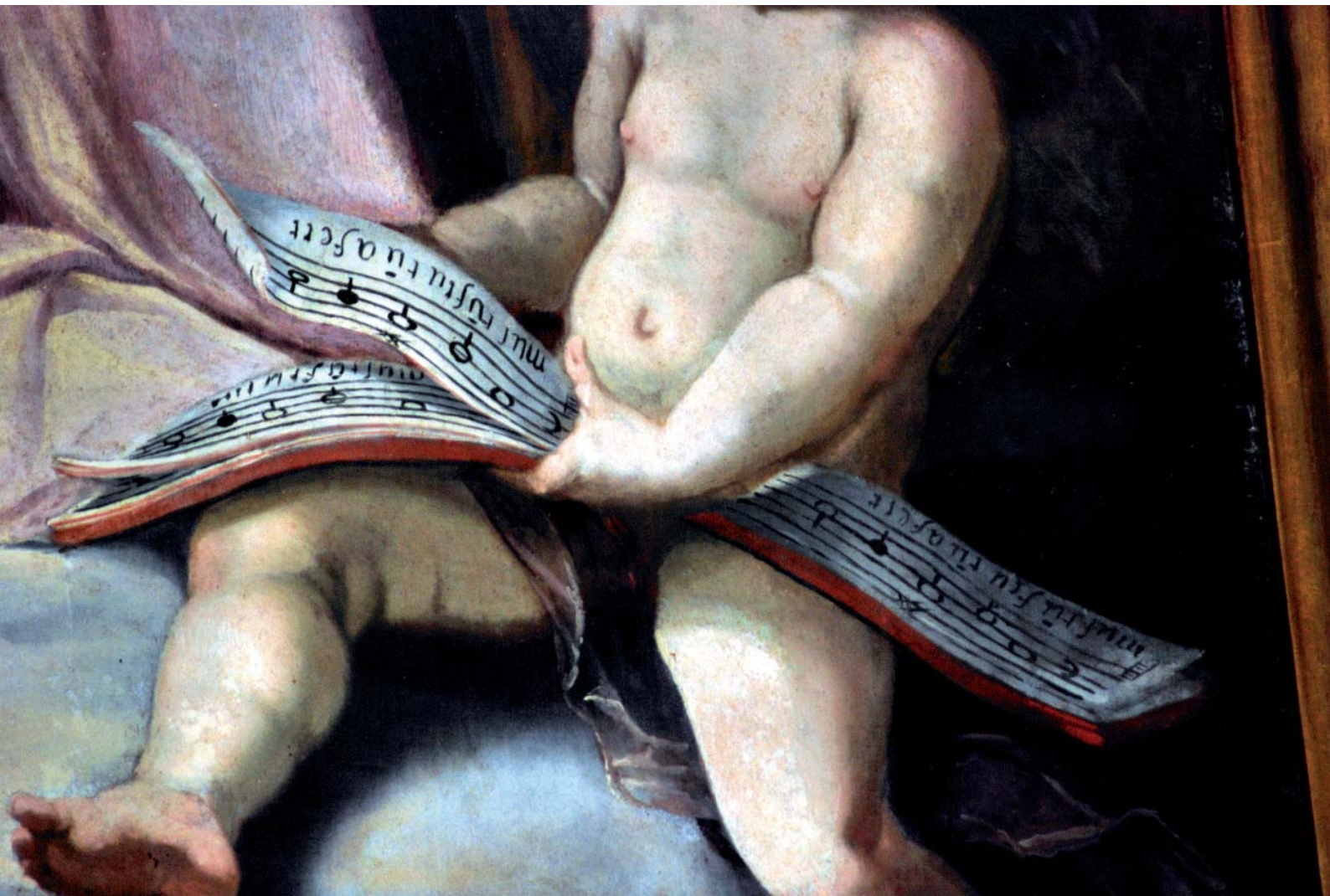
www.sociedadmusicaldesevilla.com
sms@sociedadmusicaldesevilla.com
sociedadmusicaldesevilla

Juan María Suárez Martos
Israel Sánchez López

La música barroca para coro conservada en los libros de la Catedral de Sevilla

SMS Guías



Guía nº 1

La música barroca para coro conservada en los libros de la Catedral de Sevilla

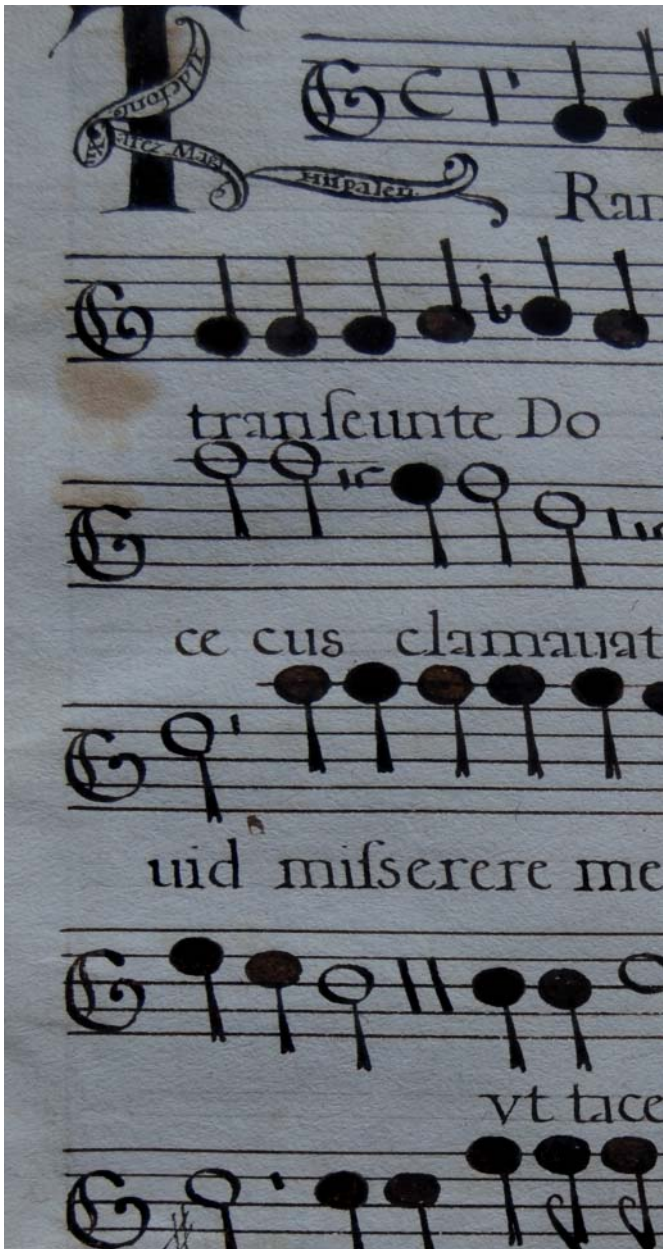
LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA DURANTE EL PERIODO BARROCO.

Dr.: D. Juan María Suárez Martos

Profesor de musicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla

EL MOTETE A DOBLE CORO "TRANSEUNTE DOMINO" DE ALONSO XUÁREZ. ESTUDIO ANALÍTICO.

D. Israel Sánchez López

Director Artístico y Titular del Coro de la Sociedad Musical de Sevilla y Profesor de Análisis Musical del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla

ÍNDICE

I. LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA DURANTE EL PERIODO BARROCO.

1. Introducción y contexto histórico
2. Cargos en la estructura catedralicia
3. Las ceremonias religiosas y la música polifónica
4. Organismos musicales
5. Aspectos biográficos de los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla
6. Música y crisis económica durante el siglo XVII
7. La escritura musical durante el Renacimiento y Barroco

II. EL MOTETE A DOBLE CORO "TRANSEUNTE DOMINO" DE ALONSO XUÁREZ. ESTUDIO ANALÍTICO.

Introducción y comentarios generales
Análisis por secciones
Primera gran sección
Segunda gran sección
Conclusión
Apéndice I: Análisis del esquema armónico
Apéndice II: La partitura
Apéndice III: Glosario general de términos y bibliografía recomendada

LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE SEVILLA DURANTE EL PERÍODO BARROCO

Juan María Suárez Martos

1. Introducción y contexto histórico

Un libro o artículo sobre hechos históricos es como un viaje en el tiempo, en las páginas siguientes vamos a transportarnos hacia los siglos XVII y XVIII para conocer cómo era la música y los músicos de la Catedral de Sevilla. En primer lugar estudiaremos la estructura humana de una catedral, luego hablaremos de las principales ceremonias para conocer dónde se incluían las piezas polifónicas y seguidamente nos adentraremos en la descripción de los diferentes organismos musicales: capilla de música, seises, capellanes de coro y veinteneros, capilla de ministriles, órganos y organistas, y otros instrumentos. Continuamos con los aspectos biográficos de los maestros barrocos de la Catedral y finalizamos este artículo con dos pequeños epígrafes, uno sobre aspectos económicos y otro sobre las diferentes modalidades de documentación musical que existían en la época.

Situemos brevemente el marco histórico. El estado español fue perdiendo parte de su poder durante el s. XVII debido a las epidemias, los continuos conflictos bélicos y las disputas internas, pero también nos encontramos con un siglo donde floreció la cultura y el arte; todos conocemos a personalidades tan ilustres como Velázquez, Murillo o Calderón de la Barca.

La pintura, el teatro y otras artes que se desarrollaron en España y concretamente en Sevilla han sido bien estudiadas y reconocidas, pero la música, en cambio, aún se encuentra en gran medida oculta esperando que archiveros, musicólogos, directores e intérpretes aúnen fuerzas para recuperar un legado musical de una gran riqueza.

2. Cargos en la estructura catedralicia

Una Catedral funcionaba en parte como un pequeño estado. En él encontramos un presidente, llamado Deán, y un conjunto de dignidades eclesiásticas que se encargaban de un aspecto concreto para el buen funcionamiento del templo y que, por lo tanto, eran como ministros de un Estado. Por ejemplo, el llamado maestrescuela era como un ministro de cultura, el tesorero como un ministro de economía, y el chantre como un ministro de la música.

Por debajo de todos ellos se encontraban el resto de canónigos, es decir, eclesiásticos adscritos a una catedral y que podían realizar funciones muy diversas. Más abajo aún se hallaban los llamados racioneros y medioracioneros los cuales percibían una remuneración menor que los canónigos. Finalmente, los asalariados recibían una cuantía concreta por un servicio.

Los músicos de una catedral solían ser asalariados, aunque también había algunas plazas de medioracioneros para los cargos musicales más importantes.

Cuadro nº 1: Estructura catedralicia

Deán
Dignidades eclesiásticas
Canónigos
Racioneros
Medioracioneros (Algunos músicos)
Asalariados (Músicos)

Que la mayor parte de los músicos fueran asalariados, no significaba que la música no desempeñara una función importante. Al contrario estaba presente en muchísimas ceremonias, y muchos de los asuntos que el cabildo, es decir, el conjunto de canónigos, trataba cuando se reunía eran precisamente sobre aspectos musicales.

El buen funcionamiento de la Catedral se completaba con otros oficios, como el maestro carpintero, el maestro pintor y dorador, el cerrajero, el cerero, el cetrero, el vidriero, el platero, el jardinero, el perrero o el lamparero. Varias lavanderas: del altar mayor, de la capilla de la Antigua, de ornamentos y de la capilla de los Cálices. Asimismo varios guardianes de los altares y un guardián del granero, el impresor y otros.

3. Las ceremonias religiosas y la música polifónica

Podemos dividir las ceremonias religiosas en dos grandes grupos: la Misa y Oficio Divino. En el primer caso se trata del sacramento principal de la iglesia que une cena y sacrificio: la última cena de Jesús con los apóstoles en que les dio de comer y beber su propio cuerpo y su propia sangre donde se anticipaba y ahora se renueva el sacrificio de Cristo en la Cruz. Mientras que en el segundo hace referencia al conjunto de rezos repartidos a lo largo de todo el día que los eclesiásticos realizan en privado, y los canónigos, así como los monjes, en público y en común. Conocer la estructura de estas ceremonias es necesario para saber en qué momentos se inculcaba la música y la función que ésta desempeñaba.

3.1. La Misa

En el siguiente cuadro hemos dividido el ritual de la Misa en cinco partes siguiendo el orden temporal de esta ceremonia. Encontramos tres tipos principales de cantos. Los de los ministros o celebrantes suelen ser pequeñas entonaciones musicalmente sencillas, mientras que los cantos gregorianos del propio y del

Cuadro nº 2: Estructura de la Misa

Función de las piezas	Ministros	Ordinario	Propio
1. Ritos iniciales			
Procesión de entrada:			Introito
	Signum crucisa		
Rito penitencial			
Invocación letánica:		Kyrie	
Gran doxología		Gloria	
Oración conclusiva:	Colecta		
2. Liturgia de la palabra			
	Lectura 1ª (A.T.)		
Salmodia: Canto interleccional 1º			Gradual
	Lectura 2ª (Evangelio)		
Profesión de fe:		Credo	
3. Liturgia eucarística			
Procesión de ofrendas:			Ofertorio
Oración sobre las ofrendas:	Oración secreta		
Plegaria eucarística:	Prefacio		
		Sanctus	
	Post consacrationem		
			[Motete]
4. Rito de comunión			
Doxología:	Per ipsum		
	Pater noster		
	Embolismus		
Rito de la paz y fracción del pan:		Agnus Dei	
Comunión			Comunión
	Oración		
5. Rito de conclusión	Saludo y bendición		
	Ite missa est. R. Deo gratias		

ordinario son más elaborados. El propio son las partes de la misa propias y exclusivas de la fiesta litúrgica que se celebra o del santo o santa que se conmemore; con el término "ordinario", o común, nos podemos referir a dos modalidades: a) las partes de la misa que se repiten siempre: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei; y b) las misas de muchos santos: mártires, confesores, vírgenes y misas votivas, que suelen ser siempre las mismas y sólo tienen como propio las tres oraciones que reza o canta el celebrante: la anterior a las lecturas, la secreta, llamada así por decirse en voz baja, y la del final de la misa. Concretamente los del ordinario fueron los preferidos por los maestros para componerlos en polifonía. No debemos olvidar que aunque el canto gregoriano (monofónico) era y es el canto oficial de la Iglesia, la utilización de polifonía en una ceremonia suponía una forma de embellecimiento más elevada.

Los cantos del propio son todos aquellos cuyo texto varía dependiendo de la celebración, por ejemplo el introito del día de Navidad *(Puer natus est nobis)* es diferente al del día de Pentecostés *(Spiritus Domini).* Los cantos del ordinario, en cambio, tienen siempre el mismo texto independientemente de la celebración.

La forma o estructura de estas piezas vienen determinadas en gran medida por el texto. En lo referente a los cantos del ordinario, el *Kyrie* y el *Agnus Dei* tienen una estructura ternaria, por estar dirigidas a las Tres Personas de la Santísima Trinidad. Pongamos por ejemplo la estructura del *Kyrie*:

Cuadro nº 3: Estructura del Kyrie

Kyrie eleison (Señor ten piedad)	Christe eleison (Cristo ten piedad)	Kyrie eleison (Señor ten piedad)
Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie eleison
Kyrie eleison	Christe eleison	Kyrie eleison
A	B	A

Los cantos del propio podemos dividirlos formalmente en dos grupos llamados Antifonales y Responsoriales. En ambos aparecen dos partes diferenciadas, la antífona y el salmo o verso. La antífona es como un estribillo, mientras que el salmo hace referencia a una parte en la que predomina el estilo recitativo, es decir, musicalmente está menos desarrollado. La diferencia entre unos y otros la encontramos en la manera en la que se alternan dichas partes:

Cuadro nº 4: Formas del propio

Antifonales	Responsoriales
Introito Ofertorio Comunión	Gradual Tracto Allelulia
A + Ps1 + A + Ps2…etc A	A + v1 + v2 + v3…etc A

Las partes del ordinario de muchas misas compuestas por los maestros han sido grabadas en la actualidad sin tener presente que eran intercaladas con el canto gregoriano y pequeños recitados dentro de una ceremonia. Estas grabaciones sacadas de su contexto sólo nos aproximan a la realidad interpretativa de la época.

