelven a cantar varias veces de forma contrapuntística. Como puede verse, hay muy pocos casos (solo el *Aspice Domine, et miserere* y el *esto propitius*) en los que un fragmento nuevo del texto aparezca por primera vez en estilo no homofónico. Es probable que se busque la inteligibilidad del texto.

En el anterior análisis, se mostró que hay una considerable cantidad de figuras retóricas en el estribillo del tono humano. El motete también contiene muchos de estos recursos, de los cuales además se hace un uso ininterrumpido durante toda la composición. El primer ejemplo son las líneas melódicas descendentes con la que empiezan ambos *cantus* del primer coro, que forma lo que, de acuerdo con Rubén López Cano, Kircher llamaría más adelante *catabasis*¹⁶⁸. En la primera aparición de las palabras *Aspice Domine* se trata de una cuarta descendente, aunque en otras entradas tendrá mayor recorrido, como muestra este ejemplo:



Ejemplo 11: *Aspice Domine: cantus del 2º coro, cc. 8-15*

168 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 152. ISBN 978-968-36-8163-8.

Rubén López Cano cita a Kircher para indicar lo que representa esta figura: «sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes»¹⁶⁹. Esto es coherente con el sentido de la letra del motete, que suplica piedad a Dios.

El mismo motivo descendente acompaña a varias de las apariciones del texto *Aspice Domine*, tanto al principio como al final de la composición. Además, la mayoría de líneas melódicas del motete, en todas las voces, son descendentes, terminando por lo general en una nota más grave que la inicial. La gran excepción es *nisi tu Deus noster*, lo cual tiene un sentido retórico claro que comentaré un poco más adelante.

Tras *Aspice Domine, et miserere*, llega *quia dies nostri defecerunt*. En *quia dies nostri* se produce una reducción de valores que encaja con otra figura retórica de Kircher, de nuevo según Rubén López Cano. Se trata de una *fuga hypotiposis*, es decir, una «línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración» que «se emplea en “las palabras que implican huida [...] y de todas las figuras su uso es el más frecuente”». En este caso, tras un pasaje en el que predominan figuras de mucha mayor extensión en contrapunto, en *Quia dies* hay un ritmo silábico de negras; *nostri* emplea blancas, y *defecerunt* vuelve a los valores extensos del pasaje anterior:

169 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 152. ISBN 978-968-36-8163-8.

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Aspice Domine'. The staves are labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'mi - se - re - re. qui - a di-es nos-tri de - fe - ce - runt'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 12: Aspice Domine: segundo coro, cc. 17-27

El ritmo silábico de negras solo vuelve a aparecer en la respuesta del primer coro (también en *-a dies*); más adelante, en las distintas repeticiones de *in tribulatione nostra*, también con una resolución en dos blancas en *nostra*, como ocurre aquí con *nostri*; y en la única aparición de la palabra *tribulatio*. El resto del motete emplea valores más largos. Todos los ejemplos citados tienen en común la referencia al rápido paso del tiempo: en el caso de *quia dies nostri*, la brevedad de la vida de los mortales (de hecho, el propio texto dice que esos días se acaban, *defecerunt*); y la *tribulatione nostra* está cerca, como se explicita a continuación recurriendo Vicente García Velcaire de nuevo a la figura: *quoniam tribulatio proxima est*.

En *defecerunt* se dan movimientos interesantes. La disonancia del primer tiempo del compás 25 resuelve a F#, pero esto ocurre al mismo tiempo que el tenor asciende a Bb, surgiendo así una quinta aumentada, o lo que Andrés Lorente llamaría «quinta superflua, ò excessiva». De este intervalo nos dice el tratadista que es «especie Mixtifori, porque ni es

(absolutamente hablando) consonancia, ni tampoco dissonancia», ya que no se presenta en ligaduras como el resto de disonancias pero sí causa «inquietud» al oído. Afirma que «solo sirve en la Musica para ciertas ocasiones, y será quando la letra lo pidiere». Nótese que el autor recomienda que no dure «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»¹⁷⁰; sin embargo, Vicente García introduce una disonancia preparada mediante la ligadura del *altus* al mismo tiempo que se da la resolución de la quinta aumentada, no resarciendo tanto el daño como propondrá Lorente. Sí resuelve el intervalo en una sexta, como aconseja el tratadista algo más adelante¹⁷¹. En resumen, en los compases 25 y 26 tenemos una disonancia (por ligadura) cuya resolución se da al mismo tiempo que una quinta aumentada, que a su vez resuelve en un tiempo en el que se da otra disonancia por ligadura. Aquí se está dando una *pathopoeia*, que según Rubén López Cano es el «nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la musica vocal denota los afectos más intensos»¹⁷².

El siguiente *defecerunt* no recibe este tipo de tratamiento. Tampoco veo ninguna figura retórica en *esto propitius* (salvo las constantes *catabasis*), aunque es un pasaje llamativo por ser el único, a excepción de los *et miserere*, en el que ambos coros cantan simultáneamente durante varios compases. Podría pensarse razonablemente que esta intervención de todas las voces a la vez es un modo de enfatizar la súplica.

En *in tribulatione nostra* y en *Quoniam tribulatio proxima est* aparece, como se ha señalado anteriormente, una reducción de valores, que en este caso se aproxima más a una *diminutio*, figura de la que ya se habló en el anterior análisis, y que Rubén López Cano

170 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 285.

171 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 286.

172 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 161. ISBN 978-968-36-8163-8.

describe simplemente como «la disminución de los valores rítmicos de un fragmento»¹⁷³. Tras un primer *et non est qui adiuvet* del segundo coro en el que todas las líneas melódicas son particularmente descendentes, no habiendo en las tres voces superiores prácticamente movimientos ascendentes (solo en dos ocasiones, por grado conjunto), la repetición del texto vuelve a presentar un intervalo similar a la quinta aumentada comentada más arriba: la cuarta disminuida, o como Andrés Lorente la llamaría, «quarta diminuta (otros la llaman remissa)»¹⁷⁴.

The image shows a musical score for four voices: C1 (Soprano), C2 (Alto), A (Tenor), and T (Bass). The score is for the first chorus of 'Aspice Domine', measures 63-66. The lyrics are 'est qui ad - iu - vet'. The notation is in G-clef for all parts, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The C1 and C2 parts have a '63' above the first measure. The A and T parts have an '8' below the first measure. The lyrics are: C1: est qui ad - iu - vet; C2: est qui ad - iu - vet; A: qui ad - iu - vet; T: est qui ad - iu - vet.

Ejemplo 13: *Aspice Domine: primer coro, cc. 63-66*

173 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 179. ISBN 978-968-36-8163-8.

174 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 279.

Como puede verse, se forma en el compás 64 entre el *cantus 2º* y el *altus*. En esta ocasión vuelve a darse la circunstancia de que, durante la resolución, se forma una disonancia entre otras voces (el *cantus 1º* y el tenor). Aquí tenemos, por tanto, un caso análogo al de los compases 25 y 26, aunque no se proviene de un tiempo con disonancia y Andrés Lorente no da a la cuarta disminuida el mismo tratamiento que a la quinta aumentada, por lo que personalmente no consideraría que hay aquí una *pathopoeia*. Lo que sí pienso que presenta este fragmento es, en el primer *cantus*, una *hyperbole*, recurso que, como Rubén López Cano explica, consiste en exceder por el agudo el ámbito normal de una voz¹⁷⁵. La nota E bemol aparecerá una vez más cerca del final de la pieza, donde también considero que hay una *hyperbole*, como se verá más abajo. En cualquier caso, está claro que el agudo alcanzado por el primer *cantus* y la armonía, en conjunto, dan al pasaje un cariz dramático.

Aquí aparece, como se adelantó antes, el único momento de la composición en el que las líneas melódicas tienden a ser ascendentes. Se trata de *nisi tu Deus noster*:

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are 'nisi tu Deus nos ter'. The Cantus part (C) has a melodic line that rises significantly in the final measure, reaching a high E-flat note, which is the 'hyperbole' mentioned in the text. The other voices (A, T, B) follow a more standard melodic pattern, with the Bass (B) part starting on a lower note and moving upwards.

Ejemplo 14: Aspice Domine: segundo coro, cc. 67-70

¹⁷⁵ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 156. ISBN 978-968-36-8163-8.

Como puede apreciarse, tres de las cuatro voces realizan líneas melódicas ascendentes. La letra aquí establece una excepción a lo anterior: *non est qui adiuvet, nisi tu Deus noster* significa «no hay quien nos ayude, salvo tú, Dios nuestro». Por tanto, en este punto se establece un contraste con las *catabasis* predominantes: una *anabasis*. Rubén López Cano describe esta figura, precisamente, como una «línea melódica ascendente» que, según Kircher, se emplearía para expresar «exaltación, ascenso, o cosas semejantes»¹⁷⁶. El pasaje *nisi tu Deus noster* es caracterizado así como la única parte esperanzadora del motete. En la repetición del texto vuelve a darse una cuarta disminuida, aunque se da con un F# que ya ha sonado en el tiempo anterior, como en la preparación de una ligadura. Véanse el primer *cantus* y el *altus* del primer coro, en el compás 72:

The image shows a musical score for four voices: C1 (Cantus 1), C2 (Cantus 2), A (Altus), and T (Tenor). The score is for measure 70. The lyrics are "ni - si tu De - us nos - ter". The C1 part has a melodic line that ascends. The C2 part has a melodic line that ascends. The A part has a melodic line that ascends, with a specific note (F#) highlighted. The T part has a melodic line that ascends. The score is written in a single system with four staves.

Ejemplo 15: *Aspice Domine: primer coro, cc. 70-76*

Aquí, además, de nuevo la resolución se da en un tiempo en el que se produce otra disonancia por ligadura. Lo que tenemos esta vez forma parte de la preparación de una

176 LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 152. ISBN 978-968-36-8163-8.

contundente cadencia, después de la cual ambos coros se alternan para cantar *non est*, y volvemos a tener un *nisi tu Deus noster* cadencial. Como he señalado al principio del análisis, realmente esto último es repetición de un texto que ya ha sido musicalizado, con un propósito de enfatizar ese último mensaje.

Al mismo tiempo que finaliza el último *nisi tu Deus noster*, donde por cierto encontramos una cuarta disminuida más, esta vez en una nota de paso (compás 80, entre el *altus* y el tenor del segundo coro), comienzan las entradas del texto *Aspice Domine* en el primer coro. Las imitaciones se producen con un motivo arpegiado descendente, diferente a la melodía por grados conjuntos del principio del motete, para no obstaculizar la cadencia que simultáneamente está realizando el segundo coro; sin embargo, en cuanto esta concluye, la línea melódica descendente reaparece, al principio en el primer *cantus* con un tetracordo en el texto *et miserere*, y luego en otras voces.

Hay una fuerte disonancia de segunda menor entre D y E bemol, las notas más altas de los dos *cantus* del primer coro. Considero que esto es una clara *hyperbole*. La disonancia resuelve con el descenso de D a C, en un tiempo en el que el *altus* sube a A, generándose una quinta disminuida con E bemol; además, en el siguiente tiempo se dará otra quinta disminuida entre *altus* y segundo *cantus*, y al resolverse esta, una disonancia de cuarta con respecto al bajo de dos tiempos.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The staves are labeled C1, C2, A, and T. The lyrics are: C1: re et mi - se re - re; C2: et mi - se re - re; A: - se re - re; T: mi - se - re - re. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked '88' at the beginning. The lyrics are: C1: re et mi - se re - re; C2: et mi - se re - re; A: - se re - re; T: mi - se - re - re.

Ejemplo 16: *Aspice Domine: primer coro, cc. 88-92*

Este pasaje, por tanto, además de la *hyperbole* contiene varias disonancias encadenadas. A mi juicio, se trata de una combinación entre *hyperbole* y *pathopoeia* que proporciona un gran peso a este momento. Tengamos en cuenta que el texto aquí es *miserere*.

