

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	23
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	25
JUSTIFICACIÓN.....	25
OBJETIVOS.....	27
ESTADO DE LA CUESTIÓN	31
METODOLOGÍA	36
FUENTES	45
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL EN LA ÉPOCA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA	49
1.1 INTRODUCCIÓN.....	49
1.2 ASPECTOS HISTORICOS, RELIGIOSOS Y SOCIALES EN LA ÉPOCA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA	49
1.2.1 El Renacimiento en Europa.....	50
1.2.1.1 Generalidades.....	51
1.2.1.2 Humanismo y Reforma	53
1.2.1.2.1 Erasmus de Rotterdam	55
1.2.1.2.2 Martín Lutero.....	57
1.2.1.3 El Concilio de Trento	58
1.2.1.3.1 Inicio del Concilio.....	59
1.2.1.3.2 El Concilio de Trento y la música	60
1.2.1.3.3 En resumen.....	62
1.2.1.4 Renacimiento y música	63
1.2.2 Apreciaciones sobre España.....	66
1.2.2.1 La monarquía	69
1.2.2.1.1 Carlos de Gante.....	69
1.2.2.1.2 La capilla flamenca.....	70
1.2.2.1.3 Felipe II	74
1.2.2.2 La sociedad española en el siglo XVI.....	76
1.2.2.2.1 Particularidades y problemas de religión	77
1.2.2.2.2 Cultura en la España del siglo XVI	81
1.2.2.2.3 La música en España	82
1.3 SOBRE ARMONÍA Y MODALIDAD.....	84
1.3.1 Introducción.....	84
1.3.2 Sobre modalidad.....	86
1.3.2.1 Definición del concepto de modalidad y primera evolución.....	86
1.3.2.2 Catalogación de los modos clásicos.....	89
1.3.2.2.1 Modo I.....	91
1.3.2.2.2 Modo II	92

1.3.2.2.3	Intermedio.....	93
1.3.2.2.4	Modo III.....	94
1.3.2.2.5	Modo IV.....	95
1.3.2.2.6	Modo V.....	95
1.3.2.2.7	Modo VI.....	96
1.3.2.2.8	Modo VII.....	97
1.3.2.2.9	Modo VIII.....	98
1.3.3	Tonalidad.....	99
1.3.3.1	¿Qué definir?.....	99
1.3.3.2	Definición de Tonalidad.....	102
1.3.3.2.1	Una aproximación histórica.....	102
1.3.3.2.2	Hacia una definición válida para nuestro estudio.....	105
1.3.3.3	Consecuencias de nuestra elección.....	109
1.4	LA CONSTRUCCIÓN MATEMÁTICA DE UNA OBRA MUSICAL.....	113
1.4.1	Simbología: el número.....	114
1.4.1.1	Sobre el símbolo.....	114
1.4.1.2	El <i>Libro de los Números</i> de san Isidoro de Sevilla.....	117
1.4.2	Propuestas de asociación entre arte y números.....	121
1.4.3	Caso práctico: descripción técnica de las proporciones de una cara.....	123
1.4.4	Aproximación histórica sobre el uso de las proporciones.....	126
1.4.4.1	Antigüedad 500 ^a .C. – 400 d.C.....	126
1.4.4.2	Alta Edad Media (400 al 1200).....	128
1.4.4.3	Baja Edad Media (1200-1450).....	131
1.4.4.4	Renacimiento (1450-1600).....	133
1.4.5	Pervivencia de las ideas constructivas en Velázquez.....	134
1.4.6	De Divina Proportione.....	136
1.4.7	El motete <i>Genis Hispana</i> de Alonso Lobo, ejemplo de uso matemático....	140
1.4.8	¿Y en Victoria?.....	146
1.5	MELODÍA Y RITMO.....	147
1.5.1	Tipología de sucesión de alturas.....	147
1.5.1.1	El concepto formal.....	147
1.5.1.2	Generalidades sobre la sucesión de alturas.....	148
1.5.2	Puntos de coincidencia en el pensamiento rítmico.....	152
1.5.2.1	El Humanismo y su influencia en el concepto rítmico.....	154
1.5.2.2	Algunos gestos comunes en Victoria.....	158
1.5.2.3	Configuración de los temas melódicos.....	159
1.5.3	Criterio de asignación de texto.....	160
1.6	SOBRE RETÓRICA.....	166
1.6.1	Primeras consideraciones.....	166
1.6.2	Música y literatura.....	166
1.6.2.1	Ideas presentes en la España del siglo XVI.....	167
1.6.2.2	Principios de siglo XVII.....	169
1.6.3	¿Respondemos emocionalmente a lo que oímos?.....	170
1.6.3.1	Sebastián Vicente Villegas, pensamiento teórico a principios del XVII.....	171
1.6.3.2	René Descartes y su tratado de las pasiones del alma.....	173
1.6.4	Algunos datos sobre la Retórica Musical.....	174
1.6.4.1	Un poco de Historia.....	175

1.6.4.2	Concreciones musicales de los ideales presentes en la teoría.....	178
1.6.4.2.1	El plan retórico, la gran dimensión.....	178
1.6.4.2.2	Sobre la elección significativa de los modos.....	179
1.6.4.2.2.1	Primera opción, sobre el <i>ethos</i> modal.....	180
1.6.4.2.2.2	Segunda opción: el <i>ethos</i> gregoriano.....	181
1.6.4.2.2.3	Tercera opción: implicaciones derivadas de las combinaciones interválicas.....	182
1.6.4.2.3	La "pequeña" retórica.....	184