Durante el Renacimiento y en los sucesivos siglos fue también muy usual introducir durante la misa una pieza polifónica con un texto en latín que hacía alusión a la festividad en cuestión. Estas piezas se denominan motetes y los maestros compusieron una gran cantidad de estas obras. Vamos a comentar las siguientes piezas escogidas de entre las que forman parte del repertorio que el coro de la Sociedad Musical de Sevilla presentará en concierto:

La pieza **O gloriosa Domina** compuesta por Pedro Fernández de Castilleja en la primera mitad del s. XVI es un bello ejemplo de la técnica compositiva renacentista. Compuesta a cuatro partes, esta obra se encuentra en el libro de polifonía número uno, manuscrito que se confeccionó para el ritual de la *Salve Regina* en la Catedral de Sevilla y que gozó de una gran popularidad en una ciudad que siempre ha tenido una especial devoción por los ritos marianos.

Los motetes **Ite et vos, Exiit qui seminat y Transeunte Domino**, fueron compuestos por Alonso Xuárez en el último cuarto del s. XVII. Son obras policorales que se alejan de la técnica renacentista de composición a cuatro partes y se aproximan, en cambio, a otras inquietudes de los compositores barrocos como la proyección del sonido en el espacio y la estrecha relación entre música y texto. Estas piezas se incluyen en una colección de motetes para el tiempo de Cuaresma y Adviento. Concretamente estos tres se usaban respectivamente en los domingos de septuagésima, sexagésima y quincuagésima, que preceden a la Cuaresma.

Los motetes **Gaude Maria Virgo, Factum est Premium e In ferventis olei**, fueron compuestos por Diego José de Salazar a finales del s. XVII o comienzos del s. XVIII. En el primer caso se trata de una pieza para el día de la Anunciación escrita en el lenguaje policoral de la época que usa frecuentes efectos de "eco" a través de breves imitaciones entre los dos coros. La segunda pieza que comentamos fue compuesta para la festividad del Arcángel San Miguel. Ésta es también una composición a ocho voces repartidas en dos coros pero especialmente interesante en lo concerniente a la relación entre música y texto, la pugna entre San Miguel y el dragón cobra aquí un aspecto casi teatral. La tercera obra fue compuesta para la festividad de San Juan Evangelista y su texto alude a la orden del emperador romano de meterlo en aceite hirviendo del cual, se cuenta, salió ileso gracias a la Divina Providencia.

3.2. El Oficio Divino

El segundo gran grupo de ceremonias lo constituye el llamado Oficio Divino. En la siguiente tabla podemos ver la manera en la que se repartían estos oficios a lo largo de todo el día.

Cuadro nº 5: ritos del Oficio Divino

OFICIO	MOMENTO DE LA CELEBRACIÓN
Maitines	Algo después de medianoche
Laudes	Al amanecer
Prima	Seis de la mañana
Tercia	Nueve de la mañana
Sexta	Doce Horas
Nona	Tres de la tarde
Vísperas	A media tarde
Completas	Antes de retirarse

Cada uno de estos oficios tienen su propia estructura, por ejemplo, los maitines están divididos en tres partes llamados nocturnos:

Cuadro nº 6: Estructura de Maitines

Pater noster, Ave María, Credo Versículo Deus in adjutorium Invitatorio con el Salmo 94 (95) Himno
Primer nocturno 3 salmos con sus antífonas (del Viejo Testamento) 3 lecciones, seguida cada una con un responsorio prólijo
Segundo nocturno 3 salmos con sus antífonas (del Nuevo Testamento: Cartas, Hechos o Apocalipsis) 3 lecciones con 3 responsorios prólijos
Tercer nocturno 3 salmos y 3 antífonas (en las Fiestas Litúrgicas del Nuevo Testamento, del Evangelio 3 lecciones y 3 responsorios prólijos Te Deum laudamus (en vez del 9º responsorio los domingos y días festivos)
Versículo Oración Benedicamus Domino

Para que comprendamos la estructura del cuadro anterior con más profundidad vamos a desarrollar el primer nocturno para el día de difuntos.

Cuadro nº 7: Primer nocturno de maitines

Invitatorio (salmo 94):	**Regem cui omnia vivunt**
Salmo	Venite exultemus
1ª Antífona	Dirige
1º Salmo	Verba mea
2ª Antífona	Convertere
2º Salmo	Domine ne in furore tuo
3ª Antífona	Ne quando repiat
3º Salmo	Domine Deus meus
Verso	Requiem aeternam
Responso	Et lux perpetua
1ª Lectura	Parce mihi
1º Responsorio	Credo quod Redemptor
2ª Lectura	Taedet animam
2º Responsorio	Qui Lazarum
3ª Lectura	Manus tuae
3º Responsorio	Requiem aeternam

Los maestros compusieron una gran cantidad de obras polifónicas que se interpretaban en los maitines como los responsorios y las lamentaciones. Normalmente no se componían todos en polifonía sino que se alternaban con piezas mantenidas en canto gregoriano.

Los villancicos también se interpretaban en los maitines. En la época que nos ocupa el término no hacía referencia necesariamente canciones de Navidad, sino a obras que tuvieron un origen profano y que la iglesia adoptó como un género religioso para atraer al pueblo al templo; aprovechando que su texto en castellano era conocido por todos.

Otros cantos polifónicos muy usuales fueron los *Magnificat* y los himnos que se interpretaban en las Vísperas, el *Miserere* en los Laudes o el *Nunc dimittis* en las Completas.

Vamos a centrarnos en los himnos de Vísperas. En el cuadro siguiente podemos ver la estructura del ritual:

Cuadro nº 8: Estructura de Vísperas

Deus in adjutorium
Cinco salmos con cinco antífonas
Capítula
Responsorio prólijo
Himno
Versículo
Magnificat con antífona
Oraciones y antífonas (varias)
Benedicamus Domino

Podemos definir un himno como un canto de alabanza a Dios o a los Santos y su origen se remonta a los primeros siglos del Cristianismo (a medida que fueron apareciendo las fiestas). Durante la Edad Media y sobre todo en el Renacimiento los maestros van a comenzar a componer obras polifónicas basadas en los textos de los himnos cuyo objetivo era aumentar la solemnidad de una determinada ceremonia. Compuestos de forma suelta o incluso formando ciclos himnódicos.

En la Catedral de Sevilla se irá conformando durante el s. XVII un libro de himnos polifónicos para los santos más importantes de la ciudad hispalense. Este códice de gran formato se conserva actualmente catalogado como Libro de polifonía nº 16 y contiene 15 himnos polifónicos.

Los maestros no solían poner en polifonía todas las estrofas de un himno sino sólo algunas. En muchos de estos himnos se componen la 3ª y 5ª estrofas polifónicamente; aunque otras combinaciones son posibles. Como indican los ceremoniales de la época la primera y última estrofa siempre se hacía en canto gregoriano y en el resto solían alternarse el órgano con las estrofas polifónicas.

Comentamos ahora más concretamente los diferentes himnos siguiendo el orden cronológico de los maestros que pasaron por la Catedral de Sevilla.

Alonso Lobo está representado con cinco himnos que fueron compuestos antes de 1607. **Gentes hispaniae** para la festividad de san Isidoro es un reconocimiento a la labor humana y cultural del antiguo arzobispo de Sevilla, el autor de *Las Etimologías* dirigió la iglesia hispalense como su Arzobispo en el s. VII (600-636) durante el reinado visigodo. **Salvete clarae Virgines** para la festividad de las Santas Justa y Rufina tiene también un marcado carácter local, patronas de Sevilla y nacidas en esta misma localidad en el s. III (d.C.), son un símbolo de la fe cristiana ante las adversidades; **Regis indigni** para la festividad de San Hermenegildo es un tributo al príncipe visigodo que se enfrentó a su padre arriano Leovigildo, tras la conversión de aquél al catolicismo (año 580); **Fallacis undas saeculi** para la festividad de San Diego de Alcalá solemniza la actividad de este fraile franciscano nacido al norte de Sevilla y que vivió de 1400 a 1463; **Defensor Almae** para la festividad de Santiago conmemora al apóstol que tradicionalmente se cree evangelizó la Península Ibérica en el siglo I.

Francisco de Santiago está representado con tres himnos: **Iesus dulcis memoria** para la festividad del dulce Nombre de Jesús (dominica primera, que sigue a la octava de Navidad, o del dos de enero); **Lauda fidelis** para la festividad de la Corona de Espinas del Señor, himno que tuvo su origen en el oficio a canto llano que el maestro de ceremonias presentó en 1624; y **Mentibus letis** para la festividad de san Gabriel (24 de marzo). En el códice aparece un himno del maestro de seises Gabriel

de Villareal, se trata del **Stabat Mater dolorosa** para la festividad de los Siete Dolores de María que se celebra el viernes anterior al Domingo de Ramos, es la única obra que no pertenece a un maestro de capilla de la Catedral.

La única obra anónima del códice es el himno **Te splendor** para la festividad del arcángel san Miguel, pero varios hechos parecen evidenciar que se trata de una obra del maestro Alonso Xuárez compuesta en el último cuarto del s. XVII.

Del maestro Diego José de Salazar aparece tan solo una obra, se trata del himno **Ecce iustus** para la festividad de los santos Justo y Pastor que se celebra el día 6 de agosto y que al igual que las santas Justa y Rufina simbolizan la resistencia moral cristiana ante el opresor.

El maestro Gaspar de Úbeda compuso tres himnos a comienzos del s. XVIII (más una nueva estrofa en el himno a San Hermenegildo). **Te Ioseph** para la festividad de san José (11 de marzo), **Vexilla Regis** para la Exaltación de la Santa Cruz y otro himno **Defensor almae** para la festividad de Santiago, posiblemente compuesto en el año 1720.

El himno de composición más tardía es **Domare cordis** para la festividad de Santa Isabel, Reina de Portugal (que se celebra el día 10 de Julio). Compuesto por Pedro Rabassa posiblemente en el año 1748. Este himno conmemora a la reina medieval que renunció a sus riquezas para tomar los hábitos de la Orden de las Clarisas.

4. Organismos musicales

La participación musical en las ceremonias podía llegar a ser muy diversa. A continuación explicamos la función que desempeñaban los siguientes colectivos o individuos:

- La capilla de música
- Los seises
- Los capellanes de coro y veinteneros
- La capilla de ministriles
- Órganos y organistas
- Otros instrumentos

4.1. La capilla de música

Estaba formada por un conjunto de cantores que interpretaban la música polifónica, es decir, aquella que se produce cuando varios cantores cantan a la vez sonidos distintos formando acordes. Estaban distribuidos en varias “cuerdas” según las características de cada voz, así había:

- Tiples
- Altos
- Tenores
- Bajos

Los tiples realizaban la voz más aguda y solían ser hombres cantando en falsete o castrati (en España llamados capones), u ocasionalmente niños. Los altos tenían una tesitura menos aguda, mientras que los tenores y, sobre todo, los bajos cantaban en una tesitura más grave. Las mujeres no tuvieron una participación musical en las catedrales hasta el s. XX, aunque sabemos que existieron monjas cantoras tan virtuosas que los propios cantores profesionales de las catedrales trataban de imitar.

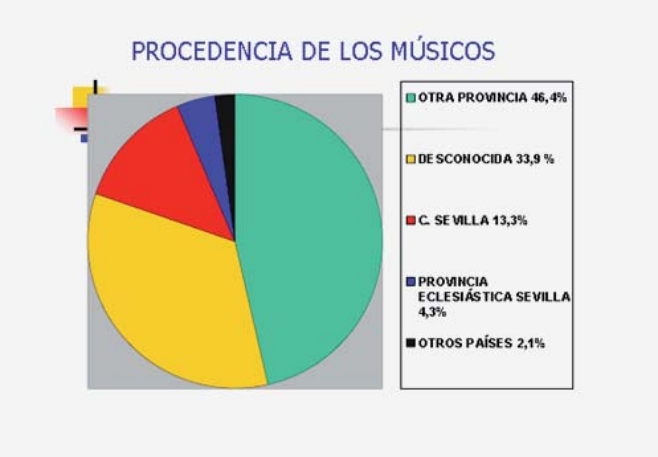
Al frente de la capilla de música se encontraba el maestro de capilla que, además de dirigir la capilla de música, tenía la obligación de componer piezas polifónicas para los diferentes eventos. En ocasiones, algunos seises, veinteneros o capellanes de coro podían agregarse a la capilla de música como ayuda adicional, aunque no formando parte oficial de ella.

El número de cantores en la Catedral de Sevilla a comienzos del s. XVII fue aproximadamente de 16, divididos en cinco tiples, cuatro altos, cuatro tenores y tres bajos. Si bien hubo un ligero aumento con respecto a la capilla de finales del s. XVI, fueron más las similitudes que las diferencias. A medida que nos adentramos en el s. XVII, el número de cantores fue en descenso, el Cabildo necesitaba cada vez mayores esfuerzos para mantener el mínimo necesario, la música a ocho voces que fue tan usual a partir del segundo tercio del siglo era interpretada a lo sumo por un par de cantores por voz y siguió descendiendo a finales del siglo.

Cuadro nº 9: Himnos polifónicos en el libro de polifonía nº 16

Gentes Hispaniae	San Isidoro	Alonso Lobo	ff. 1v-5r
Salvete clarae Virgines	Santas Justa y Rufina	Alonso Lobo	ff. 5v-8r
Regis indigni	San Hermenegildo	Alonso Lobo (3ª Estrofa)	ff. 8v-9r
		Gaspar de Úbeda (5º Estrofa)	ff. 9v-10r
Domare cordis	Santa Isabel Reina de Portugal	Pedro Rabassa	ff. 10v-11r
Fallacis undas saeculi	San Diego	Alonso Lobo	ff. 11v-13r
Defensor almae	Santiago	Alonso Lobo	ff. 13v-16r
Te Ioseph	San José	Gaspar de Úbeda	ff. 16v-17r
Iesus dulcis memoria	Santísimo Nombre de Jesús	Francisco de Santiago	ff. 17v-21r
Lauda fidelis	Corona del Señor	Francisco de Santiago	ff. 21v-25r
Mentibus letis	San Gabriel	Francisco de Santiago	ff. 25v-26r
Stabat Mater dolorosa	Siete Dolores de María	Gabriel de Villareal	ff. 27v-32r
Vexilla regis	Exaltación de la Santa Cruz	Gaspar de Úbeda	ff. 32v-35r
Ecce iustus	San Justo y Pastor	Diego José de Salazar	ff. 35v-37r
Defensor almae	Santiago	Gaspar de Úbeda	ff. 37v-42r
Te splendor	Arcángel San Miguel	Anónimo [Alonso Xuárez?]	ff. 42v-44r

Respecto a la procedencia de los músicos, el cabildo tuvo predilección por aquellos que provenían de otras catedrales importantes españolas.



Respecto al destino de los músicos observamos que la mayor parte de ellos se mantuvieron en el cargo hasta su jubilación o fallecimiento lo cual muestra que la Catedral de Sevilla seguía siendo un organismo muy importante a pesar de su paulatina decadencia.