El resto de compases contienen imitaciones entre los dos coros y una cadencia final. La cadencia final también encadena varias disonancias, a mi juicio para acumular más tensión antes de la resolución final. Además de la aparición repetida de la *catabasis*, no hay más figuras retóricas en este último pasaje.

4.2.3 Tono, intervalos y figuras

El motete analizado no ofrece las dificultades del tono humano para la determinación de su tono. En este caso, se trata de un segundo tono de canto de órgano. Andrés Lorente dice que este tono «tiene su fenecimiento en Ge sol re tu, y su mediacion en De la sol re; y tambien en Be fa be mi bemolado». Las claves que le atribuye son las bajas, y la armadura

presenta un bemol¹⁷⁷. Todo ello está de acuerdo con el *Aspice Domine*, cuyas cadencias, en efecto, son siempre a G, D o B bemol, a excepción de las de *in tribulatione nostra* (compases 42-51), que cadencian a F, B bemol y E bemol en lo que podríamos considerar una progresión por quintas, y del segundo *non est*, que cadencia a F en un caso similar (encadenándose entre el breve espacio de los compases 75-78 tres cadencias: a G, a C y a F). Estos ejemplos representan una proporción ínfima de la gran cantidad de cadencias que presenta el motete, siendo muy habituales las que resuelven en la final o en alguna de las mediaciones del tono; sin embargo, Nassarre aporta el dato de que «las quatro clausulas menos principales» son «en Cesolfaut, en Alamirre, en Fefaut, y en Delasolre» (Nassarre, al contrario que Lorente, dice explícitamente que D no es mediación del segundo tono, concediéndole esta consideración solo a B bemol)¹⁷⁸ De esta forma, quedan explicadas las dos cadencias a F. El tratado de José de Torres no aporta más información aparte de la ya expuesta¹⁷⁹. Por tanto, la única cadencia no referenciada por los teóricos es la del tercer *in tribulatione nostra*, a E bemol. En mi opinión, tanto las insistentes repeticiones de esa parte del texto (tres, frente a las dos habituales en el motete para la mayoría de fragmentos) como el progresivo alejamiento por quintas de las cadencias hasta llegar fuera del ámbito tonal tienen un sentido retórico: la preocupación y tormento causados por las tribulaciones referidas llevan a un especial énfasis de las mismas hasta que se produce una breve desviación de la tonalidad.

El segundo tono era considerado lloroso y triste. Según Bermudo, era adecuado para letras con mensajes de «redempcion, captiverio, servidumbre, calumnias, y angustias»¹⁸⁰.

177 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 563.

178 NASSARRE, Pablo. *Fragmentsos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, pp. 109-110.

179 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, pp. 11-12.

180 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, f. CXXIIv; NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, p. 77.

Los intervallos empleados en el motete son muy diferentes de aquellos que podíamos ver en el tono humano. Aquí hay un uso generalizado de intervallos menores. Véase, por ejemplo, el inicio de la pieza:

C1
As - pi - ce Do - mi - ne

C2
As - pi - ce Do - mi - ne

A
As - pi - ce Do - mi - ne

T
8 As - pi - ce Do - mi - ne

Ejemplo 17: *Aspice Domine*: primer coro, cc. 1-6

La disposición está cuidadosamente pensada de forma que aparezca la menor cantidad posible de intervallos imperfectos mayores y la mayor de intervallos imperfectos menores (en adelante obviaré que con intervallos mayores y menores me refiero a consonancias imperfectas y en ningún caso a disonancias). También se evitan las décimas entre voces contiguas, todo ello en la línea de lo sugerido por Pietro Cerone¹⁸¹. Lo explicaré en términos actuales, aun sacrificando la exactitud conceptual¹⁸², para resultar más claro: los acordes menores en estado fundamental tienden a aparecer en disposición de quinta más

181 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theórica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 666.

182 Naturalmente, no es adecuado hablar aquí de acordes y de inversiones. Lo más apropiado sería limitarme a describir cada combinación concreta de intervallos, como hacen todos los teóricos de esta época.

sexta (o de quinta y décima sobre el bajo), de forma que no aparece ningún intervalo mayor; asimismo, los acordes mayores en estado fundamental tienden a aparecer en disposición de tercera más tercera (o de tercera y quinta sobre el bajo), para que, siendo inevitable la presencia de un intervalo mayor, haya al menos uno menor. Así es como, en este pasaje inicial, solamente encontramos dos intervalos mayores: una tercera entre los dos *cantus* en los compases 2 y 3 y una décima entre el tenor y el segundo *cantus* en el acorde mayor del compás 6. En cambio, hay nada menos que once intervalos menores. Las disposiciones predominantes cambian en determinados momentos de la composición: por ejemplo, *nisi tu Deus noster* está elaborado de forma que aparezca una gran cantidad de intervalos mayores y no tantos intervalos menores, empleando exactamente los procedimientos inversos a los descritos en este párrafo. Hay, por tanto, una preocupación por que los intervalos y las disposiciones de los mismos coincidan con el afecto del texto en cada caso.

Sobre las figuras empleadas ya he hablado: las más usadas son redondas y blancas, aunque se utilizan también negras para ornamentar algunas sílabas, y hasta pueden aparecer esporádicamente una o dos corcheas. Son habituales las redondas con puntillo (en la transcripción, redondas ligadas a blancas) e incluso las cuadradas, con alguna ligadura típica de las notaciones musicales más antiguas en el manuscrito.

4.2.4 Conclusión

Pese a ser presumiblemente una composición temprana, encontramos en este motete rasgos muy similares a los del tono humano de 1636, debidamente adaptados al género litúrgico. La acentuación es principalmente cuantitativa, como veremos también en el *Laudate Dominum*, salvo muy breves intervenciones de algún coro en notas cortas, donde parece haberse cambiado de procedimiento y la acentuación musical es de tipo cualitativo. Existe una cierta correspondencia entre las figuraciones con puntillo y las palabras esdrújulas.

Casi todo el texto se repite por lo menos una vez. Lo más habitual es una presentación homofónica del nuevo pasaje de la letra por parte de uno de los dos coros, seguida de una elaboración algo más contrapuntística o incluso imitativa en la respuesta del otro coro. Esto no se da en todos los casos.

El motete está repleto de figuras retóricas. En este análisis se han identificado las *catabasis* constantes a lo largo de la obra, la *anabasis* contrastante, una *fuga hypotiposis*, una *pathopoeia*, la *diminutio* y, en dos ocasiones diferentes, una *hyperbole*; esto, entre otros recursos de carácter retórico o expresivo que no reciben una denominación específica. Entre estos destaca el uso preferencial de intervalos menores sobre los mayores, salvo en momentos puntuales en los que se busca un contraste afectivo, como en el texto *nisi tu Deus noster*. Predominan figuras más largas que las del tono humano, concretamente redondas y blancas.

4.3 *Laudate Dominum* á 8 breve de bajo

El texto está compuesto por el salmo 116 y la doxología menor *Gloria Patri*. Aunque ambos textos son sobradamente conocidos, los reproduciré a continuación: *Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia eius et veritas Domini manet in æternum. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen*¹⁸³.

La portada del manuscrito reza «*Laudate Dum[inum] á 8 breve de bajo*». No obstante, en este análisis me referiré en todo momento a la obra como *Laudate Dominum*.

¹⁸³ «Alabad al Señor, todas las naciones; alabadle, todos los pueblos. Porque confirmada está sobre nosotros su misericordia, y la verdad del Señor permanece eternamente. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén» (Traducción propia).

4.3.1 Similitudes de la escritura con el contrapunto improvisado

He observado en la partitura semejanzas llamativas entre los procedimientos de *contrapunto alla mente* de la época y algunos pasajes de la obra. Estas semejanzas explican gran parte de las irregularidades que presenta esta obra con respecto a los rasgos encontrados en el motete y el tono humano, como veremos en los siguientes apartados.

Giuseppe Fiorentino las prácticas de contrapunto improvisado de los siglos XV y XVI con un caso a 4 voces en el que el *cantus firmus* se encuentra en la voz de tenor: «el Tiple podía entonar sextas paralelas, mientras el Contralto alternaría cuartas y terceras y el bajo quintas y terceras (y una octava o unísono al final de cada cadencia) por debajo del *cantus firmus*»¹⁸⁴. Veamos ahora un pasaje del *Laudate Dominum* de Vicente García:

Ejemplo 18: *Laudate Dominum*: primer coro, cc. 15-20 de la primera sección

184 FIORENTINO, Giuseppe. Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII). *Revista de Musicología*. 2022, Vol. 45, n.º 1/2, p. 52.

El *cantus firmus* está en el tenor. El *altus* y el *cantus* están intercambiados con respecto al ejemplo de Giuseppe Fiorentino; por lo demás, se siguen con exactitud los procedimientos descritos en casi todo momento¹⁸⁵. Aunque en este fragmento aparece de forma especialmente clara la imitación del contrapunto improvisado, no es el único en el salmo; hay una gran cantidad de pasajes que comienzan con este tipo de escritura. Se podría mencionar el mismo comienzo del motete, *Laudate* en el primer coro.

La razón por la que esta escritura que imita las prácticas de contrapunto improvisado no aparece en las dos obras previamente analizadas es, sencillamente, que la improvisación de contrapuntos o fabordones era habitual en los salmos. Así nos lo indica Pietro Cerone en 1613, cuando advierte que «en estos Reynos de España, no es en uso el cantar los Salmos en Musica, si no à Fabordones». Poco más adelante, refiriéndose a la necesidad de que las palabras de los salmos se entiendan, dice que las voces deben componerse de forma homofónica, «ni mas ni menos, como si fueran à modo de Fabordon». Aunque Cerone parece referirse exclusivamente a la homofonía, esto lo dice solo unas líneas después de aseverar que la práctica común es cantar los salmos mediante este método. Cerone, al fin y al cabo, está aconsejando que su escritura se asemeje a la forma habitual de cantarlos¹⁸⁶. Esta intención de que el salmo compuesto se asemeje al salmo improvisado es, de hecho, lo que encontramos en el *Laudate Dominum*.

4.3.2 Acentuación

La acentuación funciona de la misma forma que la del *Aspice Domine*, siendo principalmente de tipo cuantitativo, salvo algunos pasajes más ágiles de figuras del mismo valor con acentuación cualitativa. Una excepción llamativa se da en los primeros compases, al corresponder a la sílaba *Lau-* una figura el doble de extensa que las de las

185 FIORENTINO, Giuseppe. Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII). *Revista de Musicología*. 2022, Vol. 45, n.º 1/2, p. 52.

186 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.ª ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 689.

otras dos sílabas de la palabra, en la mayoría de las voces. Quizá Vicente García buscaba un exordio más efectivo y optó por alargar la primera consonancia; también podría estar imitándose el inicio del canto de un salmo cuyo *cantus firmus* repite una nota sistemáticamente, alargándose la primera y las últimas notas y abreviándose las demás. El siguiente caso en el que no se respeta la acentuación cuantitativa es en *confirmata est super nos*, en los compases 30 y 31.