CAPÍTULO II: TOMÁS LUIS DE VICTORIA..... 197

2.1	EL ENTORNO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA.....	197
2.1.1	Ávila en el siglo XVI.....	198
2.1.2	La Catedral de Ávila.....	198
2.1.3	Bernardino de Rivera.....	204
2.1.4	La familia de Tomás Luis de Victoria.....	206
2.1.5	Hechos históricos importantes que comparten siglo con Victoria.....	209
2.2	TRES ETAPAS EN LA VIDA DEL COMPOSITOR.....	213
2.2.1	Infancia y formación en Ávila (1548-1565).....	213
2.2.2	Roma (1565-1585).....	214
2.2.2.1	El Colegio Germánico.....	215
2.2.2.2	El Oratorio de San Felipe Neri.....	220
2.2.3	El regreso (1585-1611).....	222
2.2.3.1	Las Descalzas Reales. Primera etapa: asentamiento y trabajo.....	225
2.2.3.1.1	Nuevas publicaciones.....	227
2.2.3.1.2	Inventario musical de las Descalzas Reales a 2 de dic. de 1587 ...	228
2.2.3.2	Las Descalzas Reales. Segunda etapa: desde la muerte de la emperatriz al final.....	229
2.2.3.3	Otros aspectos de la vida diaria en Madrid.....	233
2.2.3.3.1	La situación económica de Victoria en Madrid.....	233
2.2.3.3.2	Sus relaciones con amigos, familiares y compañeros de profesión.....	234

CAPÍTULO III: EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO MUSICAL DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA..... 239

3.1	INTRODUCCIÓN.....	239
3.1.1	Obras a estudiar.....	240
3.1.2	Aspectos generales sobre la forma motete a finales del siglo XVI.....	242
3.2	<i>O MAGNUM MISTERIUM</i> . TOMÁS LUIS DE VICTORIA, PEDRO DE CRISTO Y BERNARDINO DE RIBERA.....	246
3.2.1	El motete <i>O Magnum misterium</i> de Tomás Luis de Victoria como inicio para una comparativa.....	246
3.2.1.1	El texto.....	248
3.2.1.2	Sobre la edición de la obra.....	251
3.2.1.2.1	Comentarios a nuestra edición.....	252
3.2.1.2.1.1	Notas ennegrecidas.....	252
3.2.1.2.1.2	Alteraciones en el <i>Alleluia</i>	253
3.2.1.2.1.3	Proporciones.....	254

3.2.1.3	La entonación gregoriana.....	256
3.2.1.4	Melodía y textura musical.....	258
3.2.1.4.1	Tema 1.....	260
3.2.1.4.2	Tema 2.....	265
3.2.1.4.3	Tema 3.....	266
3.2.1.4.4	Tema 4.....	267
3.2.1.4.5	Tema 5.....	268
3.2.1.4.6	Tema 6.....	271
3.2.1.5	Armonía - modalidad.....	272
3.2.1.6	Ritmo.....	280
3.2.1.6.1	Tema 1.....	284
3.2.1.6.2	Temas 2 y 3.....	286
3.2.1.6.3	Tema 4.....	289
3.2.1.6.4	Temas 5.....	293
3.2.1.6.5	Tema 6.....	297
3.2.1.6.6	Resumen.....	298
3.2.1.7	La forma.....	299
3.2.1.7.1	Estructuración de la pieza como consecuencia de los elementos analizados.....	299
3.2.1.7.2	Otra interpretación formal: el uso de la sección áurea.....	300
3.2.1.7.2.1	Primera parte: compases 1 a 52.....	301
3.2.1.7.2.2	Segunda parte: compases 53 a 74.....	303
3.2.1.7.2.3	Apreciaciones sobre la significación de la "forma áurea".....	306
3.2.1.8	Retórica.....	307
3.2.1.9	Conclusiones al estudio del motete <i>O Magnum misterium</i>	308
3.2.2	El motete <i>O Magnum misterium</i> de Pedro de Cristo.....	310
3.2.2.1	Texto.....	312
3.2.2.2	La partitura.....	313
3.2.2.3	Algunos detalles técnicos de textura contrapuntística y ritmo.....	313
3.2.2.4	Esquema formal de la partitura.....	316
3.2.2.4.1	La forma desde la perspectiva armónica.....	318
3.2.2.4.1.1	Valoración general de los medios armónicos.....	318
3.2.2.4.1.2	Estructura armónica general de la obra.....	322
3.2.2.4.2	La sección áurea y el motete de Pedro de Cristo.....	325
3.2.2.4.2.1	Primera sección.....	325
3.2.2.4.2.2	Segunda sección.....	326
3.2.2.4.2.3	Definición matemática de la forma.....	328
3.2.2.4.3	Esquema formal definitivo.....	329
3.2.2.5	Comparativa de las dos obras.....	329
3.2.3	<i>Virgo prudentissima</i> , motete a 6 voces de Bernardino de Ribera.....	330
3.2.3.1	Consideraciones generales.....	330
3.2.3.2	La partitura.....	332
3.2.3.2.1	Sobre modificaciones en el texto.....	334
3.2.3.2.2	Aspectos de semitonía y otros problemas de la transcripción.....	335
3.2.3.3	Análisis de la partitura.....	340
3.2.3.3.1	Trazado contrapuntístico.....	340
3.2.3.3.1.1	Los dibujos melódicos.....	340
3.2.3.3.1.2	Comparación con el motete <i>O Magnum misterium</i> de Victoria.....	342
3.2.3.3.1.3	La textura contrapuntística.....	343