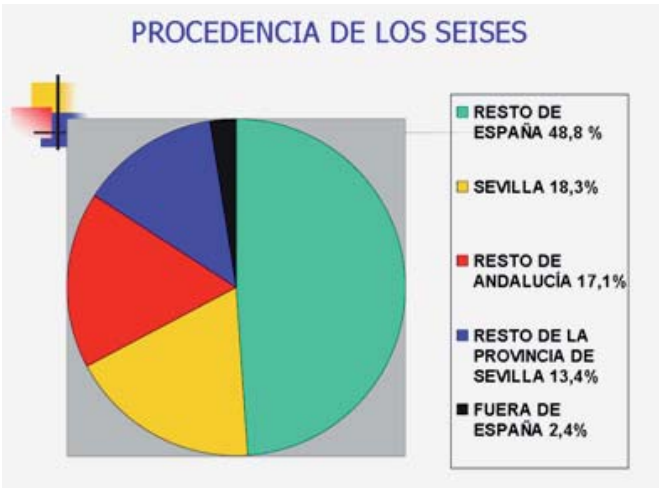
En algunas ocasiones al cabildo no le quedaba otro remedio que reñir a algún cantor por alguna conducta inadecuada como la siguiente del año 1655:

> "El señor músico Andrés García y Miguel Ossorio están la mayor parte del tiempo en el campo cazando con perros y están rematados de las voces por las veces que dan y andar al aire y mandó el cabildo que el infraescripto secretario les diga vendan los perros […] i asimismo se advierta a los demás músicos y ministriles que no tomen tabaco, que usando del con exeso tienen deterioradas las voces y cada día se experimenta más el daño que les hace y la indecencia de tomarlo en la iglesia".

4.2. Los seises

Los seises o niños "cantorcicos" eran un grupo formado por voces blancas, en su origen seis, de ahí el nombre de seises, aunque este número varió a lo largo de los años. Las edades de los seises solían oscilar entre los ocho y los doce años, antes de que mudaran la voz. Llegado este momento algunos con buenas dotes musicales podían ser recibidos como cantores. El repertorio que interpretaban era generalmente sencillo pero de gran importancia como demuestra el sumo cuidado que el Cabildo tuvo hacia ellos durante años, al frente de ellos se encontraba el maestro de seises.

Ser maestro de seises era uno de los cargos musicales más sacrificados. Durante muchos años el cabildo estableció que el maestro debía tener a los niños en su casa, darles de comer y vestirlos, además de impartirles toda la educación musical necesaria. No es de extrañar que estos maestros duraran poco en un cargo que además no estaba bien remunerado.



Uno de los maestros de seises que gozó de mayor prestigio durante el s. XVII fue Gabriel de Villareal que, como sabemos, compuso al menos un himno conservado en el libro de polifonía nº 16. El maestro había sido niño seise en la propia Catedral de Sevilla y fue maestro de seises desde 1667 hasta su fallecimiento en 1684.

Los maestros solían realizar largos viajes en busca de niños con buenas voces, no es de extrañar que muchos de estos niños provinieran de fuera de la ciudad o de Andalucía.

4.3. Capellanes de coro y veinteneros

Los veinteneros lo formaban un conjunto de clérigos, generalmente 20 que se ocupaban fundamentalmente de la liturgia en el altar y el coro. Musicalmente interpretaban el canto gregoriano, aunque algunos veinteneros aventajados podían pasar a formar parte de la capilla de música.

Los capellanes eran clérigos encargados del cuidado de una capilla, concretamente los llamados "capellanes de coro" eran aquellos que debían asistir diariamente al coro para cantar el oficio.

4.4. La capilla de ministriles

Los ministriles eran un conjunto de instrumentistas de viento. Tañían en diferentes momentos de las celebraciones litúrgicas, así dentro como fuera de la Catedral. Al frente de ellos estaba el ministril más antiguo. Los instrumentos que generalmente encontramos en la mayor parte de las catedrales españolas durante el Renacimiento y Barroco son los siguientes:

- Cornetas
- Chirimías
- Sacabuches
- Bajones y bajoncillos

Son instrumentos que no se utilizan actualmente en la orquesta moderna, pero necesarios para interpretar lo más fielmente posible la música antigua. Los ministriles tocaban en multitud de ocasiones: en algunos de los huecos que dejaba el ritual de la misa o en procesiones dentro y fuera de la Catedral. Estos instrumentos podían doblar a las voces para potenciar su sonoridad o incluso sustituirlas. En muchas ocasiones se colocaban en lugares altos pues se favorecía así su sonoridad.

El número de ministriles a comienzos del s. XVII fue aproximadamente ocho, repartidos en tres cornetas, tres sacabuches, un bajón más otro ministril que podía tocar instrumentos "tiples" y "altos". Esta terminología era ya arcaica y hacía referencia a los instrumentos según el registro en similitud a las voces humanas y, por lo tanto, no hacía referencia a diferentes tipos de instrumentos.

El cambio que se observa en la capilla de ministriles con el paso de siglo es la paulatina decadencia y seriedad de la misma, que podemos percibir en el siguiente documento escrito hacia el año 1612:

> "…se debe mandar que Francisco de Loçaya sirba con chirimías, bajonsillo y cornamusta y que no taña la corneta en ninguna ocasión porque hecha a perder a los demás y no se puede oyr por lo mucho que desentona con este instrumento, débase mandar que Gerónimo de Quesada sirba con el sacabuche, que fue el instrumento por que fue reçebido en esta yglesia y no taña baxón, así porque no es menester, como por tañerlo tan mal que de ninguna suerte si él se tañe podrá la capilla de los ministriles parecer bien…"

Al final del siglo tan solo había cinco o seis instrumentistas, a partir del año 1694 desaparece el sacabuche, por lo que fue usual dos bajones, dos chirimías y dos cornetas; aunque como varios ministriles tañían varios instrumentos, otras combinaciones fueron posibles.

4.5. Órganos y organistas

Las catedrales solían tener dos organistas, uno principal y otro secundario que se encargaba de las ceremonias de menor importancia. Este instrumento se utilizaba con tanta frecuencia que su timbre lo asociamos inmediatamente a la música religiosa y aún hoy podemos escucharlo en muchos templos.

El órgano podía ser utilizado de muy diversas formas, para: tocar piezas instrumentales de forma solista; acompañar a la capilla de música; o alternarse con ésta o con otro grupo instrumental. Esta última posibilidad se denominaba alternatim y fue muy usada en la música religiosa.

Cuadro nº 10: Organistas en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII

ORGANISTAS PRIMEROS	RECIBIMIENTO	MARCHA
Pedro de Pradillo	28-VI-1602	22-II-1613 (f)
Francisco Pérez	18-VI-1613	20-XII-1640 (f)
Andrés Martínez	15-XII-1642	13-X-1652 (f)
Juan Sanz	8-III-1653	3-III-1661
Joseph Sanz	5-V-1661	18-VIII-1670
Francisco de Medina	7-XII-1670	20-VII-1694 (f)
Joseph de Monserrat	6-XII-1694	1-II-1740 (jubilado)

Todos estos grupos e individuos podían participar en una misma ceremonia enriqueciendo su interpretación. Para tener una idea de esta diversidad vamos a poner como modelo una de las posibles interpretaciones de la antífona *Salve Regina* tal y como se pudo llevar a cabo en una Catedral española durante el Renacimiento y el Barroco.

El texto de esta antífona está dividido en nueve versos. El primero era introducido en canto gregoriano por un cantor: *Salve Regina*…, el resto del verso se rezaba en voz baja mientras improvisaba el órgano: *Mater misericordiae*… El segundo verso era interpretado polifónicamente por la capilla de música, alternado en los siguientes con el órgano, los ministriles o los capellanes de coro.

4.6. Otros instrumentos

El arpa fue también utilizado en muchas catedrales a partir del s. XVII, pero los violines y otros instrumentos de cuerda se introdujeron en España sobre todo a partir del s. XVIII contribuyendo al importante cambio estilístico que se produjo con la llegada del nuevo siglo.

Habrá que esperar hasta el año 1708 para encontrar el recibimiento de un cantor que tenga además las habilidades de tocar el arpa y el violín, y todavía unos años más para que se plantee seriamente la introducción de instrumentos de cuerda substituyendo en gran medida a los bajones.

Al igual que sucedió con el arpa, la Catedral de Sevilla fue muy conservadora en la introducción de estos nuevos instrumentos, por ejemplo, sabemos que en Jaén se recibió un violinista en 1628, en Segovia en 1641 o en la Catedral de Santiago en 1669.

Otro instrumento que también se irá introduciendo ya durante el s. XVIII es el oboe. La fecha que se baraja para la introducción de este instrumento en España es la de 1679, año en el que un grupo de instrumentistas franceses vino a España acompañando a la reina María Luisa de Orleáns, primera esposa de Carlos II. Sabemos que entre ellos se encontraban cuatro oboes. Este instrumento de origen francés fue presentado igualmente en Inglaterra hacia el año 1674 y en Alemania a partir de 1680.

Los oboístas franceses a su llegada a España se vieron pronto en el paro ya que estos instrumentos novedosos fueron rechazados en un primer momento. Sabemos que entre los músicos de la Capilla Real de Madrid no hubo ningún oboe hasta 1708 y ningún instrumentista español que lo tocara hasta 1744, pero es cierto que algunos compositores españoles como Durón o Valls lo utilizaron a comienzos del s. XVIII. En 1739 este instrumento se incluyó definitivamente en la Capilla Real de Madrid porque como dictan sus actas "ha sido preciso su admisión en la Real Capilla para la Música Moderna".

En la Catedral de Sevilla es inexistente la presencia de este instrumento durante el s. XVII, debemos esperar hasta el año 1754 para encontrarnos en los libros de salarios, un instrumentista que toca el oboe además del violón.

La conclusión más importante en lo que se refiere a la interpretación práctica del repertorio de música del s. XVII en la Catedral de Sevilla, es que todos aquellos documentos con música de estos maestros en el que se especifica la participación del oboe, pertenecen a copias del s. XVIII o posteriores, y por lo tanto no debe introducirse este instrumento si queremos ser fieles a la realidad interpretativa de la música catedralicia hispalense de dicho siglo.

5. Aspectos biográficos de los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla

Ocho maestros de capilla ejercieron su labor en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII. Las circunstancias de cada uno de ellos fueron muy diferentes. En cuatro casos, el maestro falleció estando al servicio de la propia Catedral; en un caso, el maestro fue jubilado antes de su fallecimiento; y en tres, el maestro desistió del cargo para servir en otro organismo.

De estos ocho maestros, cinco procedían de otras catedrales españolas, en un solo caso de un convento y, en otro, de un organismo de menor rango como fue el ocupado por Salazar en Estepa (Sevilla); sólo en un caso, un músico que ya servía en la propia Catedral fue nombrado maestro de capilla de ella.

Ninguno de estos maestros llegó al cargo tras realizar una oposición. El propio prestigio y el informe de terceras personas eran, normalmente, las referencias suficientes que el Cabildo necesitaba. En los casos en los que el Cabildo pretendió realizar una prueba se encontró siempre con la negativa de los maestros.

Conocer las influencias y las relaciones musicales que tuvieron cada uno de estos maestros a su llegada a la Catedral de Sevilla es importante para comprender el estilo musical y las concepciones estéticas que se practicaron en la ciudad hispalense.

Alonso Lobo (1604-1617) ejerció su magisterio durante el s. XVII, pero su estilo, en general, aun lo podemos encuadrar dentro del propio de finales del s. XVI; aunque sabemos muy poco de su producción musical en la Catedral de Sevilla. Recibió la influencia de Francisco Guerrero cuando Lobo fue seise y posteriormente maestro de seises en Sevilla.

Francisco de Santiago (1617-1643) fue su sucesor. El periodo de tiempo que este maestro permaneció en el convento del Carmen de Madrid, antes de su llegada a Sevilla, fue interesante en lo referente a su formación musical, pues dicho convento poseía una estrecha relación con la música que se interpretaba en la Corte. El estilo compositivo de Francisco de Santiago se vio influido por los maestros que ejercían por esas fechas en la Capilla Real de Madrid, lugar que se encontraba al tanto de las nuevas estéticas musicales. Por ello podemos decir que el maestro carmelita es clave para comprender muchos aspectos musicales del barroco temprano en la ciudad de Sevilla.

La amistad que mantuvo con el duque de Braganza, a la postre, Joao IV de Portugal, lo colocaron en una situación de privilegio. Prueba de ello son los 538 villancicos que conservaba la Librería del rey portugués, así como los libros de polifonía y músicos portugueses llegados a la Catedral de Sevilla por esas fechas, siendo el maestro Santiago clave para comprender las estrechas relaciones musicales que a lo largo de gran parte del s. XVII tuvieron las ciudades de Sevilla y Madrid.

El maestro Carlos Patiño se formó como seise en la Catedral de Sevilla y ejerció con posteridad el cargo de maestro facistol en tiempos de Santiago, por lo que se educó tanto en el estilo de la música moderna que bien conocía el maestro carmelita como en el estilo clásico que generalmente se impartía en las catedrales. Cuando Patiño se convirtió en maestro de la Capilla Real de Madrid, ello no supuso una ruptura con la Catedral de Sevilla, sino todo lo contrario, la llegada de un fiel aliado de la Catedral sevillana que lo había formado como músico. Desde ese momento Patiño se convirtió en uno de los principales consejeros para el Cabildo hispalense a la hora de dilucidar sobre la llegada de músicos.

A Francisco de Santiago le sucedió Luis Bernardo Jalón (1643-1659), en cuyo estilo podemos apreciar tanto el perfecto conocimiento de composición en el estilo antiguo como los elementos propios del Barroco, aunque en general, su estilo fue más conservador que el de su antecesor.

A Jalón le sucedió Juan Sanz (1661-1673), músico aragonés que había ejercido el cargo de organista en el convento de La Encarnación de Madrid y que profesaba ya como organista en Sevilla antes de ser nombrado maestro de capilla. Juan Sanz llegó a Sevilla gracias a los consejos que Patiño le transmitió al Cabildo. Su nombramiento se produjo tras varios intentos fallidos de traer a un maestro de capilla que ejerciera ya el cargo en una gran catedral. Finalmente, Juan Sanz se marchó a la capilla Real de Madrid para ocupar una de las plazas de organista. Estos dos hechos, su nombramiento y su posterior marcha, son dos muestras de la paulatina decadencia de la Catedral. La marcha de Juan Sanz rompió más de un siglo y medio de tradición en el que los maestros ostentaron el cargo en la Catedral de Sevilla hasta su jubilación o fallecimiento.

El sucesor de Juan Sanz fue Miguel Tello (1673-1674) que, procedente de Murcia, volvió de nuevo a la catedral de esta ciudad tras un brevísimo periodo.

Alonso Xuárez (1675-1683) sucedió a Tello y ejerció una importante labor musical y humana, pero también acabó volviendo a la Catedral de Cuenca.

El último maestro que ejerció el magisterio de capilla durante parte del s. XVII fue Diego José de Salazar (1685-1709) que actuó como maestro de capilla de los marqueses de Estepa (Sevilla) antes de su llegada que vino igualmente precedida de varios intentos fallidos.

Gaspar de Úbeda procedía de la Catedral de Cádiz y fue recibido en la de Sevilla en el año 1710, por los inventarios históricos sabemos que compuso una gran cantidad de obras que en su mayor parte se han perdido. Sólo nos queda de su producción original los himnos presentes en el libro de polifonía nº 16 que al estar compuestos en el estilo antiguo no nos dan una muestra del estilo moderno del compositor. Con el estilo de este compositor se adentra en la ciudad hispalense el barroco colosal, se componen obras a cinco y más coros, además de introducirse ya claramente las características del estilo italiano y la introducción de nuevos instrumentos como los violines. Por la documentación presente en la catedral sabemos que su música no fue, por lo general, del agrado del Cabildo porque posiblemente sonaba demasiado “moderna” para unos oídos aún acostumbrados a la escucha diaria del estilo renacentista y la policoralidad barroca del s. XVII. El maestro falleció en el año 1724.

Pedro Rabassa fue su substituto, el maestro nacido en Barcelona, procedía de la Catedral de Valencia con un acreditado prestigio como compositor. Durante su magisterio se consolida la utilización de violines en la composición y a la policoralidad barroca del s. XVII hay ahora que sumar obras para solista, dúos y otras obras en las que el estilo preclásico comienza a estar presente. El maestro fue jubilado en el año 1757 pero permaneció vinculado a la Catedral hasta su fallecimiento en el año 1767.