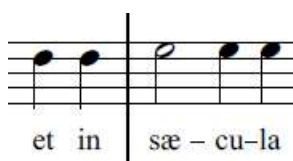


Ejemplo 19: Laudate Dominum: tiple del primer coro, cc. 29-32 de la primera sección

Este es uno de los casos mencionados en los que se pasa a una acentuación cualitativa durante un breve lapso de tiempo (*con-* átona recibe una blanca con puntillo y *-ma-* tónica, una negra). Algo parecido ocurre justo después, en *misericordia*, donde, no obstante, hay una de las figuraciones con puntillo características de las palabras esdrújulas, que hace que la sílaba tónica sea más extensa que las dos contiguas, aunque más breve que las sílabas extremas. Lo mismo que ocurre en *misericordia* se repite en *veritas*, constando esta palabra de una negra con puntillo, una corchea y una blanca; y en *Domini*, con los mismos valores duplicados, aunque aquí resulte menos llamativo por tratarse del final de una frase, donde ya se ha visto que la sílaba final suele ser extensa pese a ser átona. Por su parte, *manet*, en su primera aparición (en el segundo coro, compás 39) consta de dos negras con acentuación cualitativa. En la respuesta del primer coro, volvemos a encontrar acentuación cuantitativa. El pasaje entre *confirmata est* y *veritas Domini* resulta llamativo por su incumplimiento repetido del rasgo principal que caracteriza la acentuación cuantitativa del

Aspice Domine y del resto del salmo. No obstante, al mismo tiempo encontramos una gran cantidad de palabras esdrújulas con el típico ritmo puntillado que se les asocia tanto aquí como en el *Aspice Domine*. De hecho, todos los incumplimientos se dan en estas palabras salvo el de *confirmata*, que es llana (aunque también presenta una configuración rítmica con puntillo). En la doxología, la acentuación cuantitativa se da estrictamente en casi todos los casos. En mi opinión, gran parte de las excepciones de la primera parte del salmo en el ámbito de la acentuación cuantitativa pueden explicarse fácilmente señalando que la primera nota de cada intervención de cualquiera de los dos coros es siempre más larga que las inmediatamente posteriores, excepto en *Laudate eum* y el primer *manet*, presentado por el segundo coro. Esto, como se ha señalado más arriba, puede tener sentido si pensamos en un canto llano en el que la primera y las últimas notas se alargan con respecto a las intermedias.

En esta obra, la correspondencia que ya se había señalado en el análisis del *Aspice Domine* entre palabras esdrújulas y figuraciones con puntillo es mucho mayor. Todas las palabras esdrújulas de la composición reciben un ritmo puntillado, si bien algunas de ellas reaparecen más tarde musicalizadas de forma melismática o, incluso, como en el caso de *sæcula*, una de las voces presenta una figuración sin puntillo.



Ejemplo 20: Laudate Dominum: alto del 1^{er} coro, cc. 22-23 de la doxología menor

No obstante, este *sæcula* aparece simultáneamente a los *sæcula* con puntillo del resto de voces. Por tanto, la relación entre palabras esdrújulas y figuraciones con puntillo se da en esta composición en un grado en el que todas las palabras esdrújulas están

consistentemente asociadas a un ritmo puntillado, aunque como ya se ha visto, no todos los ritmos puntillados están vinculados con palabras esdrújulas.

4.3.3 Estructura y retórica

La obra se divide en dos secciones: el salmo y la doxología. Ambas tienen en común que los momentos en los que tan solo interviene un coro son siempre homofónicos, excepto la cadencia final de la primera sección por parte del primer coro; y que todas las ocasiones en las que ambos coros cantan al mismo tiempo tienen una escritura contrapuntística.

Comienza con una presentación del texto *Laudate Dominum* por parte del primer coro, que tan solo presenta rasgos de contrapunto improvisado en los primeros tres compases (*Laudate*). A continuación, mientras el primer coro canta *omnes gentes* de forma elaborada, el segundo coro canta *Laudate Dominum omnes gentes*. Tras una cadencia, el primer coro continúa con *Laudate eum omnes populi*, que recuerda mucho, en su totalidad, a las normas del contrapunto improvisado. Ambos coros cantan a la vez *omnes populi*, y sigue el primer coro con *Quoniam confirmata est super nos*, el segundo con *miserericordia eius*, el primero con *et veritas Domini*, el segundo con *manet in æternum* y, finalmente, este último texto es repetido por el primer coro. Casi la totalidad de esta primera sección es, por tanto, homofónica, habiendo solo tres pasajes contrapuntísticos: *omnes gentes*, el segundo *omnes populi* y el segundo *manet in æternum*. Por tanto, vuelve a cumplirse el rasgo del *Aspice Domine* de que, en términos generales, la primera aparición de cada fragmento del texto es presentada de forma homofónica. Ya he mencionado antes que Pietro Cerone recomienda que la letra sea fácil de reconocer en un salmo: «se deve observar que la *Musica sea tal, que no offusque las palabras*, las cuales han de ser muy explicadas y claras» (cursiva del original), continuando con el pasaje ya citado anteriormente que recomienda aproximarse al fabordón¹⁸⁷.

187 CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, p. 689.

La doxología menor comienza con una nota del bajo continuo, sin intervención en el primer compás de ninguno de los dos coros. Esto ya fue mencionado en el análisis del *Aspice Domine*. Si el bajo continuo fue un añadido posterior, este compás de silencio de las voces probablemente no formaba parte de la partitura original, ya que no parece tener un motivo detrás que se relacione con la acentuación u otro aspecto similar. En cualquier caso, el primer coro comienza cantando *Gloria*; a continuación, al mismo tiempo que sigue con *Patri*, el segundo coro canta *Gloria Patri*. Después ambos coros se van alternando, empezando el primer coro: *et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula, et in sæcula sæculorum amen*. Termina con una cadencia final algo más elaborada para *Amen*. Apenas hay, por tanto, repeticiones textuales: tan solo *Gloria* y *Amen*.

Me llama la atención que tan solo haya cuatro momentos de polifonía entre ambos coros en todo el salmo, pues ello delata un recurso retórico en uno de esos momentos. Para explicarlo, debo adelantar una parte de las conclusiones de este trabajo: en ambas composiciones policorales, ambos coros participan en ciertas cadencias elaboradas que son estructuralmente relevantes: evidentemente, una de ellas es la cadencia final; la otra es la presentación del primer fragmento de texto de la composición o de la sección por parte del segundo coro al mismo tiempo que el primer coro termina de cantar ese mismo fragmento. En el *Aspice Domine*, empieza el primer coro cantando *Aspice Domine*, y mientras canta *et miserere* entra el segundo coro cantando *Aspice Domine, et miserere*; entonces, ambos realizan un pasaje contrapuntístico que concluye con la primera cadencia relevante de la composición. En el caso de la primera sección del *Laudate Dominum*, ocurre el mismo proceso: el primer coro canta *Laudate Dominum* y, al seguir con *omnes gentes*, entra el segundo con *Laudate Dominum omnes gentes* para realizar una cadencia conjunta. Nuevamente, en la doxología, el primer coro empieza con *Gloria* y el segundo entra con *Gloria Patri* mientras el primero continúa con *Patri*, realizándose una cadencia; aunque es cierto que dos de las voces ya han cantado *et Filio* para ese momento. Por tanto, tres de los momentos del salmo en los que ambos coros participan simultáneamente parecen, simplemente, seguir el procedimiento habitual, apareciendo el resto de la pieza de forma

homofónica, con los coros alternándose y sin apenas repeticiones textuales. El otro momento en el que participan ambos coros es, como recordará el lector, en una repetición del texto *omnes populi*. Aunque no he encontrado una figura retórica clasificada que dé nombre a este procedimiento, está claro aquí que se pretende representar a «todos los pueblos» haciendo intervenir simultáneamente a ambos coros, en una obra en la que escasean las ocasiones en las que cantan a la vez. Se hace, naturalmente, después de una presentación homofónica del mismo texto, de forma que la letra sea inteligible a pesar del uso de este recurso retórico. Además, *omnes gentes* ya había sido cantado por ambos coros, ya que forma parte del texto inicial en el que se había producido la primera entrada del segundo coro. Sin embargo, fuera de esto no hay figuras retóricas destacables en este salmo. Tampoco hay disonancias llamativas fuera de las cadencias principales.

En la cadencia principal de la primera sección se vuelven a dar disonancias encadenadas, como ocurría en el *Aspice Domine*. Véanse las ligaduras de los compases 44-46. En la primera, un G del alto crea una cuarta con el bajo y una segunda mayor con el tiple. Esta nota desciende a F#, de forma que resuelve la ligadura con el bajo; sin embargo, el tiple sube al mismo tiempo a B, dándose otra cuarta y burlando la ligadura, como en los ejemplos de la nota XII del cuarto libro de Lorente¹⁸⁸. Aunque el alto vuelve a bajar a E, el tenor desciende a C y el tiple es ligado creándose una séptima; y al descender el tiple una vez más (a A), se forma una cuarta con la E del alto y del bajo. Todavía en el siguiente compás se ligará A, creando una cuarta con E. Esta forma de acumular tensión para la cadencia final de la primera sección contrasta con todo lo anterior, generalmente muy consonante y sin grandes durezas.

188 LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 494.

40

Ti

A

T

B

ma - net in æ - ter - num.

ma - net in æ - ter - num.

ma - net in æ - ter - num.

ma - net in æ - ter - num.

Ejemplo 21: Laudate Dominum: primer coro, cc. 40-47 de la primera sección

Sin embargo, la cadencia final de la doxología menor, aunque presenta unas pocas ligaduras, es muy consonante en general. Se usan, esta vez, escalas de negras, tanto ascendentes como descendentes, para acumular una cierta tensión melódica en lugar de las disonancias que emplea en la cadencia de la primera sección o en las del *Aspice Domine*, o de las imitaciones que mencioné en el análisis del tono humano. Estas cadencias aparecen varias veces a lo largo del salmo, y aunque las ascendentes, conociendo el significado de la letra, podrían parecer *anabasis*, las descendentes son igualmente comunes en la composición, lo que me lleva a descartar esa posibilidad. En ciertas ocasiones suenan escalas en ambas direcciones simultáneamente en diferentes voces, como en la cadencia final de la doxología:



Ejemplo 22: Laudate Dominum: tenor y bajo del primer coro y tiple del segundo, cc. 26-31 de la doxología menor

4.2.4 Tono, intervalos y figuración

En la tesis doctoral de Pablo Romeu Oliver, en la que se editan los inventarios de música del Corpus Christi entre 1625 y 1749, el *Laudate Dominum* de Vicente García Velcaire aparece referido en los inventario de 1687 y 1747, y es catalogado por Romeu Oliver, como una composición en octavo tono. Además, como bien señala el autor, tres de las voces del segundo coro tienen copias transportadas a la cuarta inferior¹⁸⁹. El salmo coincide a la perfección con la descripción de un octavo tono que proporciona Andrés Lorente, en claves altas, con final en G (que pasaría a ser D una vez transportado), mediación en C (la altura real sería, por tanto, G) y cláusula intermedia en D (A)¹⁹⁰. En efecto, en la edición que aportó en el apéndice (ya transportada) puede verse que la final es D, la cadencia con

¹⁸⁹ ROMEU OLIVER, Pablo. *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 227, 244, 269, 334.

¹⁹⁰ LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699, p. 565.

la que concluye la primera sección resuelve en A y la cuerda de recitación aparece constantemente en G. Esto último ocurre al principio de la composición con el tiple del primer coro, en *laudate eum* en el tenor del primer coro, en *Gloria Patri* en el alto del primer coro y en *et in sæcula sæculorum* en el tenor del primer coro. Siguiendo a José de Torres, se trata de un octavo por el final¹⁹¹. La única cadencia que no ha sido explicada aún es la de los compases 38-39 a B (E antes del transporte), que Nassarre incluye entre las cláusulas propias del tono¹⁹².

El octavo tono se consideraba «precativo y exorativo; el qual avemos de usar, quando pedimos alguna felicidad, o gloria». Los teóricos lo recomiendan para letras alegres y devotas, que trataran de asuntos celestiales¹⁹³.