3.2.3.3.1.3.1	Virgo prudentissima (cc. 1-50)	343
3.2.3.3.1.3.2	Quo progredieris (cc. 51-62).....	349
3.2.3.3.1.3.3	<i>Quasi aurora</i> (cc. 56-96)	351
3.2.3.3.1.3.4	Valde rutilans (cc. 91-101)	353
3.2.3.3.1.3.5	<i>Filia Sion</i> (cc. 100-109).....	353
3.2.3.3.1.3.6	<i>Tota formosa</i> (cc. 108-141).....	355
3.2.3.3.1.3.7	<i>Et suavis es</i> (cc. 141-151)	357
3.2.3.3.1.3.8	Pulchra ut luna (cc. 146-169).....	358
3.2.3.3.1.3.9	<i>Electa ut sol</i> (cc. 166-204).....	359
3.2.3.3.2	Armonía.....	364
3.2.3.3.3	El plan formal: contrapunto y matemática	369
3.2.3.3.4	Comparación con el estilo de Victoria.....	373
3.3	<i>O VOS OMNES</i> . TOMÁS LUIS DE VICTORIA Y CARLO GESUALDO.....	377
3.3.1	El texto <i>O vos omnes</i> en Tomás Luis de Victoria	377
3.3.1.1	El motete de 1572	378
3.3.1.1.1	El texto	381
3.3.1.1.2	Sobre la edición de la partitura.....	382
3.3.1.1.3	Aproximación al original gregoriano.....	383
3.3.1.1.4	Armonía.....	384
3.3.1.1.4.1	Particularidades armónicas de esta partitura	384
3.3.1.1.4.1.1	Sobre la elección del modo.....	384
3.3.1.1.4.1.2	Los acordes de quinta aumentada.....	387
3.3.1.1.4.1.3	Intercambios en la tercera del acorde tríada en estado fundamental.....	389
3.3.1.1.4.2	Otras generalidades de la armonía.	391
3.3.1.1.4.3	El tetracordo descendente como gesto retórico a considerar	393
3.3.1.1.4.4	Esquema armónico de la obra y comentario de cada sección	398
3.3.1.1.4.5	La estructura formal desde la perspectiva matemática	405
3.3.1.1.5	Pequeños usos contrapuntísticos dependientes de la idea formal.	407
3.3.1.1.6	Resumen	410
3.3.1.2	La versión del 1585: el motete <i>O vos omnes</i> del <i>Oficio de Semana Santa</i>	410
3.3.1.2.1	La partitura sobre la que trabajaremos	412
3.3.1.2.2	Nuevos planteamientos texturales.....	413
3.3.1.2.2.1	Hacia una idea de melodía acompañada	413
3.3.1.2.2.2	Realizaciones contrapuntísticas	414
3.3.1.2.3	Nuevos planteamientos rítmicos	419
3.3.1.2.4	Elementos heredados de la partitura de 1572.....	421
3.3.1.2.5	Aspectos armónicos.....	426
3.3.1.2.6	La forma a la luz de los números.....	432
3.3.1.3	Resumen.....	435
3.3.2	El motetes <i>O vos omnes</i> de Carlo Gesualdo	437
3.3.2.1	Introducción.....	437
3.3.2.2	La versión de 1603	439
3.3.2.2.1	Análisis de la partitura	440
3.3.2.2.1.1	El detalle armónico.....	441
3.3.2.2.1.1.1	Las relaciones mediánticas.....	443
3.3.2.2.1.1.2	Los acordes de quinta aumentada.....	446
3.3.2.2.1.1.3	Uso de los acordes de sexta y cuarta	447

3.3.2.2.1.1.4	Caminos contrapuntísticos	448
3.3.2.2.1.2	Planteamientos generales: la gran dimensión armónica y su trascendencia formal	449
3.3.2.2.1.3	Apreciaciones sobre una modalidad residual	451
3.3.2.2.1.4	La forma desde la perspectiva armónica.....	453
3.3.2.2.1.5	Otros aspectos a tener en cuenta: melodía, ritmo y textura...	453
3.3.2.3	La versión a seis voces de 1611.....	456
3.3.2.3.1	Cambios ejecutados sobre la versión de 1603	457
3.3.2.3.2	Nuevas secciones incorporadas	461
3.3.2.4	Comparación con la obra de Victoria	463
3.4	<i>O QUAM GLORIOSUM EST REGNUM</i> . TOMÁS LUIS DE VICTORIA Y WILLIAM BYRD.....	469
3.4.1	El motete <i>O quam gloriosum est regnum</i> de Tomás Luis de Victoria (1572)	470
3.4.1.1	Aspectos generales del motete <i>O quam gloriosum est regnum</i>	470
3.4.1.1.1	El estudio del texto.....	471
3.4.1.1.2	Parámetros generales de elección y sus aplicaciones retóricas.....	474
3.4.1.1.3	Aspectos generales del sonido.	474
3.4.1.1.4	Aspectos generales de modalidad.....	475
3.4.1.1.5	Valoración armónica.....	476
3.4.1.1.6	Aspectos melódicos	480
3.4.1.1.7	Aspectos generales de ritmo.....	481
3.4.1.1.8	Aspectos generales de forma.....	485
3.4.1.2	Aspectos puramente técnicos. La matemática formal	486
3.4.1.3	Valoración de las elecciones retóricas concretas de cada sección. El detalle.....	488
3.4.1.3.1	Primera parte: ¡Oh cuan glorioso es el reino en el que con Cristo se alegran todos los Santos!	489
3.4.1.3.1.1	Primera sub-sección: <i>O quam gloriosum est regnum</i> (cc. 1-10)	489
3.4.1.3.1.2	Segunda sub-sección	491
3.4.1.3.1.3	Tercera sub-sección.....	492
3.4.1.3.2	Segunda parte: Vestidos con vestiduras blancas siguen al Cordero donde quiera que va.	497
3.4.1.3.2.1	Primera sub-sección	497
3.4.1.3.2.2	Segunda sub-sección	498
3.4.1.3.2.3	Tercera sub-sección.....	503
3.4.1.4	Resumen.....	506
3.4.2	El motete <i>O quam gloriosum est</i> de William Byrd (1589).....	507
3.4.2.1	Breves apuntes biográficos sobre el compositor.....	507
3.4.2.2	Apreciaciones generales del motete <i>O quam gloriosum</i>	509
3.4.2.3	Parámetros generales de elección y sus aplicaciones retóricas.	512
3.4.2.3.1	Aspectos generales del sonido.	513
3.4.2.3.2	Aspectos generales de modalidad.....	513
3.4.2.3.3	Valoración armónica.....	514
3.4.2.3.4	Aspectos concernientes a la melodía y a la textura.....	520
3.4.2.3.4.1	Tema 1, <i>O quam gloriosum est regnum</i> (cc. 1-13).....	522
3.4.2.3.4.2	Tema 2, <i>in quo cum Christo gaudemnt</i> (cc. 8-19).....	523
3.4.2.3.4.3	Tema 3, <i>omnes Sancti</i> (cc. 17-22)	524
3.4.2.3.4.4	Tema 4, <i>amicti stolis albis</i> (cc. 22-35).....	526