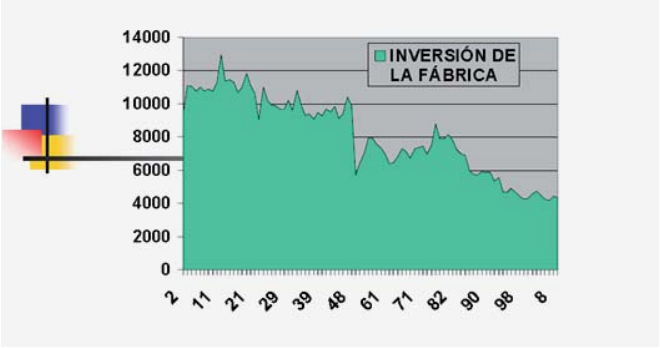
Cuadro nº 11: Maestros de capilla del s. XVII y XVIII (hasta Rabassa)

Nombre	Procedencia	Nombramiento	Finalización	Causa
Ambrosio Cotes	Valencia (Catedral)	22-9-1600	29-9-1603	Fallece
Alonso Lobo	Toledo (Catedral)	9-3-1604	5-4-1617	Fallece
Fray Francisco de Santiago	Madrid (Convento del Carmen)	5-4-1617	13-11-1643	Jubilado
			6-10-1644	Fallece
Luis Bernardo Jalón	Santiago de Compostela (Catedral)	14-12-1643	5-4-1659	Fallece
Juan Sanz	Sevilla (Catedral)	23-4-1661	11-2-1673	Desiste
Miguel Tello	Murcia (Catedral)	28-3-1673	2-7-1674	Desiste
Alonso Xuárez	Cuenca (Catedral)	29-4-1675	5-11-1683	Desiste
Diego José de Salazar	Estepa (Sevilla)	26-11-1685	25-6-1709	Fallece
Gaspar de Úbeda	Cádiz (Catedral)	8-4-1710	Febrero 1724	Fallece
Pedro Rabassa	Valencia (Catedral)	1724	1757	Jubilado

6. Música y crisis económica durante el siglo XVII

La Catedral de Sevilla era un edificio monumental que albergó una de las capillas musicales más importantes del mundo, en una ciudad que igualmente fue de las más poderosas, y la más poblada de la península hasta 1630, vio como poco a poco se apagaba la luz de su grandiosidad, de 12.957 ducados de inversión en el año 1612, se pasó a 4.360 en el año 1709, la inversión se redujo en 8.597 ducados, y a esto debemos añadir el encarecimiento de los precios y la epidemia del año 1709 que segó la vida de miles de personas, entre ellos, la del propio maestro de capilla Diego José de Salazar.

Gráfico: Gasto de Fábrica en la música



7. La escritura musical en el Renacimiento y Barroco

La música podía escribirse de diversas maneras. En primer lugar podemos dividirla en manuscritos e impresos. En el primer caso el documento musical se preparaba para su interpretación más rápidamente y además el proceso era mucho más barato. Los libros impresos con polifonía comenzaron su andadura a comienzos del s. XVI y tenían la ventaja de disponer de un mayor número de ejemplares para su distribución.

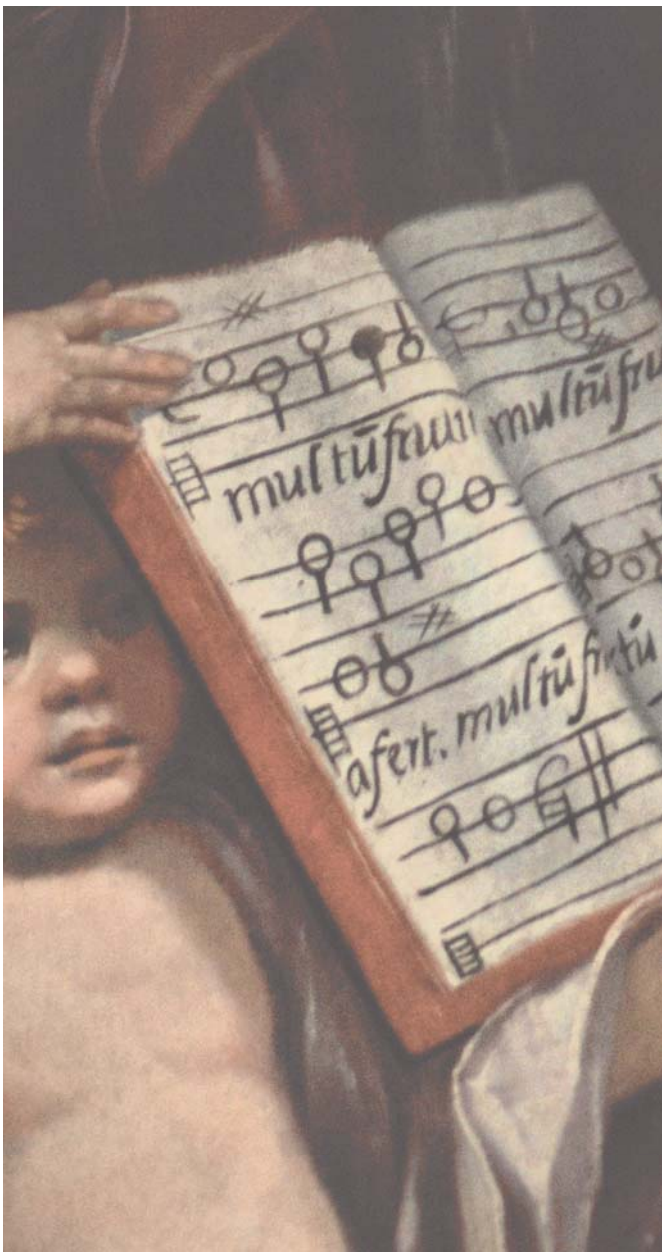
La documentación musical también puede dividirse según el tipo de formato en el que se presenta, así la llamada música "a papeles", hace referencia a aquella obra polifónica en la que tenemos un papel o cuadernillo para cada voz e instrumento. Las voces de los llamados libros de facistol, en cambio, se disponían de forma conjunta de la siguiente manera:

CANTUS	ALTUS
TENOR	BASSUS

Estos libros solían ser de gran tamaño para facilitar la lectura de los cantores, que se reunían entorno a él. La música de algunos instrumentos se escribía en tablatura mediante cifras. También en ocasiones, encontramos música en libretes, es decir cuadernillos independientes para cada voz, pero que a diferencia de la música "a papeles" recogían, a modo de colección grupos de composiciones musicales.
Finalmente las tabulas compositorias, tenían la disposición de una partitura, es decir, los pentagramas de cada voz o instrumento se colocan simultáneamente en un mismo documento. Son pocas las tabulas que nos han llegado porque se trataba de material propiedad del maestro, borradores a través del cual se formaban las particellas.

Resumiendo los diferentes tipos de formatos tenemos:

- Música a papeles
- Libros de facistol
- Música en cifras
- Libretes
- Tabulas compositorias.



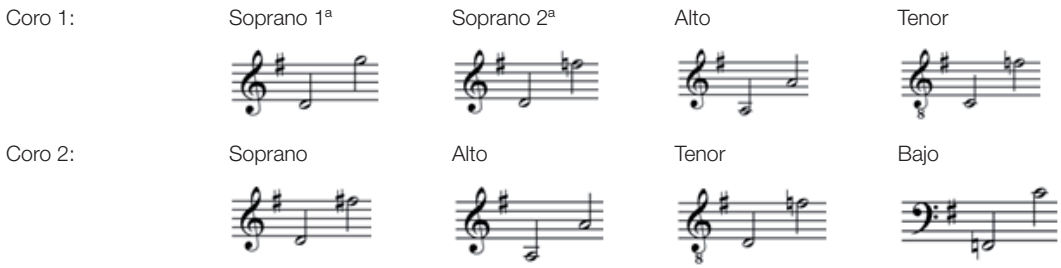
EL MOTETE A DOBLE CORO "TRANSEUNTE DOMINO" DE ALONSO XUÁREZ. ESTUDIO ANALÍTICO.

Israel Sánchez López

INTRODUCCIÓN Y COMENTARIOS GENERALES

A modo de introducción al estudio de esta obra, nos encontramos ante una partitura a ocho voces en dos coros, con acompañamiento de órgano, compuesta por Alonso Xuárez, en Sevilla durante su etapa como maestro de capilla de la S. I. Catedral de Sevilla entre los años 1657 y 1684 (la partitura se encuentra al final de este trabajo, en el Apéndice II).

El planteamiento del sonido nos presenta un primer coro con un registro más agudo (Soprano 1, Soprano 2, Alto y Tenor), al prescindir de la cuerda de bajos, mientras que el segundo coro se divide de manera tradicional. A continuación, en el ejemplo 1,

EJEMPLO 1:

presentamos los ámbitos de cada voz.
De la tabla anterior se deduce que no existe un planteamiento especial de registros para cada voz, pues el compositor utiliza los ámbitos tradicionales en toda su extensión para voces de un mismo tipo, mostrando que ni el Coro 1 tiene un papel especialmente agudo ni el Coro 2 grave a no ser por la falta de la voz de Bajo, ya comentada, en el primero de ellos. El acompañamiento, por su parte, duplica la voz del Bajo del Coro 2 y su función es de carácter práctico, para evitar que los coros se bajen y mantener una referencia clara de alturas, sin tener una música particular. Probablemente sería realizado por un órgano y algún otro instrumento como una viola da gamba, bajón (fagot) o similar. En lo que atañe al órgano, no aparece realizada la mano derecha, como es común, prescindiéndose incluso del cifrado.
La obra presenta un uso de las texturas propias de este género y del estilo barroco de la época, dándose tanto secciones en contrapunto imitativo, quizás no muy elaboradas, pero sí muy efectistas, como homorrítmicas, abundando el enfrentamiento entre los dos coros, que pone de manifiesto una intencionalidad expresiva al controlar el autor el lugar desde el que nos debe llegar el sonido y el tipo de sonido que se busca en cada momento.

La partitura tiene una única alteración en la armadura: *Fa sostenido,* aunque la tónica de la obra es *Re*. Existe un pensamiento armónico sujeto todavía al mundo modal, de forma que aunque la obra sigue, en gran medida, los elementos armónicos estructurales y de coherencia propios de lo que podríamos determinar como *Re mayor,* la armadura y algunos desarrollos internos están todavía hechos en función de la modalidad, algo perfectamente lógico si pensamos en las fechas de su composición. En definitiva estamos ante un *Re Mixolidio* muy próximo a *Re mayor.*

Los acordes utilizados son siempre tríadas, la mayor parte de ellas en estado fundamental y en menor medida la primera inversión. El acorde de séptima de dominante no aparece claramente, siendo la séptima siempre fruto de un movimiento descendente por grado conjunto de alguna voz y apareciendo en casi todas las ocasiones en parte débil, solo en el penúltimo compás y para reforzar la idea de final, aparecerá ocupando la segunda blanca del compás. No abundan excesivas notas de adorno, las más comunes son las notas de paso, seguidas de retardos del tipo 4 – 3 y 7 – 6 y en muy pocas ocasiones bordaduras y menos aún apoyaturas. En el Apéndice 1, al final de este análisis, se podrá encontrar un análisis detallado de la estructura armónica de todo el motete.

En general, el autor no escribe grandes melodías, sino que la partitura está hecha mediante desarrollos imitativos de pequeños motivos muy elementales en su línea de alturas y organizados rítmicamente en perfecta lógica con las acentuaciones propias del texto. Es una obra escrita en 4/4, sin indicación de tempo y con un tamaño medio – largo (58 compases), para estar construida sobre un texto relativamente breve.

El planteamiento formal sigue la propia estructura del texto, tal y como es lógico y común en este género y en esta época. Dividiremos este comentario ajustándonos a ella, tal y como aparece en el esquema que sigue, en el que vemos dos grandes bloques subdivididos a su vez en tres partes:

1. Primera gran sección:

1.1. Transeunte Domino (Caminando el Señor), compases 1 a 11;
1.2. clamabat caecus ad eum: (un ciego le gritaba:), compases 11 a 18;
1.3. Iesu Fili David, miserere mei (Jesús, Hijo de David: ten piedad de mi), compases 19 a 26.

2. Segunda gran sección:

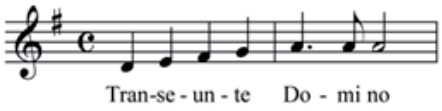
2.1. Et qui preibant, increpabant eum ut taceret; (Y los que iban con Jesús, increpaban al ciego y le mandaban callar), compases 27 a 36;
2.2. ipse vero multo magis clamabat: (Él, no obstante, gritaba con más fuerza:, compases 37 a 45;
2.3. miserere mei, Fili David. (Ten piedad de mi, Hijo de David), compases 46 a 58 (fin de la obra).

ANÁLISIS POR SECCIONES

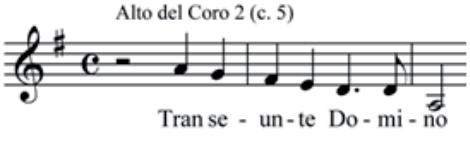
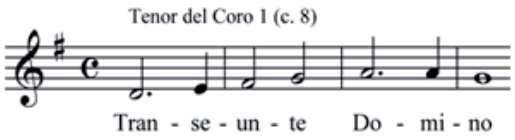
1. Primera sección

1.1. Transeunte Domino (Caminando el Señor), compases 1 a 11.

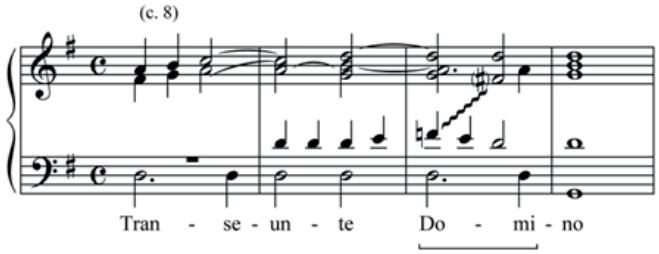
Esta primera sección está basada en una idea melódica muy sencilla (ver ejemplo 2), cuya rítmica es uniforme, en sucesión de negras, en la que sólo destaca la palabra principal: *Dómino*, apareciendo el valor de negra con puntillo para resaltar su acento tónico (somos plenamente conscientes de que en latín no existen acentos, aunque los indicaremos para evitar las dudas sobre las sílabas acentuadas del texto).

EJEMPLO 2:

Comienza la obra con la aparición del Coro 1, en una textura de contrapunto imitativo sencilla, en la que cada voz va presentando el tema inicial, con un total de cinco entradas, planteadas todas en la tónica de la obra. Es seguida esta presentación por la aparición del Coro 2 a la que se superpone el Coro 1, creándose una estructura compleja a ocho voces contrapuntísticas reales, sin prácticamente voces de relleno. Aunque se continúa la misma idea de escritura, la aparición del Coro 2 trae nuevas significaciones que llevan a una salida de la estabilidad de los primeros compases:

- las voces siguen comenzando con el tema principal pero aparecen conjuntamente elaboraciones contrapuntísticas de éste como son su inversión y su aumentación (ver ejemplo 3);
- la parte del Bajo, del Coro 2, es una nota pedal, sin duda presentada para sustentar toda la trama densa de contrapunto; y
- se da un firme cambio armónico: mientras que la sección que presentó exclusivamente al Coro 1, salvando el aspecto modal del uso del modo *Mixolidio*, y por lo tanto la puntual aparición del *Do becuadro*, se mantiene en la altura *Re* (tónica de la pieza), la aparición del Coro 2 reconduce la música hacia la altura Sol, convirtiendo la pedal de Tónica en pedal de Dominante.