La disposición de intervalos no cumple las características encontradas en los dos análisis anteriores. La razón es sencilla: la escritura al estilo del contrapunto improvisado impide a Vicente García tener control sobre la distribución de intervalos que va a darse entre entre voces. Por esa razón, en los pasajes que más similitudes guardan con la práctica de cantar salmos a fabordón o con contrapuntos sencillos improvisados, proliferan las consonancias imperfectas menores entre las voces superiores, cuando, leyendo el texto, se creería que los intervalos mayores son más adecuados. En otros momentos sí creo encontrar un mayor grado de control de la disposición de las voces por parte del compositor: especialmente, en las breves secciones en las que intervienen ambos coros. Es difícil determinarlo en estos casos, no obstante, porque casi inevitablemente surge una cierta cantidad de consonancias imperfectas menores entre algunas de las ocho voces. Aun así, hay una predominancia a mi juicio muy clara de intervalos mayores. Donde se puede ver con más claridad es en la cadencia *manet in æternum* del primer coro, exceptuando los dos primeros compases: véase de nuevo el ejemplo 21. En general, parece haber (obviando, como ya he dicho, los

191 DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702, p. 16.

192 NASSARRE, Pablo. *Fragments musicaes, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700, p. 116.

193 BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, f. CXXIIIr; NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724, p. 80.

dos primeros compases de la cadencia) solo los intervalos menores estrictamente necesarios. Lo que llamaríamos actualmente acordes mayores aparecen en estado fundamental con la tercera en la voz superior (creando intervalos mayores con el resto de voces), a excepción del momento antes mencionado en el que se da la ligadura burlada, que precisamente evita que se dé una tercera menor entre tiple y alto. En la cuarta y sexta cadencial, la sexta se sitúa en el tenor para que solo se dé un intervalo menor con el bajo, y uno mayor con ambas voces superiores. Al principio de la doxología, donde no se imita el contrapunto improvisado salvo por un *Gloria* en el que ninguna voz cambia de nota, también parece estar muy cuidada la disposición de las voces. Sin embargo, en la mayoría de pasajes homofónicos, la escritura vuelve a asemejarse al contrapunto improvisado y los intervalos pasan a ser más azarosos. También en la elaborada cadencia final de la doxología, en *Amen*, hay disposiciones de todo tipo. Por tanto, aunque hay momentos en los que el objetivo de reducir la cantidad de consonancias imperfectas menores y maximizar las mayores parecería estar buscándose, así como muchos otros en los que la aleatoriedad de los intervalos tiene una clara explicación, creo que no se puede concluir firmemente que en esta composición se esté tratando de aplicar el mismo recurso que en las anteriores. No obstante, a causa varios de los ejemplos desarrollados en este párrafo, tampoco lo descartaría.

Predominan negras, blancas y redondas. También hay algunas corcheas y cuadradas.

4.3.5 Conclusión

El *Laudate Dominum* a 8 de Vicente García es una composición con rasgos que recuerdan mucho al contrapunto improvisado de la época. Esto lleva a que la preocupación por emplear combinaciones de intervalos en línea con el afecto del texto sea menor que en las otras dos obras analizadas; ni siquiera está claro si se pretende conseguir ese mismo resultado en el salmo.

Tampoco se encuentran tantas figuras retóricas como en el tono humano o en el motete. Es cierto que el *Laudate Dominum* es mucho más breve, pero también tiene una escritura sencilla en comparación al *Aspice Domine* o a la sección central del estribillo de *Gigante de perla y nácar*. Solo hay, hasta donde he podido ver, una figura retórica claramente identificable, aunque naturalmente toda la composición, con su estilo homofónico, consonante y repleto de cadencias, está en línea con el género del salmo y, en particular, con el texto del *Laudate Dominum*.

La acentuación es fundamentalmente cuantitativa, con una fuerte correspondencia entre palabras esdrújulas y ritmos puntillados, aunque también hay una cierta sección en la que parece recurrirse más bien a la acentuación cualitativa. En parte, esto podría deberse al intento de aproximar estilísticamente la escritura de la composición al canto de un salmo mediante técnicas de fabordón o similares.

5 CONCLUSIONES

Previamente a los tres análisis que han constituido la parte principal del trabajo, se han realizado otras aportaciones relacionadas con el objeto de estudio: en primer lugar, una contextualización de la figura de Vicente García Velcaire y de su pensamiento musical; en segundo lugar, una discusión sobre la atribución de dos composiciones al maestro de capilla. Por tanto, resumiré brevemente las conclusiones extraídas de ambos capítulos antes de referirme a los resultados de los análisis.

Al principio del trabajo, como queda dicho, se ha articulado una breve biografía de Vicente García Velcaire, dedicando especial atención a la poca información que ha quedado sobre su pensamiento musical. Se ha señalado, en este sentido, la clara influencia de tratados musicales coetáneos en las opiniones vertidas en su *Discurso en alabanza de la música*, y su origen remoto neoplatónico. Asimismo, se ha aventurado una herencia directa de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo.

En el siguiente capítulo, se ha demostrado que el *Magnificat* atribuido a Vicente García en el archivo musical del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia no pudo ser compuesto por el maestro de capilla ni por ningún otro músico coetáneo. Se ha llegado a esta conclusión gracias a un análisis estilístico con el que se ha mostrado que la obra en cuestión data, sin duda, del siglo XVIII o del siglo XIX temprano. En cambio, el *Laudate Dominum* sí presenta rasgos que permiten asociarlo a la época de Vicente García Velcaire, y su autenticidad está documentalmente acreditada en grado suficiente para asumir que se trata de una obra auténtica. Por tanto, queda aclarada la cuestión de la autoría de ambas composiciones.

Ahora, pasemos a la discusión sobre el objetivo principal del trabajo. Las tres partituras analizadas presentan un alto grado de correspondencia entre el texto y las técnicas compositivas empleadas por Vicente García Velcaire. Esta dimensión de las obras ha sido estudiada en varios ámbitos: acentuación, estructura, retórica, tonalidad, combinación de

intervalos y figuraciones rítmicas predominantes. También se ha prestado atención a todos aquellos aspectos particulares de las piezas que se ha considerado pertinente tratar en cada caso.

El primer objetivo secundario propuesto para este trabajo era determinar mediante qué procedimientos se imitan musicalmente la acentuación y el verso. A este respecto, se han observado algunas diferencias sustanciales entre el tratamiento del texto en castellano de *Gigante de perla y nácar* y el de los textos en latín del *Laudate Dominum* y el *Aspice Domine*. El tono humano presenta, en términos generales, una acentuación cualitativa, frente a las predominantemente cuantitativas del motete y el salmo.

En el tono humano *Gigante de perla y nácar*, se ha visto que la acentuación cualitativa se cumplía escrupulosamente para todo el texto, con la única salvedad de algunos momentos de las repeticiones de las coplas. En ambas obras en latín, la acentuación cualitativa se circunscribía a determinados pasajes homofónicos, compuestos generalmente en notas breves con respecto a las figuraciones predominantes; no obstante estas limitaciones, la acentuación cualitativa está, al fin y al cabo, en cierta medida presente en ambas composiciones en latín.

El tono humano carece de una acentuación cuantitativa en el mismo sentido en el que lo poseen ambas composiciones en latín; en su lugar, como ya se ha visto, predomina la cualitativa. Sin embargo, sí presenta ciertos procedimientos para hacer coincidir el ritmo musical con el ritmo del lenguaje, que pueden ser considerados con ciertas reservas como acentuación cuantitativa. Estos métodos no son exclusivos del tono humano ni de Vicente García Velcaire, sino que están presentes en diversas composiciones profanas en castellano de los compositores españoles más destacados de la época. La técnica en cuestión consiste en hacer coincidir las sílabas tónicas con sílabas no necesariamente más largas, pero nunca más breves que aquellas que las preceden o suceden inmediatamente. De esta forma, cuando se pasa de emplear una determinada figura a otra más corta (por ejemplo, de blancas a negras), a la primera figura breve (a la primera negra, en el ejemplo propuesto) le

corresponderá un monosílabo o sílaba átona; sin embargo, en caso inverso, de cambio de una figura corta a otra más larga, a la primera figura larga le corresponderá una sílaba tónica o un monosílabo. La primera excepción, como en todo lo que se relaciona con la acentuación, son las cadencias, que tienden a resolver en tiempo fuerte en la nota más extensa de la serie, pese a que no les corresponda una sílaba tónica. Aparte de las cadencias, hay algunos momentos en los que estos procedimientos descritos no se cumplen. Por tanto, podemos decir que se aplica una forma muy leve de acentuación musical cuantitativa para el lenguaje castellano, la cual es sacrificada en varias ocasiones; pero no es completamente inexistente. Convendría estudiar más en detalle este procedimiento en otras composiciones en castellano de la época. Aunque se han mencionado solo unos pocos ejemplos en el capítulo correspondiente al análisis de *Gigante de perla y nácar*, la técnica descrita aparece en numerosas obras coetáneas y sería interesante tratar de determinar si se relaciona con algún otro rasgo común de las mismas, así como comprobar hasta qué punto puede considerarse representativa del periodo.

En el caso de las composiciones en latín, predomina claramente la acentuación cuantitativa, aunque no es tratada tan escrupulosamente como lo era la cualitativa en el caso del tono humano. El *Aspice Domine* respeta la acentuación cuantitativa en mayor medida que el *Laudate Dominum*, siendo manifiesta en ambas composiciones. Esta técnica no se relaciona en ningún caso con la cantidad de las sílabas en latín, sino que se asocian las notas largas a las sílabas tónicas, sin preocuparse por si se hace corresponder una figura corta a una sílaba larga o viceversa. Dicho de otro modo: la acentuación cuantitativa musical no guarda relación alguna con la acentuación cuantitativa textual. Lo que se hace es acentuar cuantitativamente las notas correspondientes a los acentos cualitativos del latín. Más allá de esto, la laxitud con la que es tratada la acentuación cuantitativa llega hasta el punto de que, en el *Aspice Domine*, encontramos una sílaba átona ornamentada en varias voces (primera sílaba de *miserere*).

En ambas composiciones en latín, y especialmente en el salmo *Laudate Dominum*, ha sido observada una relación entre palabras esdrújulas y figuraciones puntilladas, con el puntillo

correspondiendo a la sílaba tónica. En el tono humano no puede comprobarse este recurso, al no haber ninguna palabra esdrújula. En el *Laudate Dominum*, a todas las palabras esdrújulas se les asocia un ritmo puntillado, pese a que no todos los ritmos puntillados están asociados a una palabra esdrújula. La relación en el *Aspice Domine* es algo más débil. Se han visto ejemplos, en el motete, de sucesiones de sílabas conformadas por una palabra llana bisílaba seguida de la primera sílaba (átoma) de la palabra siguiente, a las que se hacía corresponder un ritmo puntillado. Se ha observado la gran similitud entre la pronunciación de estas estructuras y la de una palabra esdrújula.

Además de los ya mencionados, no han sido identificados otros procedimientos de acentuación musical. Se ha examinado la posible relación entre saltos melódicos y acentuación, especialmente en el tono humano, por la potencial adecuación de este método para lograr un efecto de acento cualitativo. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna correlación entre los saltos melódicos y las sílabas tónicas.

El tono humano es una composición sobre un texto en verso castellano. Por tanto, esta obra nos aporta mucha información sobre las técnicas de versificación musical. No se puede decir lo mismo de las composiciones en latín: el *Aspice Domine* no está en verso y el *Laudate Dominum* consta únicamente de dos versículos bíblicos y la doxología menor. Por tanto, tan solo se ha estudiado este aspecto en el caso de *Gigante de perla y nácar*.

Se ha podido observar que las cadencias del tono humano coinciden con las rimas de la letra, generalmente cada dos versos. Tras esas cadencias se da una pausa musical, normalmente en forma de silencio general, que podría tener algo en común con la recitación de las poesías del género de los romances y las seguidillas. Las seguidillas presentan claras separaciones musicales entre sí.

El único caso en el que la separación musical cada dos versos se rompe para darse después de un tercer verso coincide con una irregularidad del poema en este mismo sentido. No hay más excepciones. Por tanto, los recursos enunciados son perfectamente atribuibles a una voluntad de imitar musicalmente el verso.

El segundo objetivo secundario era averiguar en qué grado la estructura de las obras se corresponde con la de sus respectivos textos. Tras los análisis he concluido que, en los tres casos, la estructura viene marcada principalmente por el texto. Sin embargo, aquí hay de nuevo diferencias muy claras entre las composiciones en latín y la obra en castellano.