3.4.2.3.4.5	Temas 5 y 6, <i>sequuntur agnum quocumque ierit</i> (cc. 34 a 52).....	529
3.4.2.3.4.6	Tema 7, <i>laudantes Deum et dicentes</i> (cc. 49 a 70).....	531
3.4.2.3.5	Sobre la estructura formal de la obra.....	535
3.4.2.3.5.1	Perspectiva matemática del motete.....	535
3.4.2.3.5.1.1	Compases 1 a 35.....	536
3.4.2.3.5.1.2	Compases 36 a 70.....	536
3.4.2.3.5.2	Texto y matemática, una muy difícil relación.....	540
3.4.2.4	Concreciones significativas del motete de William Byrd	540
3.4.3	Comparación entre las dos partituras: Victoria-Byrd	541
3.5	SANCTA MARIA SUCURRE MISERIS	547
3.5.1	<i>Sancta María succurre miseris</i> , un motete de Philippe Rogier.....	547
3.5.1.1	Philippe Rogier. Breve recensión biográfica.	547
3.5.1.2	El texto.....	548
3.5.1.3	La transcripción	549
3.5.1.3.1	Aspectos generales de la edición. Sobre el canon y su resolución	550
3.5.1.3.2	Notas a la edición de la partitura	551
3.5.1.4	Análisis de la partitura.....	554
3.5.1.4.1	Contrapunto, primera parte: el canon.....	555
3.5.1.4.1.1	¿Qué representa el canon en el cómputo total de la obra?	555
3.5.1.4.1.2	El canon como recurso compositivo	561
3.5.1.4.2	Contrapunto, segunda parte: estudio por secciones textuales	562
3.5.1.4.2.1	<i>Sancta Maria</i> , cc. 1-10.....	562
3.5.1.4.2.2	<i>Succurre miseris</i> , cc. 9-18.....	564
3.5.1.4.2.3	<i>Iuva pusillanimes</i> , cc. 16-24	565
3.5.1.4.2.4	<i>Refove flebiles</i> , cc. 23-35	565
3.5.1.4.2.5	<i>Ora pro populo</i> , cc. 36-45.....	567
3.5.1.4.2.6	<i>Interveni pro clero</i> , cc. 42-53.....	569
3.5.1.4.2.7	<i>Intercede pro devoto femineo sexu</i> , cc. 51-70	570
3.5.1.4.2.8	<i>Sentiant omnes tuum iuvamen quicumque celebrant</i> , cc. 71-84	574
3.5.1.4.2.9	<i>Tuam commemorationem</i> , cc. 85-98.....	576
3.5.1.5	Aspectos armónicos	579
3.5.1.6	Sobre la melodía.....	582
3.5.1.7	La forma.....	584
3.5.1.7.1	Sobre los números en la partitura.....	584
3.5.1.7.2	El número siete como símbolo mariano	589
3.5.1.7.3	La organización numérica y el texto.	591
3.5.1.8	Sobre el estilo de la obra.....	592
3.5.2	<i>Sancta María succurre</i> - T. L. de Victoria.....	595
3.5.2.1	La partitura. Particularidades	596
3.5.2.1.1	Sobre la <i>Cadencia Landini</i>	597
3.5.2.1.2	Sobre los acordes de quinta aumentada	601
3.5.2.1.3	Edición de la obra	604
3.5.2.2	Análisis de la partitura.....	604
3.5.2.2.1	Estudio por unidades textuales	605
3.5.2.2.1.1	<i>Sancta Matia succurre miseris</i> (cc. 1 - 11).....	606
3.5.2.2.1.2	<i>Iuva pusillanimes</i> (cc. 10 - 16)	607
3.5.2.2.1.3	<i>Refove flebiles</i> (cc. 15 - 22)	609
3.5.2.2.1.4	<i>Ora pro populo</i> (cc. 22 - 28) e <i>interveni pro clero</i> (cc. 28 - 34).....	610