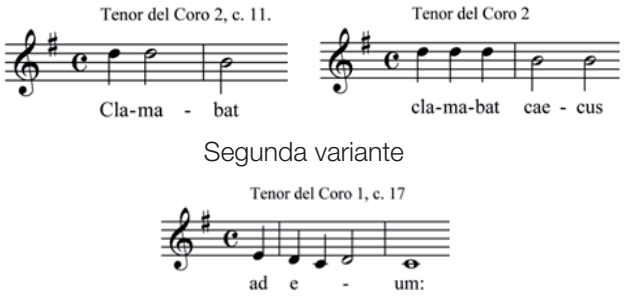
EJEMPLO 3:

Dos elementos retóricos fundamentales merecen ser destacados especialmente: la cadencia de cierre de esta sección y el aspecto pictórico del tema principal. "Caminando el Señor" este texto es puesto en música mediante una gran unidad rítmica, el continuo de negras en ritmo tranquilo y la falta de otros elementos teatrales se convierten en una imagen pictórica de la situación de tránsito a la que se refiere el texto. Esta situación, que es el marco sobre el que se desarrollará la obra, tiene un *cierre armónico de alto nivel* (compases 10 y 11, ver ejemplo 4), es decir, un modelo de cadencia no repetido hasta el final de la obra, es el usado para cerrar este primer bloque. Así, una vez expuesto el contexto de la obra, el autor cierra el bloque para, a partir de este momento, narrarnos musicalmente las situaciones que se van sucediendo en el texto, pero a un nivel muy diferenciado. Resumimos la cadencia en el ejemplo 4, siendo su característica más destacada el rebaje de la sensible *(Fa becuadro)*, en la Soprano del Coro 1, en el último compás antes de la nueva tónica, apareciendo la autentica sensible *(Fa sostenido)* dentro del mismo compás en otras voces y produciendo un gran choque disonante muy expresivo.

La cadencia a la que nos referimos, que Manfred F. Bukofcer en su importante libro: *La música en la época barroca* define como un modelo de relaciones cruzadas, un intento de unir los conceptos de modalidad y tonalidad al combinar en esta ocasión el *modo mayor* con el *modo mixolidio*, resulta muy común en la literatura española y también en autores europeos como H. Purcell. Al final de la obra será empleada de nuevo y significará el final de la partitura, al hacer coincidir este elemento de cierre con la tónica de la pieza: *Re*. El hecho de que en este inicio la cadencia se resuelva en Sol, la hace estar ligeramente por debajo en su papel trascendente de significación.

EJEMPLO 4:

1.2. Clamabat caecus ad eum: (un ciego le gritaba:) compases: 11 a 18.

La segunda sección comienza superponiéndose al final de la anterior, buscando el compositor una sensación de continuidad que no desaparezca a pesar de los cambios que se van a producir. El planteamiento sonoro difiere mucho del anterior, porque desde el inicio la idea es hacer una música a ocho voces sobre un motivo melódico muy breve, casi el único presente, de forma continua, que ocasionalmente sufre pequeños cambios rítmicos, pero no de interválica en la primera variante e imitando la dirección y el intervalo pequeño en la segunda (ver ejemplo 5).

EJEMPLO 5:

Motivo inicial Primera variante

Segunda variante

El nuevo motivo se ajusta perfectamente a la palabra fundamental: *clamábat*. El autor refuerza la condición de palabra llana escribiendo un motivo anacrúsico que vuelca toda su fuerza en la segunda sílaba del texto, al ser la que rítmicamente cae en parte fuerte y con una mayor duración que la anacrusa, blanca en lugar de negra, siguiendo un descenso de tercera que elimina la tensión acumulada. La variante posterior que corresponde al texto: *clamábat caécus ad éum*, supone una adecuación del motivo principal, situando la palabra *clamábat* dentro de la anacrusa, y *caécus* como parte fuerte principal y añadiendo un pasaje muy elaborado armónicamente, donde para resaltar el texto se emplean multitud de retardos, en el texto *ad éum* (a él), siendo estas dos palabras también una variante del motivo principal: *ad* la anacrusa, *é-* la parte tónica, fuerte, y *–um* la resolución.

Una presentación muy sugerente, a nivel retórico, es la usada para poner en música este texto. Quizás la insistencia del "grito" del ciego llamando a Jesús es lo que ha querido representar Alonso Xuárez con la escritura de este contrapunto en estrechos, muy cerrados, muy asfixiantes, con las repeticiones del motivo en voces distintas a muy poca distancia, quizás convirtiendo la rítmicos grandes que no afectan a la sensación rítmica del pasaje y sí completan la armonía y la sensación de bloque grande y compacto.

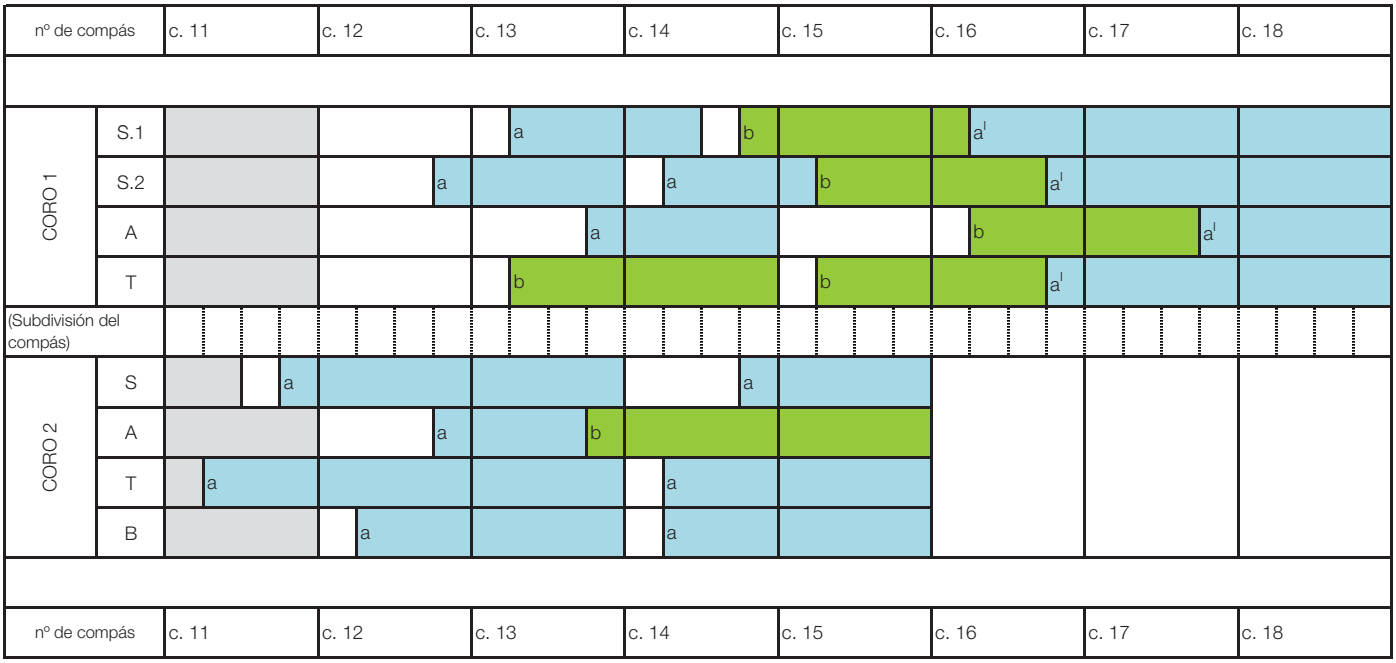
Desde el punto de vista armónico se da una característica más propia y diferenciadora de este bloque. Por un lado se presenta un rápido desplazamiento armónico sobre un descenso continuado de cinco terceras, desde el acorde *Sol* hasta el acorde *Re*. Además, la cadencia final de este bloque no resulta satisfactoria al utilizar el compositor un acorde de VII grado en primera inversión para la resolución última en tónica Do. Sin duda, la elección de esta cadencia de transición se debe a que el compositor piensa que el texto: *"clamábat caécus ad éum: Iésu Fíli Dávid, miserére méi"* (un ciego le gritaba: Jesús, Hijo de David, ten piedad de mi.) es una sola cosa, por lo que evita la cadencia auténtica con los acordes en estado fundamental.
Nosotros, a pesar de todo, hemos decidido separar las dos partes como consecuencia de la gran diferencia que existe entre ellas.

Podemos hacer una última mención al hecho de que es ahora el Coro 2 quien inicia el bloque, dejando la conclusión para el Coro 1, exactamente al contrario que en el caso anterior, aportando un elemento más de interés esta variación.

1.3. Iesu Fili David, miserere mei. (Jesús, Hijo de David: ten piedad de mi), compases: 19 a 26.

Esta tercera sección muestra, por fin, el típico uso de la policoralidad barroca española, en el que se descarta el aspecto melódico, enlazándose las voces en movimientos armónicos y no contrapuntísticos, para disfrutar de la oposición de las dos masas corales: Coro 1 y Coro 2, enfrentadas, de manera que mientras que calla una, canta la otra. Sólo el plano rítmico y el movimiento armónico son trabajados con cierto interés, debido a que es

EJEMPLO 6:

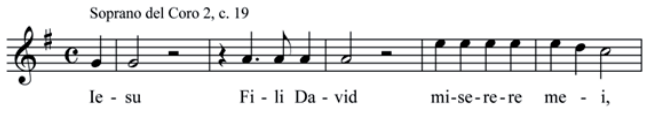


súplica del ciego protagonista en prácticamente un "ataque", podríamos decir, a Jesús, desde todos los lugares del coro, utilizando como antes dijimos, las ocho voces de forma independientes. En el cuadro del ejemplo 6 presentamos esta escritura de forma esquemática:

Explicación del cuadro: 1) en color gris zonas donde las voces cantan "restos" de la sección anterior, aunque en todos los casos son notas tenidas que pasarán inadvertidas con la aparición de la nueva sección; 2) en color blanco, secciones en las que las voces permanecen calladas; 3) en color azul aparición del motivo principal, indicado también con la letra "a", que corresponde al texto: clamabat; 4) en color verde, aparición del motivo derivado "b", que corresponde al texto: clamabat caecus; 5) con la indicación "al" aparición del nuevo texto: ad eum, el cual está configurado melódicamente de forma similar al motivo principal, por lo que reaparece el color azul. Ocasionalmente se prolongan los motivos con notas en valores

el gesto casi estereofónico, podríamos decir, el que presenta el mayor atractivo.

El ritmo, como en ocasiones anteriores, se plantea desde el texto, de manera que: Iésu se convierte en un motivo anacrúsico; *Fíli Dávid* supone una efectiva síncopa, en la que la palabra *Fíli*, quizás la más importante, es la que resulta más enfatizada por la aparición del valor negra con puntillo; para finalizar, *miserére méi* es el único elemento de carácter melódico y de ritmo tranquilo, tético (ver ejemplo 7) de todo el pasaje. La diferenciación entre las dos primeras citas del texto y la última es clara si entendemos que el "ciego", protagonista de la situación, inicialmente se dirige a Jesús, y a continuación lo adula al aclamarlo como: "Hijo de David", todo en un sentido creciente de tensión, mostrando el final de su súplica al pedirle "ten piedad de mi".

EJEMPLO 7:

La alternancia de los coros a distancia de un compás, trabajados por primera vez de forma homorrítmica, lejos de todo lo escuchado hasta ahora, y sin superponerse, sumada a una progresión armónica ascendente, por quintas, en acordes en estado fundamental y el propio ascenso de la línea melódica terminan de revestir toda la fuerza de la primera parte del pasaje (compases 19, con anacrusa, a 21). En la posterior petición de piedad, aparecen acordes en primera inversión, mucho más suaves y ligeros, que conducen a una cadencia final auténtica aunque imperfecta, en el compás 26, en el tono principal de la pieza: *Re*.

Diversos elementos asientan este momento como un punto de cierre de la primera gran sección: la citada cadencia en el tono principal, que, sin embargo, al ser imperfecta, reserva para el final de la pieza el efecto culminante de la cadencia auténtica, el silencio completo del coro en el inicio del compás 27 y el encabalgamiento que se produce con la tercera entrada del texto *miserere mei,* recordemos que a lo largo de todo el pasaje las entradas han sido siempre dos, al ser tres esta última es más importante. Además, los coros no se han superpuesto hasta ahora, en el compás 25 sí lo hacen y con ello llaman la atención de forma especial.

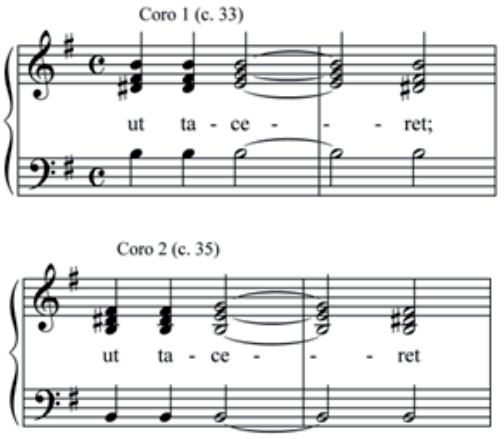
2. Segunda sección

2.1. Et qui preibant, increpabant eum ut taceret; (Y los que iban con Jesús, increpaban al ciego y le mandaban callar), compases: 27 a 36

Esta primera parte de la segunda sección tiene un cierto carácter transitorio, de hecho, disminuyen los aspectos de pintura retórica, de descripción musical, en el principio de la misma, durante el texto: *"et qui preibant, increpabant eum"*, destacando sólo un uso armónico poco común, al encadenar acordes de dominante que aparentan ir a tonalidades a las que no llegan (Mi menor, en el compás 29), utilizando cadencias rotas para regresar al punto de partida, sin presentar una línea clara de evolución armónica, de hecho, todo terminará en un novedoso acorde de dominante de Mi (compás 36) muy alejado de las regiones tonales que hasta ahora se han visitado.

Es una sección encargada, casi de forma exclusiva, al Coro 1, nuevo planteamiento en la obra, en la que, en lo melódico, se produce también un contraste, con la pequeña sucesión de corcheas situadas en sopranos segundas y altos (compases 28 y 29).

El gesto pictórico claro aparece en los compases 33 a 36, en los que las palabras: *ut tacéret* (y le mandaban callar) se describen sobre un estable acorde de dominante de Mi que se prolonga mediante una bordadura sobre la sílaba acentuada: "*cé*", perteneciente a la palabra "*tacére*", de nuevo, adecuando perfectamente ritmo musical y textual. Esta presentación se da dos veces, la primera en el Coro 1, en un registro más agudo, y la segunda en el Coro 2, en un registro mucho más grave, lo que implica una pérdida de brillantez del coro, una dinámica menor, y, por lo tanto, la representación del significado del texto. De forma resumida, a dos pentagramas, aparece mostrado el pasaje en el ejemplo 8.

EJEMPLO 8:

2.2. Ipse vero multo magis clamabat: (Él, no obstante, gritaba con más fuerza:), compases: 37 a 45.

De nuevo, planteamos una separación en el análisis poco evidente en la música, o al menos en el aspecto armónico, pues éste parece ofrecernos una gran continuidad hasta el final de la pieza. Sin embargo, diversos aspectos retóricos nos llevan a considerar la solución que damos como la más adecuada.

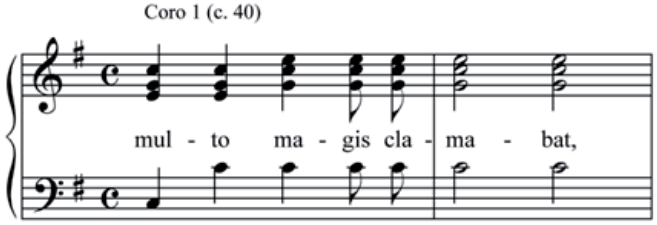
El nuevo texto se divide en dos partes, por un lado: *Ípse véro* (él, no obstante), que llamaremos parte uno, y por otro: *múlto mágis clamábat* (gritaba con más fuerza), que llamaremos parte dos.