El tono humano consta de dos partes principales, determinadas tanto por la composición poética como por la musical: coplas y estribillo. Ambas secciones musicales se repetirían varias veces en una interpretación, variando la letra en cada copla. El estribillo puede dividirse en tres secciones musicales: primera seguidilla, dos seguidillas centrales y última seguidilla. Las dos seguidillas centrales están claramente separadas musicalmente, como se ha señalado arriba, pero no llegan a conformar secciones separadas.

El motete *Aspice Domine* no puede dividirse claramente en secciones. Sigue una estructura marcada por las presentaciones consecutivas de nuevos fragmentos textuales por parte de alguno de los coros, que a continuación son retomados por el otro coro para ser cantados con una mayor elaboración contrapuntística. La mayoría de fragmentos textuales aparecen solo dos veces, aunque hay algunas excepciones, destacando una repetición enfática por parte de ambos coros (consecutivamente) de un fragmento aparecido previamente, *non est*, entre las repeticiones de un texto posterior, *nisi tu Deus noster*, pese a que ambos fragmentos textuales están separados inicialmente por *qui adiuvet*. El texto inicial del motete se retoma de nuevo al final de la composición.

El salmo *Laudate Dominum* se divide en dos secciones: a la primera pertenece el texto del salmo 116, y a la segunda, la doxología menor (*Gloria Patri*). Dentro de cada una de ellas, la estructura funciona de forma similar al caso del *Aspice Domine*: viene dada por las apariciones de nuevo texto. En el salmo, cada intervención de un coro tiende a concluir con una cadencia musical y hay muy pocas repeticiones textuales.

Las dos composiciones que se dividen en secciones claras, el *Laudate Dominum* y *Gigante de perla y nácar*, divergen en el sentido de que, en el tono humano, las partes en las que se

divide presentan evidentes diferencias musicales entre sí; en el salmo, en cambio, la técnica compositiva no varía o lo hace en una medida imperceptible. Sí se pueden mencionar aspectos de la primera sección que no encontramos en la segunda y viceversa, no hay ningún rasgo que señalice claramente que nos encontramos en una u otra sección (exceptuando, evidentemente, el texto). *Gigante de perla y nácar*, por el contrario, establece diferencias radicales entre la parte central del estribillo y sus dos secciones extremas, así como entre estas y las coplas. Cambian el compás (ternario o binario), las figuraciones predominantes, el estilo de escritura (homofónico o contrapuntístico imitativo dependiendo de la sección), y el tipo de recursos empleados. Como ejemplos de lo último, tan solo la sección central del estribillo presenta figuras retóricas, y solo sus secciones extremas emplean exposiciones del texto cantado por una sola voz. También conviene señalar la mayor técnica necesaria para interpretar la sección central del estribillo con respecto a las coplas, en gran medida a causa de las figuras retóricas de *anabasis* y *diminutio* de la primera. Además de todo esto, la diferencia obvia entre el tono humano y el salmo ya ha sido señalada: la repetición musical forma parte intrínseca del género en el que está compuesta la obra profana, mientras que el salmo se ejecutaría una sola vez completo.

El caso más evidente de utilización de los grados tonales para marcar la estructura se da en el *Laudate Dominum*. En la cadencia final de la primera sección del salmo, se emplea como resolución la nota correspondiente a la cláusula (cadencia) intermedia del octavo tono, mientras que la composición concluye con la final del mismo. En *Aspice Domine*, justo mientras empieza a darse la reaparición del texto inicial de la composición tras *nisi tu Deus noster*, se da una cadencia a la mediación, D. En *Gigante de perla y nácar*, todas las cadencias que concluyen una sección son a la final.

Identificar las figuras retóricas empleadas en las composiciones, así como otros recursos expresivos o representativos de los afectos, fue el tercer objetivo secundario propuesto. Las tres obras presentan algún grado de utilización de figuras retóricas y de otros recursos expresivos o representativos del texto. Destacan el *Aspice Domine* y la sección central del estribillo *Gigante de perla y nácar* en este ámbito.

En *Gigante de perla y nácar*, tan solo una de las secciones presenta figuras retóricas. Se trata de la parte central del estribillo, que comienza con una *diminutio* reforzada por el cambio a compás binario, produciéndose simultáneamente una reducción de los valores de las notas y una reducción de la duración del compás. A continuación se han encontrado *anabasis* y, al final de las mismas, un *climax*. Como conclusión de las *anabasis*, se introduce en todas las voces (en imitación) un salto ascendente y una reiteración de la nota alcanzada para representar el texto *ya tocan sus penachos*, una hipérbole textual de la altura alcanzada por los pájaros a los que se refiere la letra en ese momento (*ya tocan sus penachos / globos azules*).

En el motete *Aspice Domine* hay más figuras retóricas, empezando por las *catabasis* que están presentes durante casi todo el motete, con la salvedad de *nisi tu Deus noster*, donde se introduce una *anabasis* contrastante. También se han señalado una *fuga hypotiposis*, una *pathopoeia*, una *diminutio* y, en dos momentos diferentes de la pieza, una *hyperbole*. Otra figura interesante, que no ha resultado posible clasificar, es la desviación del tono principal mediante una cadencia a E bemol en la tercera repetición del texto *in tribulatione nostra*.

Algunas de las figuras retóricas del motete se refuerzan con momentos de mayor tensión armónica, generalmente debida a ligaduras solapadas de forma que se encadenan tiempos disonantes. En cualquier caso, estas sucesiones de ligaduras se emplean principalmente como método para preparar una cadencia relevante. La segunda *hyperbole* del motete está enfatizada con una disonancia de segunda menor entre los dos *cantus* del primer coro (el más agudo de los cuales es el que realiza la *hyperbole*), alcanzando el segundo una nota casi tan alta como el primero. Destacan la *fuga hypotiposis* y, en menor medida, la *diminutio*, ya que amplían el significado del texto del motete introduciendo connotaciones de brevedad en todo lo relativo a la vida terrenal que se menciona en la letra: *dies nostri* y *tribulatione nostra* o *tribulatio*.

El *Laudate Dominum* solo presenta una figura retórica, que no he encontrado en las fuentes teóricas consultadas. Se trata de la utilización de ambos coros, algo que ocurre raramente en el salmo, durante la repetición de *omnes populi*.

Vicente García Velcaire emplea disposiciones de las voces cuidadosamente escogidas para reducir al mínimo posible la cantidad de un tipo de consonancias imperfectas (mayores o menores) y aumentar la del otro tipo, en función de los afectos atribuibles al texto de la composición. Este recurso ha sido identificado y corroborado en el tono humano y el motete, pero la escritura característica del salmo dificulta saber si existe esa misma intención.

En *Gigante de perla y nácar*, se emplea habitualmente a principio de compás la disposición interválica en la que la tercera mayor con respecto al bajo se sitúa en la voz superior (en forma de décima mayor) y las voces restantes realizan la quinta y la octava. De esta forma, no se da ningún intervalo menor entre las voces, pero se cuentan hasta tres consonancias imperfectas mayores.

Por el método descrito en el párrafo anterior y otros procedimientos análogos realiza Vicente García Velcaire este control de las consonancias imperfectas que aparecen entre las voces. La clave de estas técnicas reside en la posición de la tercera con respecto al bajo, y de la sexta, en caso de haberla.

Cuando no hay una sexta real por encima del bajo, hay dos casos posibles: que la tercera sea menor o que sea mayor. Si se trata del tipo de intervalo buscado, se colocará en una voz lo más aguda posible, para que realice la consonancia deseada con la máxima cantidad de voces posible; de ser, en cambio, un intervalo del tipo que se intenta evitar, se colocará en la voz más grave que sea posible, buscándose normalmente la nota inmediatamente superior al bajo, para que se forme una sola consonancia del tipo indeseado. Además, de esa forma se dará el tipo de intervalo que se busca entre la tercera y las voces superiores. Por ejemplo, supongamos que queremos evitar las consonancias imperfectas mayores y tener tantas menores como sea posible. En este contexto, ha de elegirse la disposición de

un acorde de D Mayor en estado fundamental. Siguiendo el procedimiento descrito, habrá que colocar la tercera mayor (intervalo indeseado) lo más cerca posible del bajo, para que se forme un solo intervalo mayor (por ejemplo, entre el tenor y el bajo); sin embargo, tanto la quinta como la octava (A y D), al disponerse en las voces superiores, formarán, respectivamente, una tercera menor y una sexta menor con el tenor (F#). De esta forma, pese a que el acorde sea mayor, se producirán en total más intervalos menores que intervalos mayores. Por supuesto, no se duplicará la tercera, para lograr mejor este efecto.

Las sextas indeseadas son más problemáticas, ya que en la mayoría de los casos las sextas van acompañadas de una tercera del mismo tipo. Por tanto, habitualmente se usarán tan solo sextas de la especie más conveniente: en estos casos, basta limitarse a no duplicar el bajo para que ese tipo de consonancia imperfecta se dé entre el bajo y todas y cada una de las voces. Siendo esta la norma general, hay casos particulares en los que caben soluciones no contenidas en este párrafo. Así ocurre con algunos momentos en los que se hace uso de disonancias. En el análisis del *Laudate Dominum*, he llamado la atención sobre una ligadura burlada que previene una consonancia no deseada entre dos de las voces superiores, que se habría dado de resolverse normalmente la ligadura.

Estas son las técnicas que se aplican en la práctica totalidad del *Aspice Domine* y de los primeros tiempos de compás del tono humano. En el motete, donde predominantemente se emplean intervalos menores, el procedimiento varía en función del contenido de la letra; así, en *nisi tu Deus noster* pasa a aplicarse el método inverso, para generar un contraste entre los afectos.

En el caso del *Laudate Dominum*, la escritura al estilo del contrapunto improvisado imposibilita controlar las disposiciones de los intervalos durante gran parte de la composición. En los pasajes más elaborados sí parece existir esta preocupación, pero no ocurre así en el *Amen*.

Se ha podido determinar exitosamente el tono de las dos obras en latín, pero ha resultado imposible hacerlo con total certeza en el caso del tono humano, debido a la inhabitual selección de claves mixtas (altas para unas voces y bajas para otras). Los tonos escogidos son los adecuados para acompañar las letras de las composiciones, en atención a las recomendaciones de los teóricos. Parece haber un uso retórico de la única cadencia a un grado ajeno al tono, que aparece en el *Aspice Domine*.

El tono de *Gigante de perla y nácar* parece ser un quinto por C, en claves bajas y sin bemol en la armadura. También podría ser un octavo por la mediación. Todas las cadencias se explican adecuadamente en ambos casos: la mayoría resuelven en G, unas pocas en C y una única cadencia en toda la composición, la primera de las coplas, resuelve en A.

El *Aspice Domine* está en un segundo tono. La única irregularidad que presenta es la cadencia a E bemol. Dicha irregularidad cumple una función retórica. También incluye cadencias a G, D, B bemol y F.

El *Laudate Dominum* está en un octavo tono por el final, sin nada llamativo a nivel tonal. Presenta dos cadencias que marcan la estructura, la cadencia intermedia en A¹⁹⁴ y la cadencia final en D. Además, hay otras a G (mediación del tono) y una a B. La mediación G aparece constantemente reiterada en diversas voces, a modo de cuerda de recitación.

El último objetivo secundario propuesto fue poner en relación los recursos estudiados con el idioma y género de las composiciones. Esto ya ha sido parcialmente respondido, pero haré una breve recapitulación.