3.5.2.2.1.5	<i>Intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes</i> (cc. 35 - 47)	612
3.5.2.2.1.6	<i>Tuam iuvamen</i> (cc. 48 a 55).....	614
3.5.2.2.1.7	<i>Quicumque celebrant</i> (cc. 56 a 61).....	614
3.5.2.2.1.8	<i>Tuam commemorationem</i> (cc. 61 a 76)	619
3.5.2.2.2	El plan formal.....	620
3.5.2.2.2.1	Desde la matemática	620
3.5.2.2.2.2	Desde la armonía	623
3.5.2.2.2.2.1	Características armónicas de la obra	624
3.5.2.2.2.2.2	La armonía y el plan formal.....	626
3.5.2.2.2.3	Desde la teología cristiana.....	628
3.5.2.2.2.4	¿Con qué nos quedamos?.....	629
3.5.2.2.3	Resumen	629
3.5.2.3	Conclusiones al estudio de las dos obras: Rogier y Victoria.....	631
3.6	<i>NIGRA SUM</i> . INTRODUCCIÓN A UN TEXTO COMPROMETIDO	634
3.6.1	El motete <i>Nigra sum</i> de Tomás Luis de Victoria (1576)	640
3.6.1.1	Consideraciones generales de la partitura.....	644
3.6.1.1.1	Aspectos analíticos.....	644
3.6.1.1.2	Consideraciones sobre la edición de la partitura.....	649
3.6.1.1.3	Concreciones sobre la armonía.....	656
3.6.1.2	Estudio detallado de la obra	661
3.6.1.2.1	Primera sección (compases 1 a 23).....	661
3.6.1.2.1.1	Primer bloque (cc. 1 a 6): <i>Nigra sum sed formosa, filiae Hierusalem</i> 661	
3.6.1.2.1.2	Segundo bloque (cc. 5 a 14.2): <i>ideo dilexit me rex</i>	663
3.6.1.2.1.3	Tercer bloque (cc. 14.2 a 23): <i>et introduxit me in cubiculum</i> <i>suum</i>	666
3.6.1.2.2	Segunda sección, compases 24 a 46	668
3.6.1.2.2.1	Primer bloque (cc. 24 a 32): <i>et dixit mihi</i>	668
3.6.1.2.2.2	Segundo bloque (cc. 33 a 38): <i>surge</i>	670
3.6.1.2.2.3	Tercer bloque (cc. 38 a 46): <i>amica mea et veni</i>	672
3.6.1.2.3	Tercera sección, compases 47 a 69.....	674
3.6.1.2.3.1	Primer bloque (cc. 46 a 58.2): <i>Iam hiems transit, imber abiit et</i> <i>recesit, flores apparuerunt</i>	674
3.6.1.2.3.2	Segundo bloque (cc. 58 a 69): <i>tempus putationis advenit</i>	677
3.6.1.2.4	Concreciones matemáticas en el motete <i>Nigra sum</i>	680
3.6.1.3	Resumen.....	683
3.6.2	El motete <i>Nigra sum</i> de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1584).....	684
3.6.2.1	Breves indicaciones biográficas y estilísticas de Palestrina	685
3.6.2.2	Comentario general y edición de la partitura <i>Nigra sum</i> de G. P. da Palestrina	690
3.6.2.2.1	Apreciación formal del texto.....	691
3.6.2.2.2	La edición de la partitura	691
3.6.2.3	Valoración de los recursos armónicos	695
3.6.2.4	El problema formal.....	701
3.6.2.4.1	La forma desde la matemática.....	701
3.6.2.4.2	Conclusiones a la estructura formal de la obra.....	703
3.6.2.5	Análisis detallado siguiendo los modelos de textura y la información armónica	706

3.6.2.5.1	Primera sección (cc 1 a 36).....	706
3.6.2.5.1.1	Primera parte: <i>Nigra sum sed formosa</i> (cc. 1 a 13) <i>filia Hierusalem</i> (cc. 13 a 18)	706
3.6.2.5.1.2	Segunda parte: <i>Sicut tabernacula Cedar</i> (cc. 18 a 26) <i>sicut pelles Salomonis</i> (cc. 26 a 36)	708
3.6.2.5.2	Segunda sección, (cc. 36-68).....	711
3.6.2.5.2.1	Primera parte: <i>Nolite me considerare</i> (cc. 36-39) <i>Quod fusca sim</i> (cc. 39 a 42) <i>Qui a decoloravit me sol</i> (cc. 42-46).....	711
3.6.2.5.2.2	<i>Filii matris meae</i> (cc. 46 a 49) <i>pugnaverunt contra me</i> (cc. 49.4 a 53)	714
3.6.2.5.2.3	<i>Posuerunt me custodem in vineis</i> (cc. 53 a 68) final de la primera parte y segunda parte	716
3.6.2.5.3	Detalles de pintura musical.....	719
3.6.2.6	Resumen.....	721
3.6.3	Comparativa de los dos autores: Victoria y Palestrina.....	722
3.7	CONCLUSIONES SOBRE EL ESTILO Y LOS RECURSOS DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA A LA LUZ DE LO ESTUDIADO EN NUESTRA SELECCIÓN DE MOTETES	735
3.7.1	Textura	735
3.7.2	Armonía	736
3.7.2.1	Valoración estrictamente técnica	736
3.7.2.2	Intencionalidad	739
3.7.3	Melodía.....	740
3.7.4	Ritmo	741
3.7.5	Forma	742
3.7.6	Retórica	743
3.7.7	En resumen	744
4.	CAPÍTULO IV: EL OFICIO DE DIFUNTOS A SEIS VOCES DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA.....	745
4.1	INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL <i>OFICIO DE DIFUNTOS</i>	745
4.1.1	Aspectos históricos del rito religioso de difuntos	745
4.1.1.1	Generalidades sobre composiciones musicales para el rito de difuntos	748
4.1.1.2	El caso particular de la obra de Victoria.....	749
4.1.2	Sobre el cantus firmus	752
4.1.2.1	Implicaciones derivadas del papel del <i>cantus firmus</i>	753
4.1.2.2	Fuentes del <i>cantus firmus</i>	756
4.1.2.3	El caso particular del Oficio de Difuntos de 1605.....	759
4.1.3	Particularidades compositivas: la reutilización de material ya compuesto ..	760
4.1.3.1	Apreciaciones sobre la reapariciones de procesos musicales	762
4.1.3.2	Ejemplos policorales: revisión y creatividad	768
4.2	<i>TÆDET ANIMAM MEAM</i>	773
4.2.1	Comentarios generales.....	773
4.2.1.1	Sobre la edición de la partitura	773
4.2.1.2	Particularidades del texto	775
4.2.1.3	Sobre el fabordón	777
4.2.1.3.1	Faburden.....	777
4.2.1.3.2	Faux-bourdon.....	778