En general, en todo el bloque, se sigue trabajando con la oposición entre las dos masas corales dentro de un estilo homorrítmico, carente de elementos melódicos reseñables, como ocurrió anteriormente.

Lo más interesante de la parte uno es el camino armónico, si antes terminamos en un reposo sobre la dominante de *Mi*, vemos como estamos dentro de una progresión descendente de quintas que nos conduce a la dominante de *La*, utilizando acordes tanto en estado fundamental como en primera inversión y manteniendo un carácter de transición, motivado por la no resolución de la serie de dominantes.

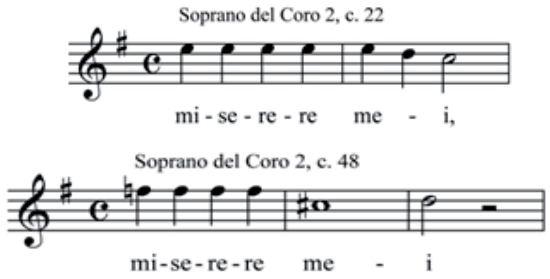
La parte dos presenta un nuevo gran gesto pictórico en la potenciación del significado del texto mediante la música. Ocupa seis compases, del 40 al 45, que se dividen en: tres compases más tres compases, siendo los segundos tres compases una repetición, en todos los aspectos, de los anteriores salvo en la armonía. El compositor refleja el hecho de *gritar con más fuerza* con los siguientes gestos retóricos musicales: 1) mediante la utilización de sólo dos acordes en todo el pasaje, durando tres compases cada uno de ellos, tres en Do y tres en Fa, de forma que la sonoridad se hace muy estable, convincente y contundente, y difiere mucho de lo anterior; 2) internamente, cada uno de estos acordes sufre un desplazamiento del registro grave al agudo, más pronunciado en

el Coro 1, que es quien comienza el movimiento, que en el Coro 2; 3) la repetición de la música en los segundos tres compases se lleva a cabo a un intervalo de cuarta ascendente, en un movimiento de quintas similar al de los compases 19 a 21, en los dos casos utilizado con la misma intención, al ser el ascenso la plasmación del hecho de "gritar mucho más" que dice el texto; y 4) la adecuación interválica y rítmica del texto en los siguientes sentidos: a) el ascenso melódico se produce en la palabra *mágis* (más) y se es más siendo más alto, y b) la palabra fundamental es *clamábat* (gritaba) palabra llana que en el ritmo se convierte en una corchea como anacrusa de la segunda sílaba y dos blancas que amplían la duración del término, situando la sílaba tónica en la parte fuerte del compás (ver ejemplo 9).

EJEMPLO 9:

2.3. Miserere mei, Fili David. (Ten piedad de mi, Hijo de Da vid), compases 46 a 58.

La sección muestra los elementos característicos de todo final brillante, intenso y efectista. En un primer vistazo podemos señalar los siguientes: la sección posee 13 compases, siendo la mayor de todas; combina todos los elementos de textura hasta ahora presentados, siendo la textura contrapuntística, la más brillante de todas, la utilizada para cerrar la obra, apareciendo pasajes muy elaborados tanto en la realización de las imitaciones, como en la propia escritura de notas de adorno: notas de paso y, sobre todo, retardos; reaparece la escritura real a ocho voces, y lo hace además por un espacio de tiempo más amplio que en las anteriores ocasiones; la soprano del Coro 2 llega a su nota más aguda, *fa sostenido* (la soprano del Coro 1 ya cantó un *sol* en el compás 13), se da una gran pedal de dominante y el último acorde se prolonga de forma extraordinaria durante dos compases, siendo su escritura la más densa y completa de toda la obra, al entremezclar la disposición de las voces de los dos coros en un único bloque muy entrelazado.

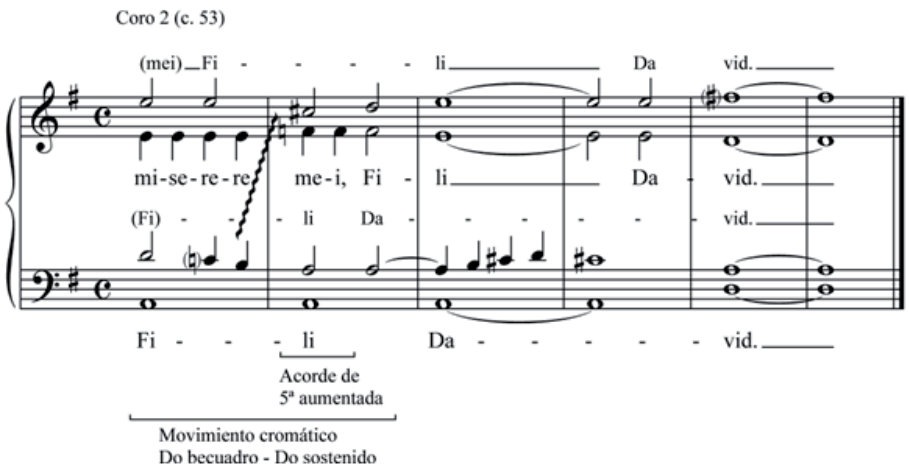
Otros aspectos formales y armónicos de gran interés y trascendencia son el hecho de recurrir a una melodía muy similar a la utilizada en los compases 22 a 26, que también utilizaron el mismo texto, *miserére méi* (ver ejemplo 10). Esta intención, obviamente buscada por el autor, aporta unidad y coherencia a la obra y ayuda a la comprensión musical.

EJEMPLO 10:

Más relevante, pasando al plano armónico y melódico, resulta la aparición muy expresiva del intervalo de cuarta disminuida (*fa–do sostenido,* tenor del Coro 1, compás 46–47, y soprano del Coro 2, compás 48–49), un intervalo completamente ajeno al resto de la obra que implica en si mismo dolor y sufrimiento, comparado con el resto del material interválico utilizado en la partitura, las sincopaciones expresivas del tenor del Coro 2 y la soprano segunda del Coro 1 y, además, lo que ocurre en la armonía.

Como comentamos anteriormente, estos compases aparecen enlazados con los de la sección anterior, que discurrió sin llegar a un punto de reposo. El hecho de que la música haya sido conducida hacia un acorde sobre la altura *Fa becuadro* permite guardar al autor, como elemento expresivo, la aparición del *Fa sostenido*, nota real de la escala, que, sin embargo, sonara ahora como *cadencia picarda* cuando reaparezca para resaltar el carácter conclusivo de la obra en el último acorde.

Finalmente, reaparece el modelo de cadencia que señalamos cuando comentamos los compases 1 a 11, enfrentando la sensible rebajada *(do becuadro)* con la sensible propia del acorde de dominante *(do sostenido)*, en los compases 53 y 54, pero ahora, a diferencia de la ocasión anterior, para cerrar en la tónica principal de la obra: Re. Si bien, desde el compás 47 aparece la sensible do sostenido, ésta lo hace sobre acordes de dominante en primera inversión, teniendo, por lo tanto, una menor trascendencia. La gran cadencia auténtica perfecta es la que se plantea con la pedal de dominante que se inicia en el compás 53, en el que, fruto del contrapunto, el tenor del Coro 2 canta la nota *do becuadro,* en movimiento melódico descendente, produciendo un gran choque con el *Do sostenido* inmediato del compás 54, presente en la soprano del Coro 2. Como si todavía esto no fuese suficiente, podemos resaltar, al menos, dos aspectos más: 1) la gran acumulación de retardos muy expresivos que producen sonoridades extremas de gran tensión como por ejemplo ocurre en el compás 51, en el que simultáneamente la soprano I del Coro uno canta la nota "*Re*", la soprano II del coro uno canta la nota "*Do*" y la soprano del coro dos canta la nota "*Mi*", todas ellas generando, y dicho con exageración, un pequeño e instantáneo *cluster*, de gran efecto expresivo por el nivel de disonancia que acumula en comparación con lo hasta ahora ocurrido; y 2)

EJEMPLO 11:



el hecho de que en el compás 54 surja, como consecuencia del contrapunto, en la contralto del Coro 2 un acorde de quinta aumentada, de gran significación dramática, sin precedentes en toda la obra y manifiestamente deseado, y seleccionado, para éste momento por Alonso Xuárez (ver ejemplo 11).

CONCLUSIÓN

Si bien, la primera lectura de la partitura puede llevarnos a consideraciones poco apasionadas sobre este estilo y este tipo de obras, comparándola sobre todo con las de autores italianos, franceses, alemanes o ingleses de la misma época, esperamos que con el análisis expuesto hayamos podido conducir al lector hacia un disfrute mayor de la misma, pues los elementos con los que cuenta el autor para escribir su música son relativamente pocos y, a pesar de ello, los utiliza de forma magistral, extrayendo todas las posibilidades expresivas que encierran.

Hemos hecho hincapié en la clara intencionalidad teatral y retórica que encierra la partitura, pues es esta teatralidad una de las características fundamentales del nuevo estilo barroco. Las figuras de retórica musical se vuelcan en los planos melódicos, rítmicos, armónicos, formales y de organización y realización textural y sonora, siendo en unas ocasiones elementos de pintura y en otras elementos de significación exclusivamente musical, que no describen nada del texto pero que significan musicalmente de manera sintáctica para asentar la estructura y la coherencia del discurso musical.

Como vemos, aunque las variantes armónicas son pocas: acordes tríada, en estado fundamental o primera inversión, el tiempo que duran, la lógica de los enlaces, las modulaciones, las modificaciones que aportan las notas de adorno: apoyaturas, notas de paso y retardos y, en general, el sitio para el que son reservadas todas estas posibilidades está minuciosamente escogido en razón de potenciar la expresión del texto y hacerlo más inteligible. Todo ello, sin olvidar que nos estamos refiriendo exclusivamente al plano armónico-contrapuntístico, en el resto de elementos constituyentes de la música el trabajo es igual de detallista.

APÉNDICE I: ANÁLISIS DEL ESQUEMA ARMÓNICO.

Hemos creído conveniente completar el análisis con un esquema armónico completo de la obra, pues consideramos que el compositor se mueve utilizando elementos de construcción y coherencia armónica, muy desarrollados, que son difíciles de explicar si no es a través de un esquema próximo a los que se realizan en la técnica de análisis schenkeriano, aunque, desde ahora, queremos dejar claro que no seguimos al cien por cien sus procedimientos, sino que hemos tratado de realizar algo más sencillo y comprensible para todos los que se acerquen a este documento, sepan o no análisis schenkeriano. Esperamos que una vez leído y comprendido el esquema se entienda más claramente muchos de los aspectos armónicos comentados y por qué en algunos momentos hemos decidido crear nuevas subdivisiones formales, al aparecer gestos armónicos muy diferenciados. Al finalizar el esquema se incluye un breve comentario que enfatiza aquellos procedimientos más llamativos.

Para tratar de esclarecer todo lo indicado en el esquema que sigue, presentamos un glosario de términos utilizados. Existen algunas indicaciones muy evidentes como por ejemplo:

1. La partitura ha sido reducida a dos pentagramas;
2. Entre corchetes situamos siempre el número de compás, para no perder la referencia, e inmediatamente debajo el texto que se canta en ese momento;
3. Prescindimos de señalar todos los compases, indicando sólo con una barra de compás discontinua sitios relevantes de cambio en la estructura formal o en el modelo de desarrollo armónico;
4. Se prescinde completamente de los valores de las notas, representando estas sólo la importancia de las mismas, de forma que la blanca será la más importante y, detrás de ella, se sucederán: negras, notas sin plica y notas sin plica de dimensión inferior a la normal;
5. Ocasionalmente aparecerán algunas cifras debajo del pentagrama que pondrán en relieve la posición del acorde, siguiendo el tipo tradicional de cifrado de acordes;
6. Las líneas y ligaduras incluidas entre los pentagramas ponen en relación notas del esquema, bien porque sea una ligadura real que implique un retardo armónico, o bien porque esté relacionada con lo que se indique debajo de los pentagramas y se pretenda esclarecer un significado determinado;
7. Algunos términos presentados se identifican sólo por sus siglas, que son las siguientes: T = Tónica, D = Dominante, I = Primer grado, III = Tercer grado; y
8. Por último, entendemos por *Relación mediántica* al movimiento descendente de tercera de dos acordes que se siguen.

En gran parte, a lo largo de las páginas anteriores, se ha dado paso a numerosos comentarios de multitud de elementos particulares de la armonía que se suceden cargando de significación retorica el texto al que acompañan. Después de la lectura del esquema que presentamos en la página anterior, sobresalen aún unas cuantas características que ponen muy de manifiesto la intencionalidad tan determinada del autor en usar unos procedimientos en unas ocasiones, porque son los que considera más apropiados, y otros muy distintos en otras, dando paso a una gran variedad de posibilidades. Comentaremos estos elementos ocupándonos no ya de la intencionalidad expresiva ligada al texto que puedan tener, sino en su aspecto constructivo como elementos que organizan la sintaxis musical, que es también un elemento de retórica, pero exclusivamente musical.

Destaca como armónicamente la obra está construida en dos grandes bloques, tal y como señalamos en el esquema general y expuestos cada uno de ellos en un solo sistema, reservando las cadencias en tónica (primero imperfecta y posteriormente perfecta) para señalar el final de cada una de ellas. Examinando los medios utilizados en cada bloque encontramos muchas diferencias.

El primero de ellos abunda en las progresiones utilizando las que son por quintas para generar la estructura principal: la primera mitad en quintas descendentes y la segunda en quintas ascendentes, rellenando la primera de ellas con otro modelo de progresión ya comentado, en terceras descendentes. Este movimiento por quintas parece ser un gesto todavía modal, pues no se ajustan a los grados tonales y el compositor se mueve de forma bastante libre tanto hacia abajo como hacia arriba.

Curiosamente, antes de concluir llega a una dominante de la tonalidad principal: *La* como acorde perfecto menor, reservando así la aparición del sostenido en la tercera para indicar el final del pasaje. Un procedimiento muy similar al que realizará para concluir la pieza.

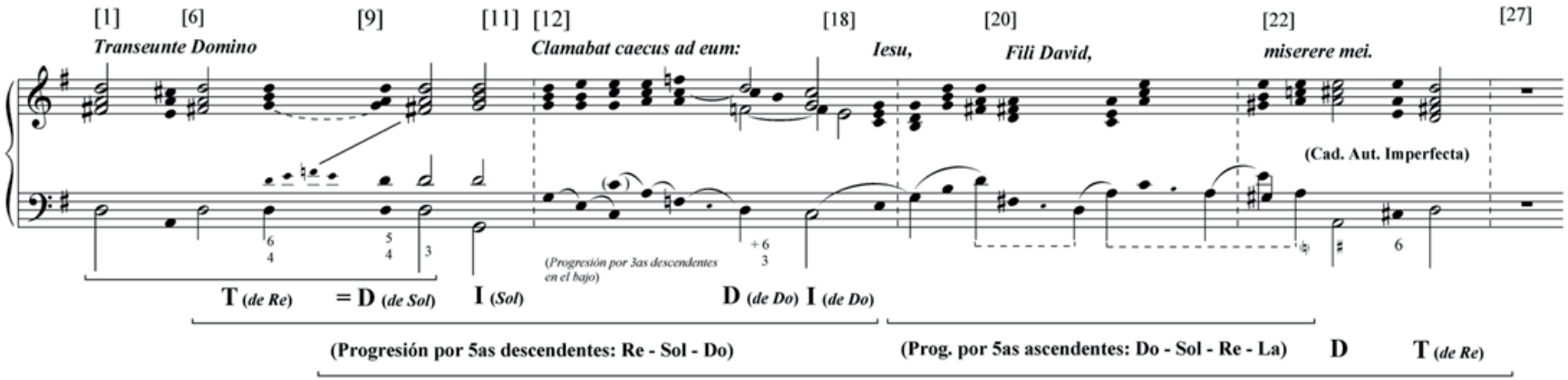
El segundo bloque contrasta mucho con el anterior al presentar una mayor elaboración armónica y una mayor variedad de procedimientos diferentes a los vistos hasta ahora. Entre ellos podemos destacar:

a. la ampliación del primer acorde (compases 28 a 33) insinuando tonos a los que no se desemboca y de los que se aleja el compositor mediante cadencias rotas;
b. el uso de acordes de dominante en sucesión, que generan secciones de progresión sin claro fin y, por lo tano, una evidente inestabilidad a la espera de la llegada de un material contundente que, con firmeza, estabilice el pensamiento armónico;
c. la utilización de movimientos de tercera descendente de una manera distinta a como se hizo antes, existiendo una preferencia por las *relaciones mediánticas* muy expresivas y de un cierto nivel disonante, al mantener sólo una nota común entre el acorde de partida y el de llegada. Procedimiento muy distinto de la inocente progresión diatónica por terceras descendentes de los compases 12 a 18. Estos movimientos se encuentran presentes tanto en planteamientos armónicos de sucesiones inmediatas de acordes como en situaciones más suaves de carácter contrapuntístico; y
d. la cadencia final, con una elaborada pedal de dominante que todavía presenta un movimiento a la tercera inferior y que resalta con los elementos ya comentados.