Entre *Gigante de perla y nácar* y ambas obras en latín hay numerosas diferencias, debidas tanto al idioma como al género (profano o litúrgico). Entre los rasgos pertenecientes a la música litúrgica en latín, o impropios de un tono humano, cabe enumerar la policoralidad¹⁹⁵ (con todas sus implicaciones en diversos ámbitos musicales), la evitación de figuras muy

194 Me refiero siempre a las alturas reales, es decir, tal como aparecen en la partitura editada en el apéndice.

195 Naturalmente, también puede haber música secular policoral, como es el caso de algunos villancicos de la época. Sin embargo, no conozco tonos humanos policorales.

breves como semicorcheas, la ausencia de repeticiones de las secciones y la acentuación predominantemente cuantitativa. Entre las características típicas de la música profana en español o impropias de la música litúrgica en latín, en cambio, destacan la estructura en estribillo y coplas cuya música se repite cíclicamente, la mayor velocidad y virtuosismo de algunos pasajes, la acentuación cualitativa y aquellos procedimientos musicales que antes he relacionado con las rimas en la letra.

Entre el motete y el salmo, a su vez, hay dos diferencias importantes que creo atribuibles al género. En primer lugar, la división en dos secciones del salmo se debe a la existencia de la doxología menor. Si el motete hubiera sido un salmo y hubiera incluido la doxología, en mi opinión, esta habría constituido una sección separada. En segundo lugar, el salmo *Laudate Dominum* presenta una escritura con reminiscencias de las técnicas de contrapunto improvisado de la época, que a mi juicio está asociada a la costumbre de cantar los salmos a fabordón o en contrapunto improvisado.

Considerando todo lo expuesto en estas Conclusiones, puede afirmarse con rotundidad que Vicente García Velcaire emplea técnicas deliberadas de imitación musical del texto. Lo hace en los ámbitos de la acentuación, el verso, la retórica y los afectos. La estructura de las tres composiciones está en gran medida basada en la letra. Asimismo, usa procedimientos diversos en función del género e idioma de cada obra.

BIBLIOGRAFÍA

ALCARAZ I SANTONJA, Albert. La notoriedad y legado de Vicente García Velcaire en España y el nuevo mundo. En: *El mundo de las catedrales [Recurso electrónico]: pasado, presente y futuro* [en línea]. Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021, 2021, p. 1225-1237. [Consulta: 9 mayo 2024]. ISBN 978-84-09-41429-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682944>

BERMUDO, Juan de. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555

BLASCO, Francisco Javier. *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896

BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino. *Sobre el fundamento de la música*. Trad. Jesús LUQUE MORENO. Madrid: Editorial Gredos, 2009. Biblioteca clásica Gredos, 377. ISBN 978-84-249-3595-5

BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino y MANZANO, María Asunción Sánchez. *Institutio arithmetica*. León: Universidad de León, 2002. [Consulta: 24 mayo 2024]. ISBN 978-84-7719-974-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=577693>

BROMBERG, Carla. Os Objetos da Música e da Matemática e a Subalternação das Ciências em Alguns Tratados de Música do Século XVI. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia da Unesp*. Abril 2014, Vol. 37, n.º 1, p. 9-30

BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. ISBN 978-84-206-8530-4

BURMEISTER, Joachim. *Musical poetics*. Trad. Benito V. RIVERA. New Haven: Yale University Press, 1993. Music theory translation series. ISBN 978-0-300-05110-0. MT6.B96 M8713 1993

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. La capilla musical de la Catedral de Segorbe en los siglos XVI y XVII. En: SEGARRA MUÑOZ, Dolores, *Los juegos del sonido: estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Alpuerto, 1 enero 2020, p. 15-52. ISBN 978-84-381-0524-5

CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*. 1.^a ed. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613

CIRILLO, Agostino. *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2015

CLIMENT BARBER, José. *Música de la Catedral de Orihuela: pequeña antología*. Orihuela: La Luz de las Imágenes, 2003

CLIMENT BARBER, José y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977. Musicología española, 2. ISBN 978-84-369-0229-7

CORREAS, Gonzalo. *Arte grande de la lengua castellana*. Madrid: Tip. R. Fé, 1903

DE TORRES, Joseph. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ó un baxo en Canto figurado, distribuidas en tres partes*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1702

FIorentino, Giuseppe. Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII). *Revista de Musicología*. 2022, Vol. 45, n.º 1/2, p. 17-68

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français. Nouvelle édition revue et augmentée, dite Gaffiot 2016 version V. M. Komarov*. París: Gérard Gréco (dir.), 2016. ISBN 978-2-9554849-0-6. Disponible en: http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul. «These are the tones commonly used»: the tonos de canto de órgano in Spanish Baroque music theory. *Eighteenth-Century Music* [en línea]. 2016, Vol. 13, n.º 1, p. 73-93. DOI 10.1017/S1478570615000433

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. Discurso de ingreso como académico numerario de D. Herminio González Barrionuevo: Líneas maestras del barroco musical en la Catedral de Sevilla. *Boletín de Bellas Artes*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2021, n.º 49, p. 39-61

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. La capilla de música de la Catedral de Sevilla en el período barroco. En: ARANDA DONCEL, Juan, *Las capillas de música en el Barroco*. Córdoba: Litopress, 2018, p. 73-172. ISBN 978-84-948019-8-3

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 10 vol., p. 499-500. ISBN 84-8048-305-9

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. García Velcaire, Vicente. En: CASARES RODICIO, Emilio, GALBIS LÓPEZ, Vicente y DÍAZ GÓMEZ, Rafael, *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 1. 1.^a ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, 2 vol., p. 432-433. ISBN 978-84-8048-705-4

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *Josep Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670): Miserere a 8*. Edición digital. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. Colección Música Hispana, 1. ISBN 978-84-00-07776-1

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII: problemas rítmicos de la música española. En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [en línea]. Casa de Velázquez, 2003, p. 117-124. [Consulta: 15 febrero 2024]. ISBN 978-84-95555-32-8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=809708>

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII). *Anuario Musical* [en línea]. Diciembre 1996, n.º 51, p. 39-70. DOI 10.3989/anuariomusical.1996.i51.308

GRANELL CISCAR, Borja-Josep. *Retórica musical en los villancicos de Joan Baptista Comes*. TFM. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017

HERNANDO GONZÁLEZ, Alfonso. Francisco Salinas (1513-1590): la teoría musical en la encrucijada entre lo antiguo y lo moderno. En: *Historia de las ciencias y de las técnicas, Vol. 2, 2004, ISBN 84-95301-99-7, págs. 961-976* [en línea]. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2004, p. 961-976. [Consulta: 24 mayo 2024]. ISBN 978-84-88713-26-1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091221>

HONEGGER, Marc. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1993. ISBN 978-84-239-5389-9

IGLESIAS, Alejandro Luis. Dos Villancicos inéditos de Juan García de Salazar en la Catedral de Zamora. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1986, n.º 3, p. 387-439

IRIARTE, Tomás de. *La música, poema*. Vol. 1. Madrid: En la Imprenta Real, 1805, 8 vol. Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte, 1

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Entre dos mansos arroyos. Mateo Romero. Lope de Vega* [en línea]. CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF), Enero 2017. [Consulta: 11 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/141954>

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. *Manojuelo poético-musical de Nueva York, the Hispanic Society of America*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2008. ISBN 978-84-00-08656-5

LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. *En la más prolija noche. Carlos Patiño* [en línea]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), 2017. [Consulta: 4 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/156527>

LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. *Niño que llorando estás* [en línea]. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), Septiembre 2022. [Consulta: 11 marzo 2024]. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/279321>

LEODIENSIS, Jacobus. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae: (Liber primus)*. Roma: American Institute of Musicology, 1955. ISBN 978-3-7751-3565-8

LEZA, José Máximo y MARÍN, Miguel Ángel. 1730-1759: la asimilación del escenario europeo. En: LEZA, José Máximo, *La música en el siglo XVIII*. 1.^a ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014. Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. ISBN 978-84-375-0711-8

LIHORY, José Ruiz de. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech, 1903

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. 1.^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Bitácora de retórica, 6. ISBN 978-968-36-8163-8

LORENTE, Andrés. *El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella*. 3.^a ed. Alcalá de Henares: ¿Francisco García Fernández?, 1699

MADRID, Rodrigo y FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. *Archivo de arte valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, n.º 92, p. 67-94

MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Milán: Ricordi, 1883

MARTÍNEZ MARÍN, Eva. *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Sücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762)*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2016

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739

MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>

MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid: Diego Fernández de Córdova y Obiedo, 1592

MORAVIA, Hieronymus de. *Tractatus de Musica* [manuscrito en línea]. 1306 1275. [Consulta: 24 mayo 2024]. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x>

NASSARRE, Pablo. *Escuela musica: segun la practica moderna*. Zaragoza: Larumbe, 1724

NASSARRE, Pablo. *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados*. 1.^a ed. Madrid: Imprenta de Música, 1700

PASTOR FUSTER, D. Justo. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno, 1827, 2 vol. [Consulta: 5 abril 2021]. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=34>

PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Vol. 2. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós y Feliú, 1897, 2 vol.

PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007

PORCAR, Pere Joan y LOZANO, Josep. *Coses evengudes en la ciutat y regne de València: dietari, 1585-1629*. Valencia: Universitat de València, 2012. *Fonts històriques valencianes*, 50. ISBN 978-84-370-8155-7

PORTO, Delphim Rezende. A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento. *Revista Música* [en línea]. Marzo 2017, Vol. 17, n.º 1, p. 230-249. DOI 10.11606/rm.v17i1.144610

PROCLUS. *Procli Diadochi in primum Euclidis Elementorum librum commentarii*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1873

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla. *Inter-American Music Review*. 1989, Vol. 10, n.º 2, p. 49-60

RECCITELLI, Lucas. Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya. *Revista Argentina de Musicología*. 2020, Vol. 21, n.º 2, p. 129-187

RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene. Temas y motivos de los discursos en prosa de la Academia de Nocturnos de Valencia. *Edad de Oro* [en línea]. Noviembre 2020, Vol. 39, p. 159-176. DOI 10.15366/edadoro2020.39.008

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Diapason instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los profesores de musica. Carta a sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia*.

Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo. Madrid: Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, Calle de la Estrella, 1757

ROMEY OLIVER, Pablo. *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII.* Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009

ROYO CONESA, Mireya. *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706).* Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Vol. 2. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, 4 vol.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Vol. 4. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 vol.

SALIS I CLOS, Josep Maria. *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya).* Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012

SANSA LLOVICH, Jordi. *Quintas y octavas prohibidas en el periodo modal-tonal.* Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013

SELMA Y SALAVERDE, Bartolomeo de. *Primo libro. Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo.* Venecia: Bartolomeo Magni, 1638

SELMA Y SALAVERDE, Bartolomeo de. *Secondo libro. Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo.* Venecia: Bartolomeo Magni, 1638

TAPIA NUMANTINO, Bachiller. *Vergel de musica spiritual speculativa y activa.* Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570

Evangelische Kirche in Duisburg-Baerl, 22.2.2015, 17 Uhr MISSA "SUSANNE UN JOUR" PETRI RIQUETI: Musik der spanischen Renaissance vom Rand der Pyrenäen, von Jahresbeginn bis in die Fastenzeit [en línea]. [2015]. [Consulta: 20 abril 2024]. Disponible en: <http://www.m-fuehrer.de/2015RIQUETprogrammBaerl.pdf>

Inventario Fondo Musical [en línea]. [2015]. [Consulta: 26 abril 2024]. Disponible en: https://www.seminariocorpuschristi.org/_files/ugd/0cc22f_a8879cda015d4985916941828e81eed.pdf

Javier Marroquí Rodríguez

FONOGRAFÍA

COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA. *Música de la catedral de Orihuela* [CD de audio]. Alboraià (Valencia), marzo 2003. ISBN D.L. V-1286-2003

APÉNDICE DOCUMENTAL

En este apéndice incluiré las ediciones críticas del *Aspice Domine*, el *Laudate Dominum* y el *Magnificat*, en este mismo orden. Antes de la reproducción de las partituras, realizaré unos breves comentarios. En primer lugar, resumiré los criterios comunes a las tres transcripciones:

- La ortografía ha sido normalizada al latín estándar.
- El texto en cursiva se indica en las partituras originales con un signo de repetición del texto anterior.
- He incluido los acompañamientos del *Aspice Domine* y el *Laudate Dominum* en pentagramas más pequeños para diferenciarlos del resto, puesto que los considero añadidos posteriormente.
- Los nombres de las voces originales se han conservado en la medida de lo posible; no así las claves.
- Solo incluyo incipit en el *Aspice Domine*, ya que las otras dos composiciones presentan en sus respectivos manuscritos una notación musical idéntica a la actual.
- Los corchetes horizontales señalan ligaduras de semibreves.
- Las alteraciones añadidas son señaladas entre corchetes cuando aparecen en otra voz y sobre la nota correspondiente cuando las considero sobreentendidas por cualquier otro motivo.
- He corregido algunas erratas que señalaré a continuación. Por lo demás, he procurado mantenerme en todo momento fiel a los manuscritos.