4.2.1.3.3	Falsobordone y fabordón	778
4.2.1.4	Aspectos generales de la partitura.....	786
4.2.2	Planteamiento y usos armónicos de la partitura	789
4.2.3	Estudio de la partitura	792
4.2.3.1	Estudio de las particularidades del texto.....	792
4.2.3.2	La forma vista desde la armonía.....	794
4.2.3.3	La matemática y el trazado del plan retórico.....	800
4.2.3.4	La partitura	804
4.2.3.4.1	Exordium (cc. 1 a 14).....	804
4.2.3.4.2	Narratio (cc. 14 a 22).....	807
4.2.3.4.3	Argumentatio (cc. 22 a 55).....	809
4.2.3.4.3.1	<i>Numquid bonum tibi videtur, si calumniaris et opprimas me, opus manuum tuarum, et consilium impiorum adiuues?</i> (cc. 22 a 35).....	809
4.2.3.4.3.1.1	¿Acaso ves bien incriminarme y oprimirme a mí (cc. 22- 28).....	810
4.2.3.4.3.1.2	Obra de tus manos (cc. 29-31).....	812
4.2.3.4.3.1.3	Y favorecer el designio de los impíos? (cc. 31-35).....	812
4.2.3.4.3.2	<i>Numquid oculi carnei tibi sunt aut, sicut videt homo, et tu vides?</i> (cc. 36 a 41).....	812
4.2.3.4.3.3	<i>Numquid sicut dies hominis dies tui, aut anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam et peccatum meum scruteris?</i> (cc. 42 a 55)	814
4.2.3.5	Epílogo.....	816
4.2.3.6	Relaciones con otras obras.....	818
4.2.4	Resumen.....	820
4.3	II. INTROITUS	823
4.3.1	Comentarios generales.....	824
4.3.2	El cantus firmus.....	826
4.3.2.1	El <i>cantus firmus</i> en la antífona	827
4.3.2.2	El <i>cantus firmus</i> en el Salmo	830
4.3.3	Planteamiento armónico.....	832
4.3.4	Melodía y ritmo.....	843
4.3.5	La forma.....	845
4.3.5.1	La forma en la antífona	846
4.3.5.2	La forma en el salmo.....	850
4.3.5.3	Valoración general.....	852
4.3.6	Otras particularidades de cada sección	852
4.3.6.1	Antífona	853
4.3.6.1.1	<i>Dona eis, Domine</i> (cc. 1 a 16)	853
4.3.6.1.2	<i>Et lux perpetua</i> (cc. 14 a 22).....	853
4.3.6.1.3	<i>Luceat eis</i> (cc. 21 a 32).....	854
4.3.6.2	Salmo	856
4.3.6.2.1	<i>Et tibi reddetur tuum in Hierusalem</i> (cc. 33 a 42).....	860
4.3.6.2.2	<i>Exaudi orationem meam</i> (cc. 42 a 52)	861
4.3.6.2.3	<i>Ad te omnis caro veniet</i> (cc. 52 a 58).....	863
4.3.7	Comparativa entre las versiones de 1583 y 1605.....	865
4.3.8	Resumen.....	868
4.4	KYRIE.....	871
4.4.1	Aspectos generales de la partitura.....	875

