J. CABANILLES

Ausgewählte Orgelwerke

Selected Works for Organ

Obras selectas para Órgano

II

Urtext

Herausgegeben von / Edited by / Editadas por
Miguel Bernal Ripoll
Gerhard Doderer

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11229

GESAMTVERZEICHNIS / COMPLETE CONTENTS / ÍNDICE GENERAL

BAND / VOLUME / VOLUMEN I

1. Tiento lleno de primer tono
2. Tiento lleno de primer tono sobre *In exitu Israel de Aegypto*
3. Tiento lleno de segundo tono por Gesolreut
4. Tiento lleno de cuarto tono
5. Tiento lleno de cuarto tono
6. Tiento lleno de quinto tono por bequadrado
7. Tiento lleno de sexto tono
8. Tiento lleno de sexto tono
9. Tiento lleno de séptimo tono por Alamire
10. Tiento lleno de octavo tono

BAND / VOLUME / VOLUMEN II

11. Tiento de falsas de primer tono
12. Tiento de falsas de cuarto tono
13. Tiento de falsas de octavo tono punto alto
14. Tiento de batalla de quinto tono punto bajo
15. Tiento de contras de octavo tono
16. Tiento partido de mano derecha de primer tono sobre *Ave maris stella*
17. Tiento partido de mano derecha de primer tono en tercio a modo de Italia
18. Tiento partido de mano derecha de segundo tono
19. Tiento partido de mano izquierda de primer tono
20. Tiento partido de mano izquierda de segundo tono
21. Tiento partido de dos tiples de cuarto tono
22. Tiento partido de dos bajos de primer tono

BAND / VOLUME / VOLUMEN III

23. Versos de séptimo tono para Salmos
24. Versos para el Himno *Sacris solemniis*
25. Versos para *Missa per annum*
26. Paseos de tercer tono
27. Pasacalles de primer tono
28. Pasacalles de primer tono
29. Pasacalles de cuarto tono
30. Gallardas de primer tono
31. Gallardas de tercer tono
32. Tocata de mano izquierda de quinto tono
33. Tocata de quinto tono
34. Diferencias de Folías
35. Jácara

© 2017 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing / 2do tirada 2021

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Todos los derechos reservados / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Cualquier reproducción no autorizada está prohibida por la ley.

ISMN 979-0-006-56103-2

INHALT / CONTENTS / ÍNDICE

Vorwort IV
Preface XI
Prefacio XVII
Ausgaben / Editions / Ediciones musicales XXIV
Bibliographie / Bibliography / Bibliografía XXV

Abbildungen / Illustrations / Facsímiles
Biblioteca de Catalunya, M 729, fol 33v XXVII
Biblioteca de Catalunya, M 1360, fol. 1 XXVII
Biblioteca de Catalunya, M 386, p. 41 XXVIII
Biblioteca de Catalunya, M 1328, fol. 44 XXVIII

11. Tiento de falsas de primer tono 1
12. Tiento de falsas de cuarto tono 3
13. Tiento de falsas de octavo tono punto alto 5
14. Tiento de batalla de quinto tono punto bajo 9
15. Tiento de contras de octavo tono 15
16. Tiento partido de mano derecha de primer tono sobre *Ave maris stella* 20
17. Tiento partido de mano derecha de primer tono en tercio a modo de Italia 30
18. Tiento partido de mano derecha de segundo tono 36
19. Tiento partido de mano izquierda de primer tono 43
20. Tiento partido de mano izquierda de segundo tono 52
21. Tiento partido de dos tiples de cuarto tono 61
22. Tiento partido de dos bajos de primer tono 70

Critical Report 79

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Über seine Kindheit oder seine musikalische Erziehung ist nichts bekannt. Er scheint auch nicht in der Domkapelle ausgebildet worden zu sein, obgleich einige Hinweise auf eine enge Beziehung zum 1. Organisten der valencianischen Kathedrale, Andrés Peris aus Aragonien, dem „Blinden von Valencia“, hindeuten. Der früheste dokumentarische Vermerk in der Kathedrale bezüglich Joans ist auf das Jahr 1665 datiert, als ihn das Domkapitel zum 2. Organisten in der Nachfolge des renommierten Jerónimo de la Torre berief. Diese Ernennung, ohne irgendein weiteres Probespiel, zeigt, dass Cabanilles mit seinen 21 Jahren schon ein reifer und brillanter Organist gewesen sein muss.

In dieser Zeit setzt auch sein geistliches Curriculum ein, das mit seiner Priesterweihe am 22. September 1668 abgeschlossen ist. Nach dem Tod[e] Andrés Peris (1666), nimmt Cabanilles die Stelle des [...]nd – im Gegensatz zur traditionellen Gepflogenheit am Dom zu Valencia, an dem stets zwei Organisten wirkten – bis 1703 einzigen Organisten [...]n.