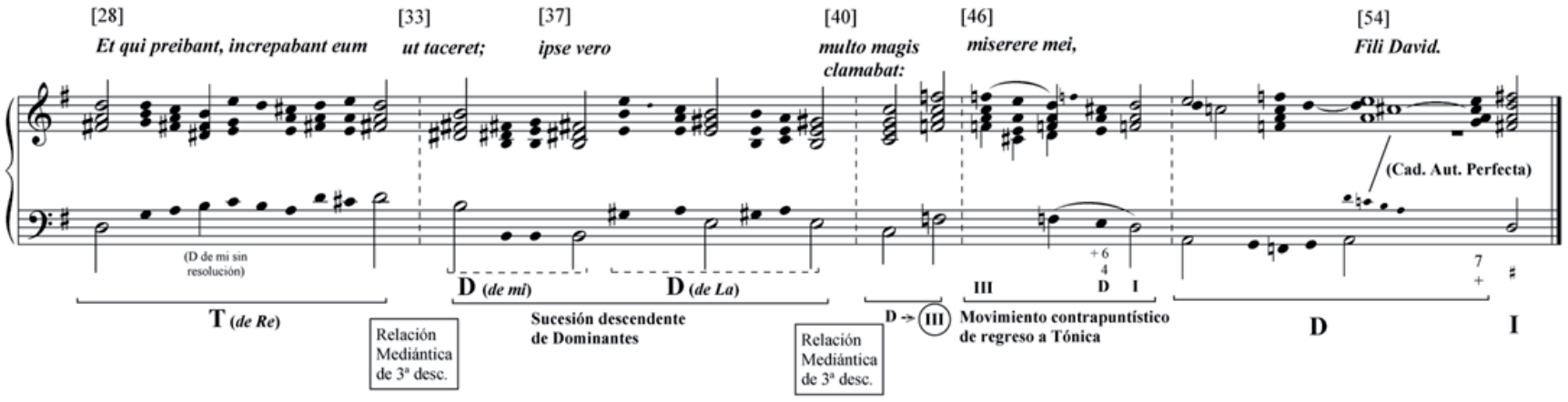
Alonso Xuárez: *"Transeunte Domino"*

Israel Sánchez López

Estructura armónica



1ª Sección: ***Prolongación Contrapuntística de la Tónica: Re***



2ª Sección: Prolongación Armónica de la Tónica

En definitiva, no podemos sino reincidir en lo comentado en nuestras conclusiones, sobre la minuciosidad, el oficio y el acierto con el que el compositor trabaja los procedimientos constructivos de los que dispone.

Apéndice II:
LA PARTITURA

La comprensión de este trabajo no sería posible de no poder disponer de la partitura, es por ello que la ofrecemos a conti-

TRANSEUNTE DOMINO

Antífona para la hora de Tercia en el Domingo de Quincuagésima

Compositor: Alonso Xuárez
(!675-1683)

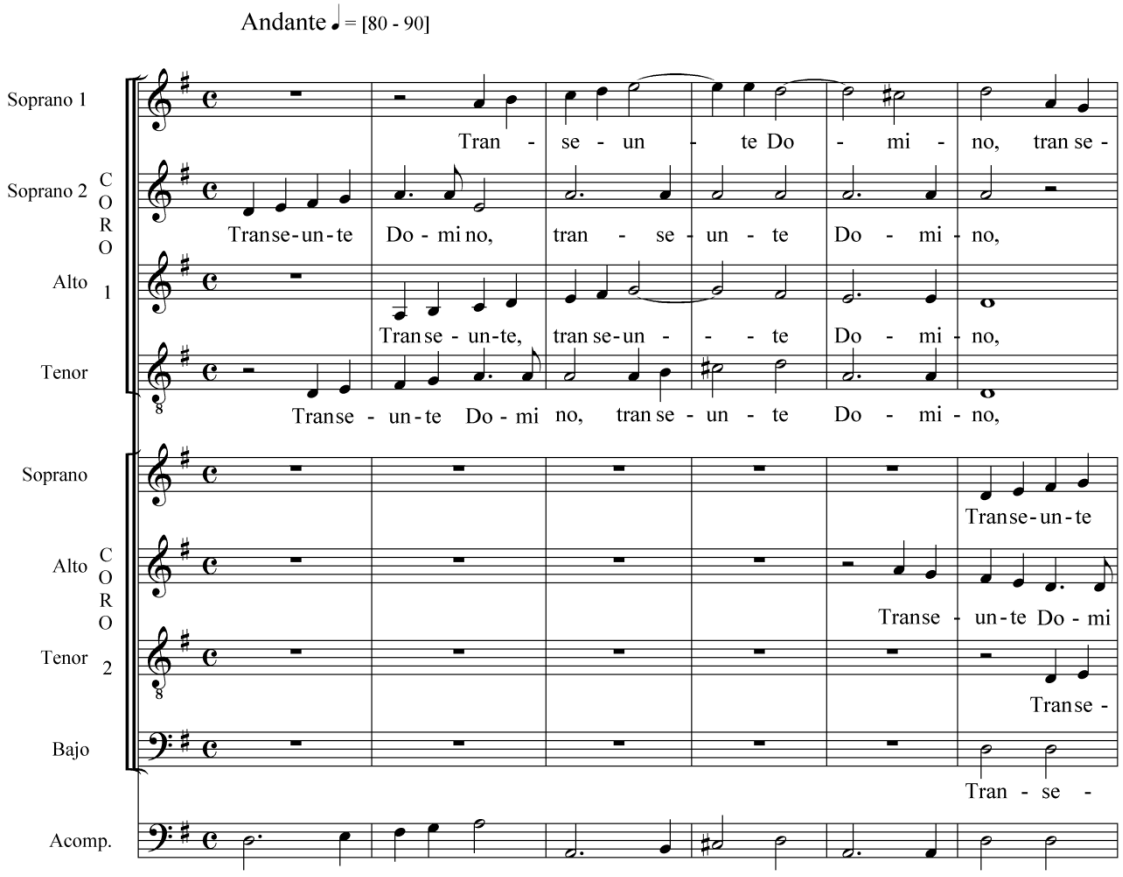
Transcripción: Juan María Suárez Martos
Edición y revisión general: Israel Sánchez López

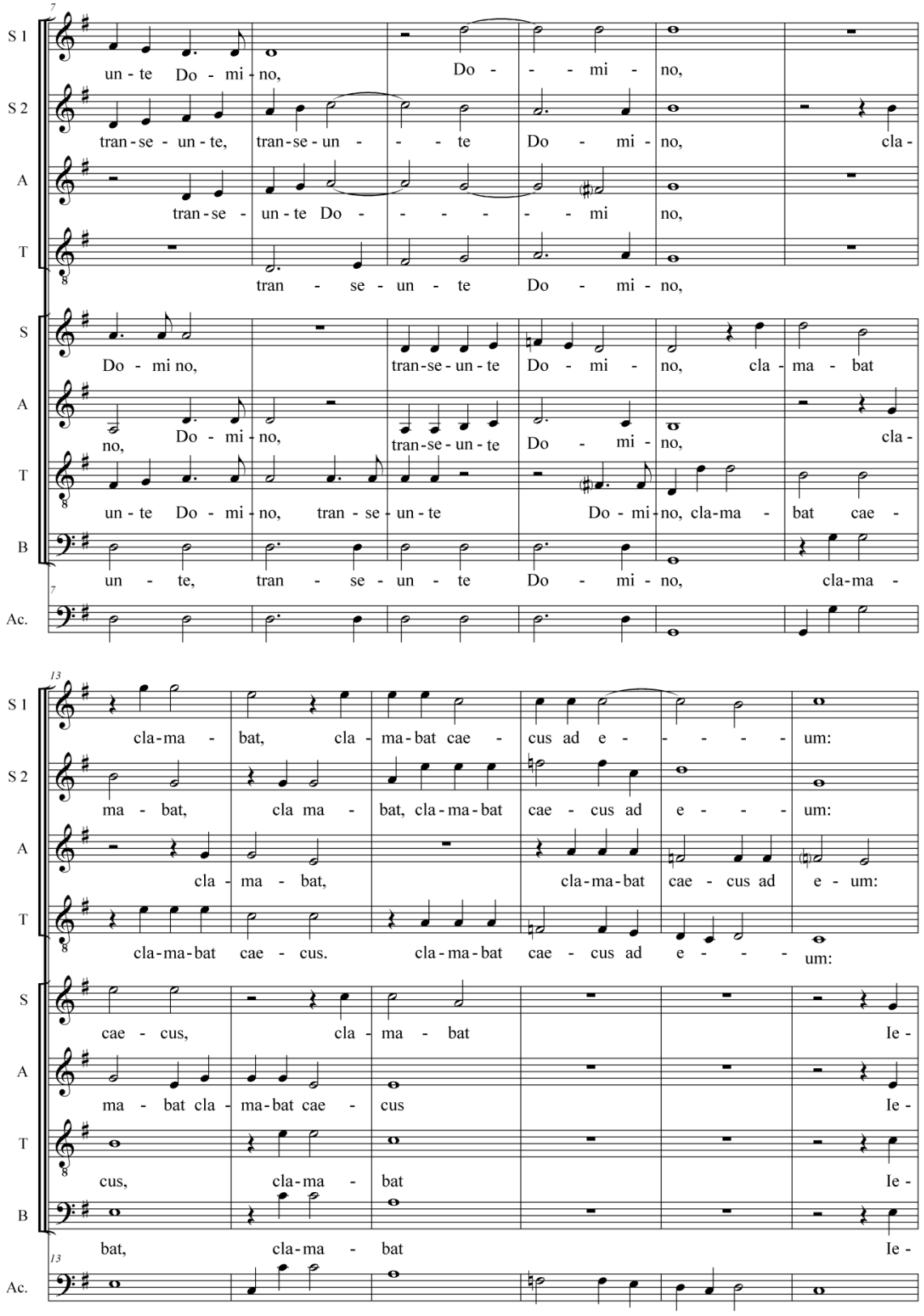
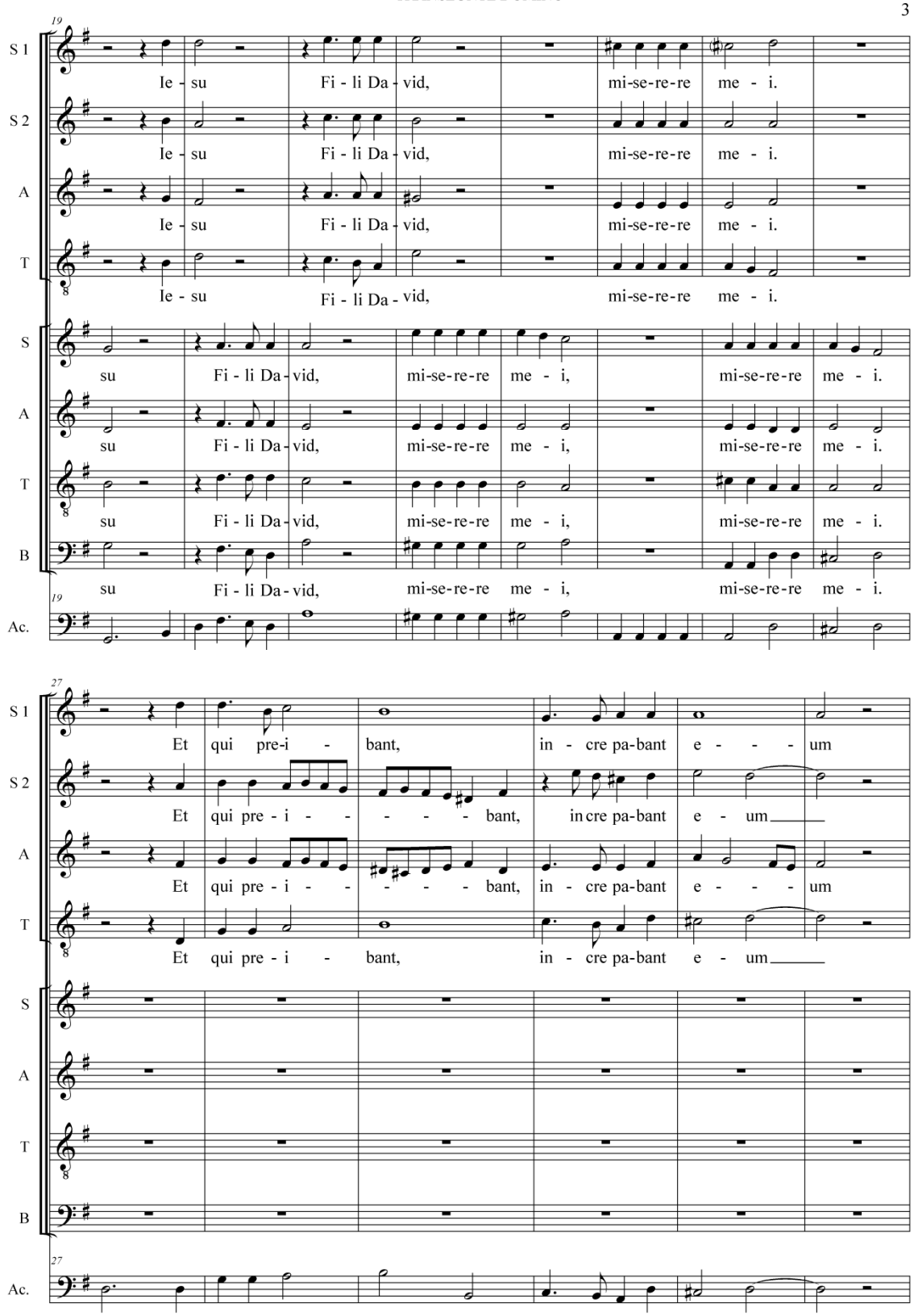
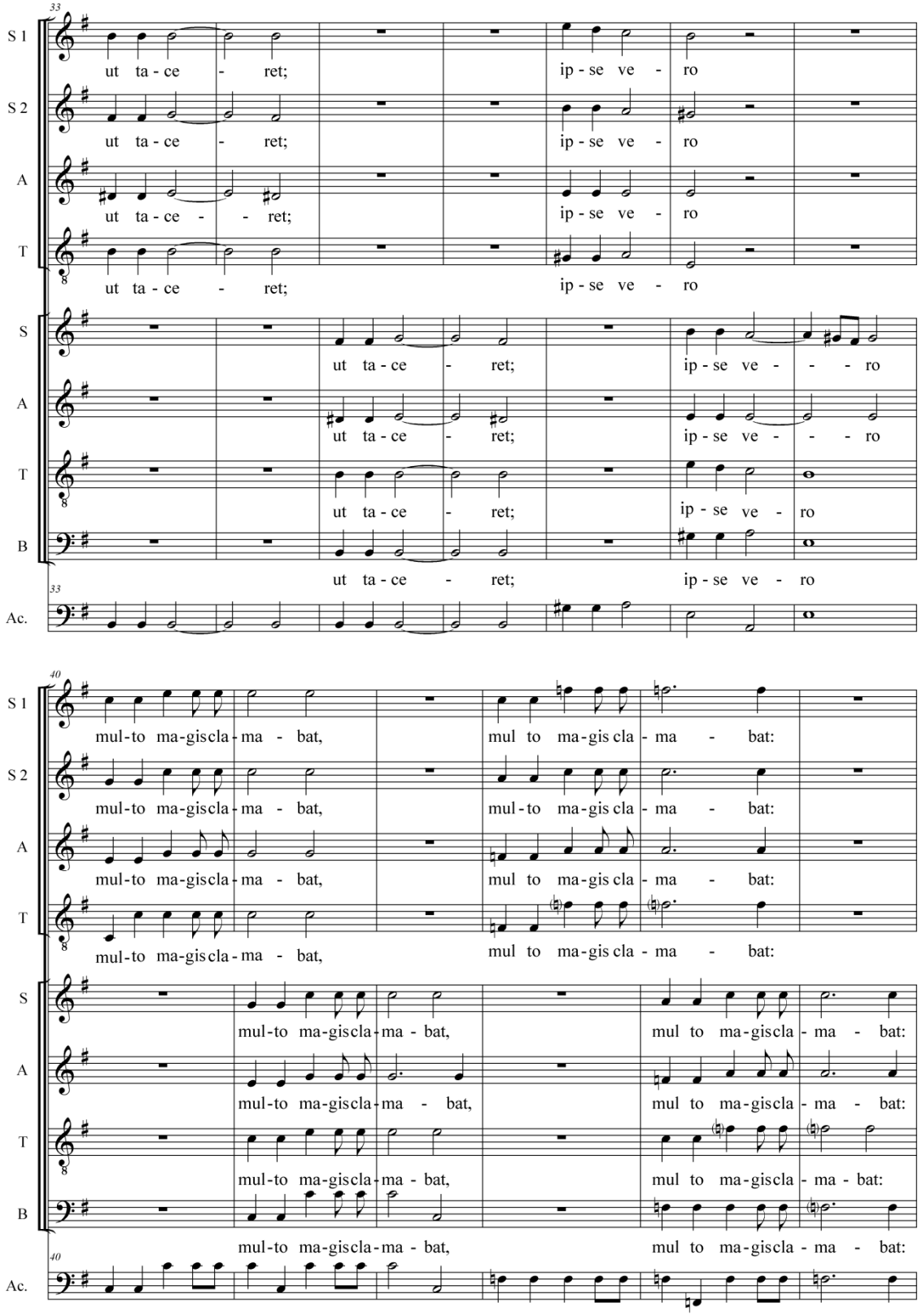
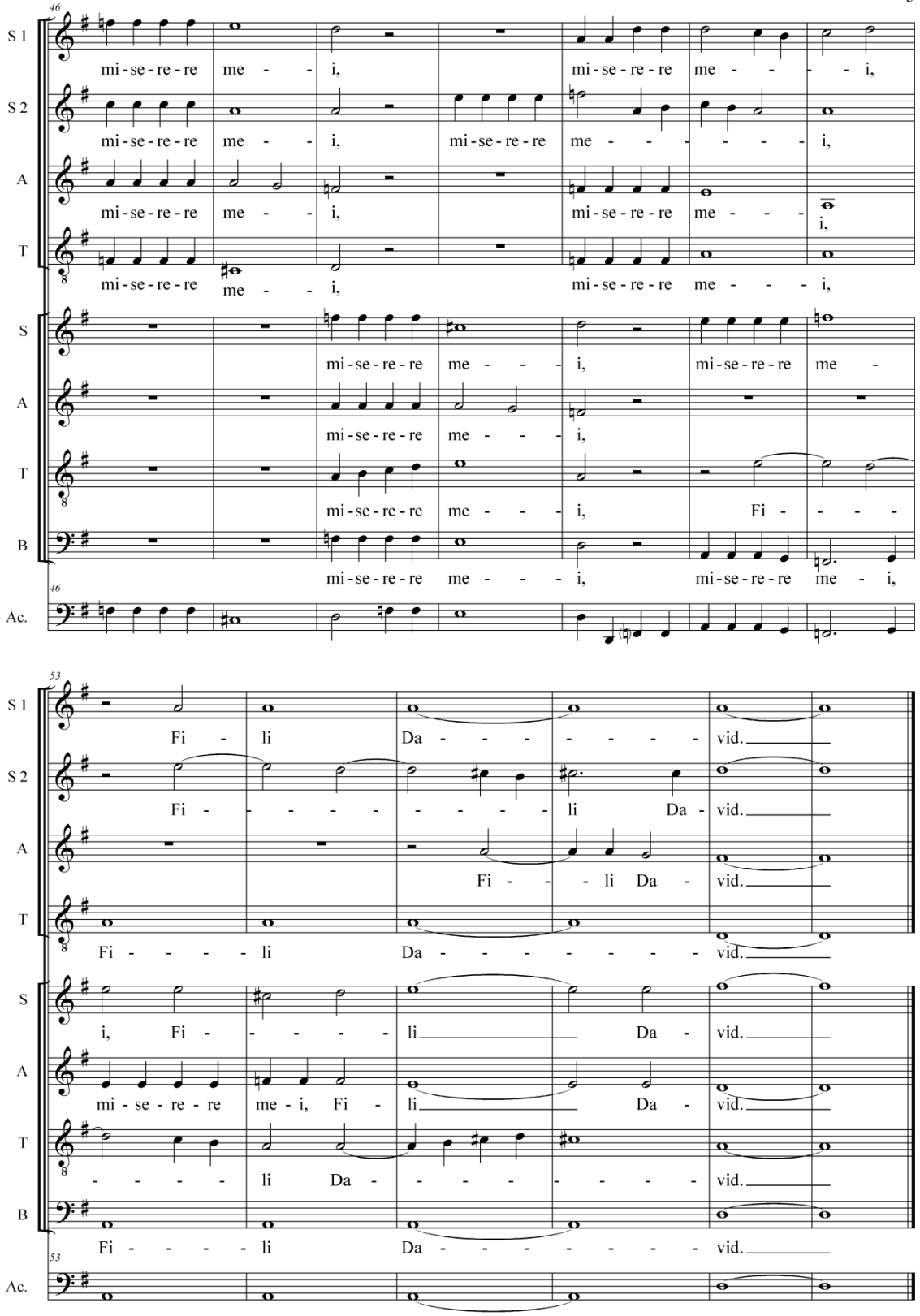
Texto