4.4.2	Estudio del cantus firmus.....	876
4.4.2.1	Comparativa de fuentes para el <i>cantus firmus</i>	876
4.4.2.1.1	<i>Kyrie I</i>	877
4.4.2.1.2	<i>Christe</i>	878
4.4.2.1.3	<i>Kyrie II</i>	879
4.4.2.2	Influencia en el diseño de motivos contrapuntísticos.....	880
4.4.3	Planteamiento armónico.....	882
4.4.3.1	Generalidades sobre usos armónicos.....	882
4.4.3.2	El esquema armónico.....	885
4.4.4	Estudio del detalle en cada sección.....	887
4.4.4.1	<i>Kyrie I</i>	887
4.4.4.2	<i>Christe eleison</i>	889
4.4.4.3	<i>Kyrie II</i>	890
4.4.5	Comparativa entre las versiones de 1583 y 1605.....	894
4.4.6	Resumen.....	899
4.5	IV. <i>GRADUALE</i>	903
4.5.1	Aspectos generales de la partitura.....	903
4.5.2	El cantus firmus.....	909
4.5.2.1	Responsorio: <i>Requiem aeternam</i>	910
4.5.2.2	Versículo.....	913
4.5.3	Similitudes entre las versiones de 1583 y 1605.....	915
4.5.3.1	Responsorio, texto <i>dona eis Domine</i>	916
4.5.3.2	Versículo, texto: <i>ab auditione mala</i>	918
4.5.4	Planteamiento armónico.....	920
4.5.5	Plan contrapuntístico.....	924
4.5.5.1	Plan contrapuntístico del responsorio.....	924
4.5.5.2	Plan contrapuntístico del versículo.....	928
4.5.6	Últimas apreciaciones formales.....	931
4.5.7	Resumen.....	933
4.6	OFERTORIUM.....	936
4.6.1	Aspectos generales.....	937
4.6.2	<i>Cantus firmus</i> y particularidades del texto.....	939
4.6.2.1	Implicaciones formales derivadas del texto en su edición del <i>Liber usualis</i>	941
4.6.2.2	Estudio del <i>cantus firmus</i>	942
4.6.2.3	Algunos detalles específicos del texto.....	948
4.6.3	Estudio armónico.....	951
4.6.3.1	Elementos armónicos.....	951
4.6.3.2	Estructura y coherencia armónica.....	955
4.6.4	El pensamiento formal.....	960
4.6.4.1	Aspectos matemáticos de la partitura.....	960
4.6.4.2	Esquema formal de la obra.....	963
4.6.5	Estudio detallado de cada sección.....	965
4.6.5.1	Primera sección: <i>libera animas omnium fidelium defunctorum, de poenis inferni, et de profundo lacu</i> (cc. 1 a 25).....	965
4.6.5.1.1	<i>Libera animas omnium fidelium defunctorum</i> (cc. 1 a 15).....	965
4.6.5.1.2	<i>De poenis inferni, et de profundo lacu</i> (cc. 13 a 26).....	967

4.6.5.2	Segunda sección: <i>libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam</i> (cc. 26 a 63)	969
4.6.5.2.1	<i>Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum</i> (cc. 25 a 45).....	969
4.6.5.2.2	<i>Sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam</i> (cc. 45 a 62).....	973
4.6.5.3	Tercera sección: <i>quam olim Abrahae promisisti et semini eius</i>	975
4.6.6	Posibilidades de interpretación.....	977
4.6.7	Resumen.....	984
4.7	SANCTUS - BENEDICTUS	987
4.7.1	Aspectos generales	988
4.7.2	Estudio del cantus firmus.....	990
4.7.3	Precisiones armónicas.....	994
4.7.3.1	¿Coherencia armónica?.....	994
4.7.3.2	El problema de la elección del modo.....	1000
4.7.3.3	Los detalles en acordes y cadencias	1001
4.7.4	Diseño formal, la importancia de la matemática y la unidad de la partitura.....	1002
4.7.5	Estudio pormenorizado de las diferentes secciones	1008
4.7.5.1	Primera Parte: <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth</i> (cc. 1 a 16).....	1008
4.7.5.2	Segunda parte: <i>Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis</i> (cc. 17 a 31).....	1012
4.7.5.3	Tercera parte: <i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis</i> (cc. 32 a 50).....	1014
4.7.6	Interrelaciones entre <i>Sanctus</i> y <i>Benedictus</i> , realidades y consecuencias interpretativas.....	1020
4.7.7	Resumen.....	1023
4.8	AGNUS DEI	1026
4.8.1	Aspectos generales de la partitura.....	1027
4.8.2	Estudio del cantus firmus.....	1029
4.8.2.1	La melodía gregoriana usada como <i>cantus firmus</i>	1029
4.8.2.2	La melodía gregoriana del <i>Agnus Dei</i> como <i>cantus firmus</i>	1030
4.8.2.3	Realizaciones de 1583 presentes en 1605	1033
4.8.3	Apreciaciones sobre armonía.....	1036
4.8.4	La definición formal de la partitura	1040
4.8.5	Estudio detallado de cada sección	1042
4.8.5.1	<i>Agnus Dei</i> I (cc. 1 a 16).....	1042
4.8.5.2	<i>Agnus Dei</i> III (cc. 17 a 35)	1044
4.8.6	Problemas de interpretación.....	1047
4.8.7	Resumen.....	1049
4.9	COMMUNIO	1051
4.9.1	Aspectos generales	1051
4.9.2	La melodía gregoriana	1052
4.9.2.1	La melodía gregoriana en el <i>Liber usualis</i>	1052
4.9.2.2	Comparativa entre <i>cantus firmi</i> y melodías gregorianas.....	1053
4.9.2.3	Pervivencia de pasajes de 1583 en 1605.....	1056
4.9.3	El problema formal.....	1057