Offensichtlich hat sich Cabanilles gänzlich seiner [...]fgabe an der Kathedrale zu Valencia g[...] keinerlei Reisen oder Bestrebungen eines Amtswech[...]n bekannt geworden, wie überhaupt auch [...]aus Valencia nachzuweisen ist. Sein W[...]zufriedenstellend verlaufen zu s[...]r Zeiten mit irgendwelchen St[...]urde sein Jahresgehalt um 50[...]n Jahres genoss er das Privile[...]der Doktorentracht zu dür[...]man sein Jahresgehalt auf 200[...]ielte Cabanilles [...] besonderen [...]ere tragbare Tasteninstrumente, [...]B. im Kloster San Felipe. Zu diesen I[...]use aufbewahrte, gehörten eine Lira (wahrs[...]n Tasteninstrument mit gestrichenen Saiten wie da[...]ein tragbares Positiv und ein Spinett.

In den Jahren von 1675 bis 1677 übernahm Cabanilles auch die Betreuung der Chorknaben, eine Aufgabe, die traditionsgemäß dem Domkapellmeister oblag und ab und an auch vom Domorganisten erfüllt wurde.

Wie es normalerweise von einem Organisten seiner Kategorie zu erwarten war, wurde er auch gelegentlich als Orgelsachverständiger angefordert. Am 26. Juli 1682 führte er zusammen mit seinem Kollegen Fray Juan de San Agustín in der Kirche San Martín in Valencia eine Orgelabnahme des durch Roque Blasco erbauten Instrumentes durch. Anlässlich dieser Abnahme lobten beide Sachverständige die neuen Horizontalzungen, also Register, welche sich am Klangbild von kräftigen Trompeten und Klarinen orientierten und neuerdings mehr im kastilischen Registerrepertoire als im Orgelbau Ostspaniens vertreten waren, wo während des 17. Jahrhunderts in der Hauptsache katalanische Charakteristika, noch ohne die erwähnten Register der „lengüetería“ zu finden waren. Einige Jahre nach der Orgelabnahme in San Martín, und zwar am 1. Juli 1693, legt Cabanilles selbst mit Roque Blasco im Zuge einer angestrebten Reform der Domorgel den Einbau von zwei Zungenregistern, nämlich einer vertikalen Trompeta Real und einer horizontalen Chirimía, fest.

Im Jahre 1703 wird durch das Domkapitel Félix Jorge Rodriguez zum 2. Organisten bestellt. In den Kapitelakten finden sich Hinweise auf gelegentliche Abwesenheit oder durch Krankheit bedingtes Fehlen des 1. Organisten während des Chorgebetes. Cabanilles verfasste sein Testament am 23. April 1712 und starb am 29. desselben Monats. Er fand seine letzte Ruhestätte am Tag darauf in der Gruft der Dombenefiziare im Inneren der Kathedrale.

Das zeitgenössische Fehlen aussagekräftiger Quellen zum Leben des Valencianer Domorganisten steht im offensichtlichen Widerspruch zu den äußerst zahlreichen Orgelwerken, die ihm von Kollegen sowohl seiner wie auch späterer Generationen attestiert wurden (von Cabanilles selbst existiert kein Autograph oder irgendeine Veröffentlichung seiner Stücke, auch wenn ihm eventuell einige von den im Domarchiv aufbewahrten Werken als Autographe zugewiesen werden könnten); dies ist auch befremdlich im Hinblick auf das große Ansehen, das er zu Lebzeiten als Spieler und Orgelkomponist genoss. In beiden Eigenschaften fand er aber auch noch nach seinem Ableben Ruhm und Ehre, eine Tatsache, die doch recht wunderlich anmutet in einer Zeit, in der Musik praktisch nur für den alltäglichen Gebrauch bestimmt war.

ZUM WERK

Sein bekanntes Orgelschaffen umfasst 169 Tientos, 13 Diferencias und 940 Versetten, zuzüglich einiger weniger unvollendeter Stücke. Um einen korrekten Eindruck von der Dimension seines Werkes zu erhalten, muss man bedenken, dass sich die Gesamtzahl seiner Kompositionen auf ein Viertel des erhaltenen iberischen Orgelrepertoires des 17. Jahrhunderts beläuft, ein Anteil, der sich auf fast die Hälfte erhöht, sofern man anonyme Stücke nicht berücksichtigt. Auch einige Vokalwerke von Cabanilles haben sich erhalten, nämlich eine Messe, ein Magnificat (beide unvollständig),

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ein Vesperpsalm und einige Tonos und Villancicos (nicht zu vergessen die Anfangstakte einer verloren gegangenen Motette). Seine Orgelwerke sind in 29 Manuskripten überliefert, ein beeindruckendes Indiz für die Verbreitung seines Schaffens.