Transeunte Domino, clamabat caecus ad eum:
Iesu, Fíli David, miserere mei;
Et qui preibant, increpabant eum ut taceret;
Ipse vero multo magis clamabat:
miserere mei, Fili David

Traducción

Caminando el Señor unciego le gritaba:
Jesús, Hijo de David: ten piedad de mi.
Y los que iban con Jesús, increpaban al ciego y le mandaban callar;
El, no obstante, gritaba con más fuerza:
Ten piedad de mi, Hijo de David.



TRANSEUNTE DOMINO

19
S 1
Ie - su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i.
S 2
Ie - su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i.
A
Ie - su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i.
T
Ie - su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i.
S
su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i, mi-se-re-re me - i.
A
su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i, mi-se-re-re me - i.
T
su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i, mi-se-re-re me - i.
B
su Fi - li Da - vid, mi-se-re-re me - i, mi-se-re-re me - i.
19
Ac.
27
S 1
Et qui pre-i - bant, in - cre pa-bant e - - - um
S 2
Et qui pre - i - - - - - bant, in cre pa-bant e - um
A
Et qui pre - i - - - - - bant, in - cre pa-bant e - - - um
T
Et qui pre - i - bant, in - cre pa-bant e - um
S
A
T
B
27
Ac.

33
S 1
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - ro
S 2
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - ro
A
ut ta - ce - - ret;
ip - se ve - ro
T
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - ro
S
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - - - ro
A
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - - - ro
T
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - ro
B
ut ta - ce - ret;
ip - se ve - ro
Ac.
40
S 1
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-gis cla - ma - bat:
S 2
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul-to ma-gis cla - ma - bat:
A
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-gis cla - ma - bat:
T
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-gis cla - ma - bat:
S
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-giscla - ma - bat:
A
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-giscla - ma - bat:
T
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-giscla - ma - bat:
B
mul-to ma-giscla-ma - bat,
mul to ma-giscla - ma - bat:
Ac.

46
S 1
mi - se - re - re me - - i, mi - se - re - re me - - - - i,
S 2
mi - se - re - re me - - i, mi - se - re - re me - - - - - - i,
A
mi - se - re - re me - - i, mi - se - re - re me - - - i,
T
mi - se - re - re me - - i, mi - se - re - re me - - - i,
S
mi - se - re - re me - - - i, mi - se - re - re me -
A
mi - se - re - re me - - - i,
T
mi - se - re - re me - - - i, Fi - - - -
B
mi - se - re - re me - - - i, mi - se - re - re me - i,
Ac.
53
S 1
Fi - li Da - - - - - - - vid.
S 2
Fi - - - - - - - - - li Da - vid.
A
Fi - - - li Da - vid.
T
Fi - - - - li Da - - - - - - - - vid.
S
i, Fi - - - - - li Da - vid.
A
mi - se - re - re me - i, Fi - li Da - vid.
T
- - - - - li Da - - - - - - - - vid.
B
Fi - - - - li Da - - - - - - - - vid.
Ac.

nuación para que el lector pueda disfrutar de tan buena música, verificar y reflexionar sobre lo hasta aquí comentado. Hemos de agradecer la gentileza de D. Juan María Suárez Martos al permitirnos incluir en este trabajo la edición de la que es responsable.

Apéndice III:
GLOSARIO GENERAL DE TÉRMINOS Y BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Aunque bajo la pretensión de ofrecer el acceso libre a este trabajo, para todo el que esté interesado en la página del Coro de la Sociedad Musical de Sevilla, se esconde un interés en llegar a todos y en hacernos comprender por todo el que esté interesado en estos temas, no queremos tampoco quedarnos en un comentario superficial. Es por ello por lo que se acumulan multitud de términos técnicos que pueden no ser fácilmente comprendidos. Para solucionar, en parte, este problema, añadimos un pequeño glosario de términos y una bibliografía de fácil acceso, con los que esperamos ayudar lo más posible.

Pequeño diccionario de términos musicales

- Acorde: Sonido resultante de la escucha de varios sonidos de forma simultánea.
- Acordes tríada: Acordes formados por la superposición de tres sonidos dispuestos de forma correlativa a distancia de tercera (por ejemplo: Do – Mi – Sol)
- Anacrusa (ritmo): tipo de pié rítmico cuya parte fuerte no se da al inicio del mismo, sino con posterioridad.
- Armonía: Aspecto técnico de la composición que se ocupa de las relaciones entre los diferentes acordes que se suceden en el transcurrir de una obra. Diferentes épocas han desarrollados diferentes normas, siendo su evolución mucho más amplia y compleja que la del pensamiento contrapuntístico.
- Becuadro (♮): Alteración que elimina la acción del sostenido y del bemol.
- Bemol (♭): Alteración que rebaja en medio tono la altura de una nota cualquiera.
- Cadencia: sucesión de acordes que conducen a un tipo de reposo que puede crear diferentes tipos de sensaciones, desde un reposo activo (semicadencia), hasta un falso final (cadencia rota) o una conclusión transitoria (cadencia auténtica imperfecta), definitiva (cadencia auténtica perfecta), etc.
- Cadencia picarda: modelo de cadencia conclusiva propia de los finales de las obras barrocas, especialmente, en la que la alteración ascendente de la tercera del acorde produce una brillantez especial a la vez que una pequeña sorpresa.
- Contrapunto: técnica de composición que trabaja la correcta superposición de melodías independientes.
- Contrapunto imitativo: modalidad del contrapunto en la que diferentes voces de una obra van repitiendo un motivo musical bajo diferentes circunstancias. Cuando la repetición es prolongada y las melodías se superponen estamos ante un canon.
- Dominante: nota, y acorde, situado a distancia de quinta justa superior, o de cuarta justa inferior, de la tónica, que encierra un movimiento natural de resolución en esta última, siendo el paso de Dominante a Tónica una de las sucesiones con más sentido en la tonalidad y de mayor uso.
- Homorrítmico (estilo homorrítmico): tipo de textura musical en la que aun estando construida una obra por diferentes voces que cantan líneas melódicas distintas, rítmicamente se mueven todas de forma simultánea.
- Intervalo: distancia en alturas que se da entre dos notas. Existen dos posibilidades: el intervalo melódico, cuando las notas son interpretadas de forma consecutiva, e intervalo armónico, cuando las notas son interpretadas simultáneamente. Existen numerosos tipos de intervalos, cuya clasificación depende de la distancia que separa las notas: segunda, tercera, cuarta, quinta, etc., intervalos aumentados, disminuidos, etc.
- Modalidad: conjunto escogido de notas, de entre las doce posibles, que acompañarán a la tónica en el desarrollo de la tonalidad.
- Mixolidio: uno de los modos gregorianos, distinto de los modos mayor y menor que nos son tan comunes. Existieron desde el canto gregoriano hasta la llegada de la tonalidad cuatro modos fundamentales: Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio, que suponen cuatro escalas distintas con multitud de aspectos retóricos asimilados a cada una de ellas.
- Nota Pedal: procedimiento armónico en el que una nota se prolonga de manera excepcional aunque en algún momento no entre en la lógica de los acordes que se le superponen. Muy fácil de localizar en los finales de las obras barrocas y clásicas.
- Policoralidad: Técnica compositiva muy común en el Barroco europeo que consiste en la combinación de varios coros sonando en una misma obra, de forma simultánea o por alternativa, pero separados espacialmente para lograr que el sonido nos llegue desde diferentes sitios. En una obra se podrán existir tantos coros como considere oportuno el compositor.
- Ritmo: Procedimiento organizador de los acontecimientos musicales en el tiempo y, por lo tanto, resultante de esos mismos acontecimientos. El ritmo, por si solo, no existe, sino que es el resultado de cómo se organiza en el tiempo todo lo demás.
- Tético (ritmo): tipo de pié rítmico cuya parte fuerte coincide con el inicio del mismo.
- Sincopa: desplazamiento de la parte fuerte del compás hacia cualquier otra de las no acentuadas. En ocasiones el desplazamiento se mantiene durante un periodo de tiempo, en cuyo caso decimos que tenemos una música sincopada.
- Sostenido (#): Alteración que eleva en medio tono la altura de una nota cualquiera.
- Textura musical: organización del sonido, por ejemplo, textura homorrítmica, de melodía acompañada, contrapuntística, etc.
- Tonalidad: sistema de organización coherente de la música, en cierto modo similar a la gravedad al existir un centro fundamental que es principio y fin de la armonía de una obra. Ha sido utilizado de forma clara desde finales del siglo XVI (y también desde mucho antes) hasta principios del siglo XX (y hasta hoy, en determinados estilos).
- Tónica: la nota tónica es el centro de gravitación del sistema tonal, de acuerdo con la metáfora que empleamos en la definición de tonalidad.

Bibliografía recomendada:

- Abromont, Claude: Teoría de la música. Una guía. México D. F., 2005.
- Bukofcer, Manfred: La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach. Madrid, 2002.
- López-Calo, José: Historia de la música española. Vol. 3: Siglo XVII. Madrid, 2000.
- LaRue Jan: Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido. La armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Madrid, 1998.
- Martín Moreno, Antonio: Historia de la música española. Vol. 4: Siglo XVIII. Madrid, 1996.