4.9.4	Estudio de los parámetros armónicos de la obra	1060
4.9.5	Estudio detallado de cada sección	1064
4.9.5.1	Luceat eis Dómine (cc. 1 a 8)	1065
4.9.5.2	<i>Cum sanctis tuis in aeternum</i> (cc. 7 a 17)	1066
4.9.5.3	<i>Quia pius es</i> (cc. 18 a 27)	1066
4.9.5.4	Et lux perpetua (cc. 28 a 35)	1069
4.9.6	Resumen.....	1070
4.10	<i>VERSA EST IN LUCTUM</i>	1073
4.10.1	Aspectos generales de la partitura.....	1074
4.10.2	Aspectos armónicos	1075
4.10.3	El problema de la forma. Primera aproximación	1082
4.10.3.1	Aproximaciones formales en otros autores españoles	1083
4.10.3.1.1	Francisco de Peñalosa.....	1083
4.10.3.1.2	Sebastián de Vivanco	1085
4.10.3.1.3	Alonso Lobo.....	1087
4.10.3.2	El esquema formal de Tomás Luis de Victoria	1089
4.10.4	Estudio detallado de la partitura	1092
4.10.4.1	<i>Versa est in luctum cithara mea et organum meum in vocem flentium</i> (compases 1 a 28).....	1093
4.10.4.1.1	<i>Versa est in luctum</i> (se ha trocado en luto), compases 1 a 14	1093
4.10.4.1.2	<i>Cithara mea et organum meum in vocem flentium</i> (mi cítara y mi órgano en la voz de los que lloran), compases 14 a 27	1096
4.10.4.1.2.1	Mi cítara (cc. 14 a 20).....	1096
4.10.4.1.2.2	Mi órgano, (cc. 20 a 24).....	1098
4.10.4.1.2.3	El sufrimiento (cc. 24 a 27).....	1098
4.10.4.2	<i>Parce mihi Domine, nihil enim sunt dies mei</i> (cc. 27 a 59).....	1099
4.10.4.2.1	<i>Parce mihi, Domine</i> (perdóname, Señor), cc. 27 a 36	1100
4.10.4.2.2	<i>Nihil enim sunt dies mei</i> (nada, pues, son mis días), cc. 33 a 59	1101
4.10.5	Segunda aproximación a la forma. Estructura completa.....	1106
4.10.6	Opciones de interpretación.....	1107
4.10.7	Resumen.....	1110
4.11	RESPONSORIO.....	1113
4.11.1	Aspectos generales	1114
4.11.2	Particularidades del <i>cantus firmus</i>	1116
4.11.3	Consideraciones armónicas.....	1126
4.11.4	El detalle de la partitura.....	1131
4.11.4.1	<i>Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris indicare saeculum per ignem</i> (cc. 1 a 19)	1131
4.11.4.1.1	<i>Libera me, Domine</i> (cc. 1 a 10).....	1133
4.11.4.1.2	<i>Quando caeli movendi sunt et terra</i> (cc. 11 a 19).....	1135
4.11.4.2	<i>Tremens factus sum ego</i> (cc. 20 a 43)	1136
4.11.4.3	<i>Dies illa, dies irae</i> (cc. 44 a 59).....	1144
4.11.4.4	<i>Requiem aeternam</i> (cc. 60 a 75)	1147
4.11.4.5	<i>Kyrie eleison</i> (cc. 95 a 106).....	1151
4.11.5	Relación entre la partitura inicial de 1583 en la versión de 1605	1155
4.11.5.1	Primera sección: <i>Libera me... movendi sunt et terra</i> (cc. 1 a 19).....	1156
4.11.5.2	<i>Tremens factus sum ego</i> (cc. 20 a 43)	1157

4.11.5.3	<i>Dies illa, dies irae</i> (cc. 44 a 59) y <i>Requem aeternam dona eis</i> (cc. 60 a 75)	1159
4.11.5.4	<i>Kyrie</i> (cc. 95 a 106)	1159
4.11.6	Proceso compositivo y particularidades estilísticas	1161
4.11.6.1	Sobre el proceso compositivo	1161
4.11.6.2	Breves anotaciones sobre evolución en la técnica compositiva de Tomás Luis de Victoria	1162
4.11.6.2.1	Aspectos contrapuntísticos	1162
4.11.6.2.2	Aspectos armónicos	1167
4.11.7	Resumen	1172
5.	CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	1177
5.1	SONIDO	1177
5.2	ARMONÍA	1179
5.2.1	Valoración técnica general	1179
5.2.2	Usos específicos de procedimientos armónicos	1186
5.2.3	Elementos de coherencia del discurso	1188
5.3	CONTRAPUNTO	1189
5.4	MELODÍA	1190
5.4.1	Consideraciones generales	1190
5.4.2	El papel jugado por el <i>cantus firmus</i>	1191
5.4.2.1	Sobre la melodía de referencia	1191
5.4.2.2	Presencia de la melodía de <i>cantus firmus</i> en la polifonía	1192
5.5	EL RITMO	1193
5.6	LA FORMA	1194
5.6.1	El detalle de cada pieza	1194
5.6.2	Sobre posibles asociaciones de piezas	1195
5.6.3	La relación con la <i>Misa de Difuntos</i> a cuatro voces de 1583	1196
5.6.4	Presencia de elementos externos como generadores de forma	1197
5.7	RETÓRICA	1198
5.8	OTRAS CONSIDERACIONES	1199
5.8.1	La interpretación	1199
5.8.1.1	<i>Kyrie</i>	1199
5.8.1.2	Gradual	1199
5.8.1.3	Ofertorio	1200
5.8.1.4	<i>Agnus Dei</i>	1200
5.8.1.5	<i>Versa est in luctum</i>	1200
5.8.1.6	<i>Libera me</i>	1201
5.8.2	Problemas de estilo y sus implicaciones	1201
5.8.3	El proceso compositivo de Tomás Luis de Victoria	1203
5.8.4	Nuevas propuestas de estudio	1205
5.9	ÚLTIMAS APRECIACIONES	1205

FUENTES CONSULTADAS.....	1207
BIBLIOGRAFÍA.....	1207
LIBROS LITÚRGICOS.....	1223
WEBGRAFÍA.....	1224
GRABACIONES	1225
LISTA DE FIGURAS	1227
LISTA DE TABLAS	1261
ANEXOS.....	1269