Javier Marroquí Rodríguez

El *Aspice Domine* se conserva en el fondo musical del Archivo Catedralicio de Orihuela, con la signatura 134/9. La portada del manuscrito reza:

Motete Para el Domingo

de Ramos A8

Aspice Domine

del D^r. y M^o. Garsía

El manuscrito presenta varias caligrafías diferentes.

Tanto el *Laudate Dominum* como el *Magnificat* se conservan en el archivo musical del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. El *Laudate Dominum* se titula en el manuscrito del siguiente modo:

Laudate Dum.

á 8.

Breve de Bajo.

Del Señor Garcia

Al igual que el *Aspice Domine*, presenta varias caligrafías. El alto y el tenor del primer coro, además de la totalidad del segundo coro y el bajo cifrado, se conservan en copias con una misma caligrafía, datadas de 1833. A excepción del tiple, la totalidad del segundo coro aparece en otra copia, con la particularidad de estar transportada a la altura real en la que se cantaría la obra. El bajo continuo también aparece en otra copia, sin cifrado, con dos anotaciones a lápiz: «Contrabajo» en la parte superior y «Día 29. Noviembre 1883» en la inferior. Algunas partes presentan correcciones a lápiz. A continuación, enumeraré las notas tomadas durante la transcripción:

- Algunos silencios de mínima están escritos como si fueran silencios de semibreve.
- Bajo del 2º coro no transportado a la altura real: hay lo que parece una armadura con un sostenido en la cuarta línea (como si fuera G Mayor en clave de F en cuarta) borrado, y la partitura está encabezada por un # grande arriba, como para recordar que debe transportarse.
- Hay algunas notas en el cifrado del acompañamiento que no se corresponden con lo que aparece en los coros, como el 4 del cifrado del compás 15 de la doxología.
- cc. 18-19 y cc. 22-23, alto del primer coro. En el manuscrito, las sílabas *pu* de ambos *populi* parecen corresponder a notas anteriores; la palabra está escrita como *popu-li* en ambos casos (con las dos primeras sílabas juntas). En el segundo caso, incluso hay un cambio de pentagrama que parece sugerir que *pu* iría con el primer D. Lo he modificado porque no tiene sentido repetir nota entonando la misma sílaba, lo que se soluciona si hacemos corresponder sistemáticamente *pu* a la penúltima nota; además, de este modo, la acentuación tiene mucho más sentido.
- También c. 23, tenor del primer coro. Hay una sílaba extra para el segundo *populi*. He optado por alargar *po-*.
- c. 26, tenor del segundo coro sin transportar. No aparece la ligadura entre F y G, por lo que podría entenderse que la sílaba *pu* corresponde a G. Sin embargo, en la partitura transportada sí se ha escrito una ligadura entre ambas notas.
- c. 34, tiple del 2º coro no transportado a la altura real. Originalmente había un A en lugar del B, que está corregido por una mano posterior.
- c. 34, acompañamiento continuo (contrabajo). El B tiene un bemol, que en la otra versión de esta voz no aparece. Ambas partituras del bajo del segundo coro carecían originalmente de este bemol, pero en la que no está transportada a la altura real, una mano posterior lo añadió. No he conservado ese bemol en la transcripción.

- c. 41: en algunas partituras del segundo coro (tiple y alto no transportados a la altura real) hay doble barra y luego 10 compases de espera. En el acompañamiento continuo cifrado, tras la línea divisoria correspondiente hay una x. En el resto de voces no hay ninguna doble barra hasta el final del salmo.
- cc. 42-43, tiple del primer coro. En el manuscrito, la ligadura aparece tachada por una mano posterior, lo que no tiene sentido.
- c. 47: doble barra en todas las voces del primer coro. En el resto de voces no aparece doble barra.

El *Magnificat*, por su parte, solo presenta una copia datada: el primer tiple, fechado en 1875 y aparentemente posterior al resto de voces. El papel de esta voz es más grueso.

El *Magnificat* presenta dos portadas diferentes: una de ellas es similar a la del *Laudate Dominum*, y la otra aparece en la voz del órgano realizado.

- Órgano, c. 14: sostenido en el F. Lo he quitado.
- cc. 33-34, tiple 1º coro – la ligadura de *mi-* no estaba, en su lugar estaba en *-gna*.
- Algunas ligaduras, como las del bajo del 2º coro en cc. 33 y 35, de *-hi* y de *-tens*, no están en el manuscrito. Las he añadido yo.
- c. 67, contralto 2º coro: originalmente en el manuscrito había un C, pero está tachado y se ha escrito encima «Re».
- Cuando hay varios compases de silencio, suele indicarse con un número, con el método actual. Otras veces se utilizan silencios de varios compases, como en el tenor del 2º coro: cc. 23-26; o en el bajo del 2º coro: cc. 103-106.
- Órgano: entre el *piano* del c. 71 y el del c. 88, no hay ningún *forte*.

Motete para el Domingo de Ramos a 8

Aspice Domine

del D^r. y M^o. García

The musical score is written for a motet titled 'Aspice Domine' for the Domingo de Ramos. It is composed by D^r. y M^o. García. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features eight vocal parts and a continuo accompaniment.

The vocal parts are:

- Cantus 1
- Cantus 2
- Altus
- Tenor
- Cantus
- Altus
- Tenor
- Bassus

The lyrics for the first four parts are:

As - pi - ce Do - mi - ne et

The continuo accompaniment is written in bass clef and includes figured bass notation: #3, 7, 5, 4, 5, 4.

7

C1
mi - se - re - re et

C2
mi - se - re - re

A
8
mi - se - re - re et

T
8
mi - se - re - re

C
As - pi - ce Do - mi - ne Do - mi -

A
8
As - pi - ce Do - mi -

T
8
As - pi - ce Do - mi -

B
As - pi - ce Do - mi -

Ac
7 #3 7 #6 5 4 #3 5 4 #3 7 2 4

15

C1
mi - se - re - re

C2
et mi - se - re - re

A
mi - se - re - re mi - se - re - re

T
et mi - se - re - re

C
ne et mi - se - re - re qui -

A
ne et mi - se - re - re qui -

T
ne et mi - se - re - re qui -

B
ne et mi - se - re - re. qui -

Ac
8 #

22

C1

C2

A

T

qui - a di - es nos - tri

qui - a di - es nos - tri

qui - a di - es nos - tri

qui - a di - es nos - tri

C

A

T

B

- a di - es nos - tri de - fe - ce - runt de -

- a di - es nos - tri de - fe - ce - runt de -

- a di - es nos - tri de - fe - ce - runt de -

- a di - es nos - tri de - fe - ce - runt de -

Ac

#3

30

C1

C2

A

T

C

A

T

B

Ac

es - to pro - pi - ti -

es - to pro - pi - ti - us es -

es - to pro - pi - ti -

es - to pro - pi - ti - us

- fe - ce - runt es - to pro - pi - ti -

- fe - ce - runt es - to pro - pi - ti -

- fe - ce - runt es - to

- fe - ce - runt es - to pro -

- fe - ce - runt

37

C1
us es - to pro - pi - ti - us In tri - bu-la - ti -

C2
- to pro - pi - ti - us In tri - bu-la - ti -

A
8 us pro - pi - ti - us In tri - bu-la - ti -

T
8 es - to pro - pi - ti - us In tri - bu-la - ti -

C
us es - to pro - pi - ti - us

A
8 us es - to pro - pi - ti - us

T
8 pro - pi - ti - us es - to pro - pi - ti - us

B
pi - ti - us es - to pro - pi - ti - us

Ac

44

C1
o - ne nos - tra *In* tri - bu-la - ti -

C2
o - ne nos - tra *In* tri - bu-

A
8 o - ne nos - tra *In*

T
8 o - ne nos - tra *In*

C
In tri - bu-la - ti - o - ne nos - tra

A
8 *In* tri - bu-la - ti - o - ne nos - tra

T
8 *In* tri - bu-la - ti - o - ne nos - tra

B
In tri - bu-la - ti - o - ne nos - tra

Ac

49

C1

o - ne nos - tra Quo - ni-am tri - bu - la - ti -

C2

la - ti - o - ne nos - tra Quo - ni-am tri - bu - la - ti -

A

8 tri - bu - la - ti - o - ne nos - tra Quo - ni-am tri - bu - la - ti -

T

8 tri - bu - la - ti - o - ne nos - tra Quo - ni-am tri - bu - la - ti -

C

Quo - ni - am

A

8 Quo - ni - am

T

8 Quo - ni - am

B

Quo - ni - am

Ac

55

C1
o pro - xi-ma est et non

C2
o pro - xi-ma est et non

A
8 o pro - xi-ma est et non est

T
8 o pro - xi-ma est et non

C
et non est qui ad - iu - vet

A
8 et non est qui ad - iu - vet

T
8 et non est qui ad - iu - vet

B
et non est qui ad - iu - vet

Ac
#3 #3

63

C1
est qui ad - iu - vet

C2
est qui ad - iu - vet

A
8
qui ad - iu - vet

T
8
est qui ad - iu - vet

C
ni - si tu De - us nos -

A
8
ni - si tu De - us nos -

T
8
ni - si tu De - us nos -

B
ni - si tu De - us nos -

Ac
ni - si tu De - us nos -

70

C1

ni - si tu De - us nos - - - ter

C2

ni - si tu De - us nos - ter

A

8 ni - si tu De - us nos - - - ter

T

8 ni - si tu De - us nos - ter

C

ter non

A

8 ter non

T

8 ter non

B

ter non

Ac

#

77

C1 non est As - pi - ce Do - mi -

C2 non est As - pi - ce

A non est

T non est As - pi -

C est ni - si tu De - us nos - ter

A est ni - si tu De - us nos - ter

T est ni - si tu De - us nos - ter

B est ni - si tu De - us nos - ter

Ac

84

C1

ne et mi - se - re - re et mi - se - re - re

C2

Do - mi - ne Do - mi - ne et mi - se - re -

A

8

et mi - - - se - re -

T

8

ce Do - mi - ne et mi - se - re -

C

A

8

T

8

As -

B

Ac

#3

92

C1

C2

A

T

C

A

T

B

Ac

re

re

re

re

et

mi - se - re

re

et

re

As - pi - ce

Do - mi - ne

et

re

As - pi - ce

Do - mi - ne

et

et

mi - se - re - re

et

et

mi - se - re -

- pi - ce

Do - mi - ne

Do - mi - ne

et

mi -

As - pi - ce

Do - mi - ne

et

mi - se -

#3

b3

5
4

b3

99

C1

et mi - se - re -

C2

mi - se - re - re et mi - se - re -

A

mi - se - re - re et mi - se - re -

T

mi - se - re - re et mi - se - re - re

C

mi - se - re - re et

A

re. et

T

se - re - re As -

B

re - re et

Ac

#3 5 4

106

The musical score is written for a choir with four parts (C1, C2, A, T) and piano accompaniment (C, A, T, B, Ac). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The lyrics are in Latin. The score consists of two systems of staves. The first system contains staves C1, C2, A, and T. The second system contains staves C, A, T, B, and Ac. Each staff has a vocal line with lyrics and a piano line with notes. The lyrics are: C1: re et mi se re re. C2: re et mi se re re. A: re et mi se re re. T: et mi se re re. C: mi se re re. A: mi se re re. T: pi ce Do mi ne et mi se re re. B: mi se re re. Ac: mi se re re.

C1
re et mi se re re.

C2
re et mi se re re.

A
re et mi se re re.

T
et mi se re re.

C
mi se re re.

A
mi se re re.

T
pi ce Do mi ne et mi se re re.

B
mi se re re.

Ac
mi se re re.

Laudate Dominum

á 8 breve de bajo

del Señor García

Score for **Laudate Dominum**, arranged for 8 Breve de Bajo.

The score is divided into two systems, each with four vocal parts and an accompaniment.

System 1:

- Tiple 1° á 8:** Lau - da - te Do - mi - num om - nes
- Alto 1° Choro á 8:** Lau - da - te Do - mi - num om - -
- Tenor 1° Choro á 8:** Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen -
- Bajo, 1° Coro á 8:** Lau - da - te Do - mi - num om - nes

System 2:

- Tiple 2° Choro á 8:** Lau - da - te
- Alto 2° Choro á 8:** Lau - da - te
- Tenor 2° Choro á 8:** Lau - da - te
- Bajo 2° Choro á 8:** Lau - da - te

Acompañamiento á 8:

The accompaniment consists of a single line of 8 Breve de Bajo, marked with a '3' (triple) in each measure, indicating a 3/8 time signature.

7

Ti
gen - tes gen - - - -

A
8 nes om - nes gen - - - -

T
8 - - - - tes om nes gen -

B
gen - tes om - nes gen - - - -

Ti
Do - mi - num om - - - nes gen -

A
8 Do - mi - num om - nes gen - - - -

T
8 Do - mi - num om - nes gen - - - -

B
Do - mi - num om - nes gen - - - -

Ac
3 5 6 5 3
3 4 4 3

14

Ti
tes Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes

A
tes Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes

T
tes Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes

B
tes Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li

Ti
- tes om - nes

A
- tes om - nes

T
- tes om - nes

B
tes om - nes

Ac
3 5 3#

22

Ti

A

T

B

om - nes po - pu - li Quo - ni-am

Ti

A

T

B

po - pu - li po - pu - li Quo - ni-am

Ac

29

Ti
con - fir - ma - ta est su - per nos et

A
con - fir - ma - ta est su - per nos et

T
con - fir - ma - ta est su - per nos et

B
con - fir - ma - ta est su - per nos et

Ti
mi - se - ri - cor - di - a e - ius

A
mi - se - ri - cor - di - a e - ius

T
mi - se - ri - cor - di - a e - ius

B
mi - se - ri - cor - di - a e - ius

Ac
5 3# 4 3#

37

Ti

ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in æ - ter -

A

8 ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net

T

8 ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in æ -

B

ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in æ -

Ti

ma-net in æ-ter - num.

A

8 ma-net in æ-ter - num.

T

8 ma-net in æ-ter - num.

B

ma-net in æ-ter - num.

Ac

3# 6 3#

45

Ti
A
T
B

8 in æ - ter - - num.
8 ter - - - - num.
ter - - - - num.

Ti
A
T
B

8
8

Ac

Tiple 1° á 8
 Alto 1° Choro á 8
 Tenor 1° Choro á 8
 Bajo, 1° Coro á 8
 Tiple 2° Choro á 8
 Alto 2° Choro á 8
 Tenor 2° Choro á 8
 Bajo 2° Choro á 8
 Acompañamiento á 8

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et
 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o
 Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Pa - tri
 Glo - ri - a Pa - tri

10

Ti Fi - li - o si-cut e - rat in prin -

A et Fi - li - o si-cut e - rat in prin -

T et Fi - li - o si-cut e - rat in prin -

B et Fi - li - o si-cut e - rat in prin -

Ti tri et Spi-ri - tu - i Sanc - to

A et Spi-ri - tu - i Sanc - to

T tri et Spi-ri - tu - i Sanc - to

B tri et Spi-ri - tu - i Sanc - to

Ac tri et Spi-ri - tu - i Sanc - to

6#
4
3

8

18

Ti

ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu -

A

ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu - la

T

ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu -

B

ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu -

Ti

et in sæ - cu-la

A

et in sæ - cu-la

T

et in sæ - cu-la

B

et in sæ - cu-la

Ac

5 6# 8

24

Ti

la sæ-cu - lo - rum a - men a - men A -

A

sæ - cu - lo - rum a - men sæ - cu - lo - rum

T

la sæ-cu - lo - rum a - men A -

B

la sæ-cu - lo - rum a - men A - - - men A -

Ti

sæ - cu - lo -

A

sæ - cu - lo - rum a -

T

sæ - cu - lo - rum

B

sæ - cu - lo -

Ac

3#

31

Score for SATB choir, measures 31-35. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "men A - - - - - men. a - - - - - men. men A - - - - - men. - - - - - men. - rum a - - - - - men. men a - - - - - men. a - - - - - men. rum a - - - - - men."

à 8 con Órgano Oblig^o

All[egr]o M[oderat]o

Javier Marroquí Rodríguez

5

Ti

A

T

B

ni - fi-cat a - ni - ma me - a

ni - fi-cat a - ni - ma me - a

ni - fi-cat a - ni - ma me - a

ni - fi-cat a - ni - ma me - a

Ti

A

T

B

Org.

Ac

9

Ti Do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus meus in Solo

A Do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

T Do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

B Do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Ti et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

A et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

T et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

B et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Unisonus

Org.

Ac

14

Ti

De - o sa - lu - ta - vi me - o Qui - a re -

A

8

Qui - a re -

T

8

Qui - a re -

B

8

Qui - a re -

Ti

8

Qui - a re -

A

8

Qui - a re -

T

8

Qui - a re -

B

8

Qui - a re -

Org.

p

6
4

Ac

18

Ti spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - ci - le

A spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - ci - le

T spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - ci - le

B spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - ci - le

Ti spe - xit an - ci - le

A spe - xit an - ci - le

T spe - xit an - ci - le

B spe - xit an - ci - le

Org. *f*

Ac

22

Ti su - æ ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

A su - e ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

T su - e ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

B su - e ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

Ti su - e

A su - e

T su - e

B su - e

Org.

Ac

26

Ti
di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

A
8 di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

T
8 di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

B
di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

Ti
om - nes ge - ne - ra - ti - o -

A
8 om - nes ge - ne - ra - ti - o -

T
8 om - nes ge - ne - ra - ti - o -

B
om - nes ge - ne - ra - ti - o -

Org.

Ac



30

Ti
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

A
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

T
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

B
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

Ti
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

A
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

T
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

B
nes Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

Unisonus

Org.
Ac

35

Ti po - tens est

A po - tens est

T po - tens est et san - ctum no - men e -

B po - tens est

Ti po - tens est

A po - tens est

T po - tens est

B po - tens est

Org. *p*

6 3 6 3#

Ac

40

Ti et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

A et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

T 8 jus et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

B et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

Ti et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

A 8 et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

T 8 et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

B et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e

Org. *f*

Ac

45

Ti in pro - ge - ni-es ti - men - ti - bus e -

A in pro - ge - ni-es

T in pro - ge - ni-es

B in pro - ge - ni-es

Ti in pro - ge - ni-es

A in pro - ge - ni-es

T in pro - ge - ni-es

B in pro - ge - ni-es

Org. *p*

6 3 6 3#

Ac

50

Ti
um Fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

A
8 fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

T
8 fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

B
fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

Ti
fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

A
8 fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

T
8 fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

B
fe - cit po - ten - ti-am in bra - chi - o

Unisonus

Org.
f

Ac

55

Ti

su - o di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis Solo

A

8 su - o di - sper - sit su - per - bos

T

8 su - o di - sper - sit su - per - bos

B

su - o di - sper - sit su - per - bos

Ti

su - o di - sper - sit su - per - bos

A

8 su - o di - sper - sit su - per - bos

T

8 su - o di - sper - sit su - per - bos

B

su - o di - sper - sit su - per - bos

Org.

p

4
2

6

Ac

59

Ti su - i De - po - su - it po - ten - tes de

A de - po - su - it po - ten - tes de

T de - po - su - it po - ten - tes de

B de - po - su - it po - ten - tes de

Ti de - po - su - it po - ten - tes de

A de - po - su - it po - ten - tes de

T de - po - su - it po - ten - tes de

B de - po - su - it po - ten - tes de

Org. *f*

6 3# 6b

Ac

63

Ti
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

A
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

T
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

B
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

Ti
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

A
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

T
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

B
se - de et ex - al - ta - vit et ex - al - ta - vit

Unisonus

Org.
Ac

68

Ti
hu - mi - les

A
hu - mi - les

T
hu - mi - les e su - ri - en - tes

B
hu - mi - les

Ti

A

T

B

Org.

Ac

p

6#

73

Ti

A

T

B

im - ple - vit bo-nis et di - vi-tes di - mi - sit in -

Ti

A

T

B

Org.

Ac

6 6♯

78

Ti

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

A

8

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

T

8

a - nes sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

B

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

Ti

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

A

8

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

T

8

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

B

sus - ce - pit Is - ra-el pu - e - rum

Org.

Ac

82

Ti
su - um re - cor - da - tus mi - se - ri -

A
su - um re - cor - da - tus mi - se - ri -

T
su - um re - cor - da - tus mi - se - ri -

B
su - um re - cor - da - tus mi - se - ri -

Ti
su - um mi - se - ri -

A
su - um mi - se - ri -

T
su - um mi - se - ri -

B
su - um mi - se - ri -

Org.
Ac.

86

Ti

Solo

cor - di - a su - a sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros

A

8 cor - di - e su - e

T

8 cor - di - e su - e

B

cor - di - e su - e

Ti

cor - di - e su - e

A

8 cor - di - e su - e

T

8 cor - di - e su - e

B

cor - di - e su - e

Org.

p

Ac

91

Ti A T B

A - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la

Ti A T B

Org.

Ac

6
4 +3

Detailed description: This is a musical score for page 21, measures 91 to 95. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental accompaniment (Organ and Acoustic Guitar). The lyrics are 'A - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sæ - cu - la'. The vocal parts are in treble clef, and the instrumental parts are in bass clef. The organ part has a 6/4 time signature and a +3 measure extension. The acoustic guitar part is in the bass clef.

96

Ti
Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et Spi -

A
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

T
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

B
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

Ti
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

A
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

T
8 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

B
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

Org.
f

Ac

100

Ti
ri - tu - i San - cto Sic - ut e - rat in prin -

A
ri - tu - i San - cto Sic - ut e - rat in prin -

T
ri - tu - i San - cto Sic - ut e - rat in prin -

B
ri - tu - i San - cto Sic - ut e - rat in prin -

Ti
ri - tu - i San - cto

A
ri - tu - i San - cto

T
ri - tu - i San - cto

B
ri - tu - i San - cto

Org.
Ac.

105

Ti
ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu - la

A
ci - pi-o et nunc et sem - per et in se - cu - la

T
ci - pi-o et nunc et sem - per et in se - cu - la

B
ci - pi-o et nunc et sem - per et in se - cu - la

Ti
et in se - cu - la

A
et in se - cu - la

T
et in se - cu - la

B
et in se - cu - la

Org.
Ac

109

Ti
sæ - cu - lo - rum a - - - men.

A
8 se - cu - lo - rum a - - - men.

T
8 se - cu - lo - rum a - - - men.

B
se - cu - lo - rum a - - - men.

Ti
se - cu - lo - rum a - - - men.

A
8 se - cu - lo - rum a - - - men.

T
8 se - cu - lo - rum a - - - men.

B
se - cu - lo - rum a - - - men.

Org.

Ac