Mit Cabanilles erreichte die große iberische Orgeltradition ihren Höhepunkt. Dabei fußt der Valencianer durchaus auf Kompositionsprinzipien seiner Vorgänger, jedoch mit offensichtlichen Ausweitungs- und Bereicherungstendenzen; hierbei ging er in einigen Punkten über traditionelle iberische Techniken hinaus, insbesondere was instrumentale Figurationen innerhalb der melodisch-thematischen Arbeit, die Reihung von Abschnitten unterschiedlicher Schreibweisen – mit und ohne logische Weiterentwicklungen –, sowie die Auflösung der bis dahin typischen Formenwelt des im Rahmen der iberischen Orgelkultur fixierten Tientos betrifft. Mehr erhalten sind sein neuartiger Gebrauch des imitativen Kontrapunkts und der Reichtum an musikalischer Erfindungskraft. Mit zahlreichen neuen und über den traditionellen iberischen Stil hinausgehenden Elementen seiner Musik nähert er sich der [illegible] deutscher Meister an. Bezeichnend für diese Tatsache [illegible]he Kopisten seiner Werke – hier von ihnen [illegible] aus – die Battaglia [illegible] reichen [illegible] reiben. Nachweislich hatten seine [illegible] utschen Komponisten wie Kerll [illegible] doch in mindestens zwei Ma[illegible] des Valencianers. Es ist nich[illegible] ewunderung bei sei[illegible] Zeit[illegible]en fand, stellt seine M[illegible] sik d[illegible] erhalb des Panoramas der iberis[illegible]

Dabe[illegible]gs traditionellen iberischen Mustern, [illegible] Kontrapunkt angeht. Er wird heutzutage a[illegible]panischen Organisten angesehen, die noch dem tra[illegible]chen Stil verhaftet sind, während die Komponisten der direkt auf ihn folgenden Generation doch schon eine Musiksprache vertreten, die den iberischen Elementen entfremdet und deutlich vom italienischen Geschmack gezeichnet ist. So wird beispielsweise nach seinem Tod sein unmittelbarer Nachfolger im Amt, Vicente Rodríguez, unter mehreren Bewerbern mit der Begründung ausgewählt, dass er sich besser auf die „moderne Musik“ verstünde. Cabanilles steht mit seinem Werk an einem Scheitelpunkt der europäischen Musik, an welchem sich zum einen die instrumentale Musik verselbständigte und ihr eigenes Idiom ausprägte, und an dem sich zum anderen die moderne Tonalität mehr und mehr in Szene setzte. In diesem Zusammenhang trägt das Werk des Valencianers, wie schon oben angedeutet, einerseits zukunftsweisende Züge, ohne sich andererseits in traditionsverbundener Weise vom bodenständigen Erbe der Iberia zu lösen.

QUELLENLAGE, WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN UND EDITIONEN

Werke aus den Orgelschriften des Joan Cabanilles existieren weder in zeitgenössischen Drucken noch in autographer Form; diese Aussage trifft – mit Ausnahme Correa de Arauxos und Rodrigues Coelhos – auch auf die übrigen iberischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts zu. Das Werk des Valencianers ist [illegible] in handschriftlichen, nicht autographen Quellen überliefert, die von Organisten für ihren „Hausgebrauch“ angefertigt wurden. In zahlreichen Fällen enthalten diese Kopien Ungenauigkeiten und Fehler, [illegible] von Quelle zu Quelle weitergetragen, oder fehlende Details, wie beispielsweise Akzidenzien, die den damaligen Kopisten und Spielern oft als redundant erschienen.

Manuskripte, die Orgelwerke von Joan Cabanilles bewahrten, befinden sich in den Bibliotheken von Astorga (Catedral, E-AS ohne Signatur), Barcelona (Biblioteca de Catalunya, E-Bbc M 386, 387, 450, 729, 751/21, 1011, [illegible], 1328, 2[illegible]0; Biblioteca del Orfeó Català, E-Boc M 12), San Lorenzo de El Escorial (Biblioteca del Real Monasterio, E-E LP-31 Carpeta 179-3), Felanitx/Mallorca (Biblioteca de la Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 und 173bis), Jaca (Catedral, E-J M1), Madrid (Biblioteca Nacional, E-Mn M 1357, 1359 und 1360) sowie Montserrat (E-MO 1205, 1419).

Unter diesen Quellen kommt natürlich denjenigen eine große Bedeutung zu, die in ihrer Gesamtheit (Bbc 386 und 1328) oder zum größten Teil (Bbc 387, Felanitx und Jaca) Stücke des Valencianer Meisters überliefern. Besonders signifikant ist die Tatsache, dass unter den verschiedenen Verfassern des Bbc 387 auch ein für die Jahre 1694 bis 1697 als Schüler Cabanilles ausgewiesener Kopist identifiziert werden kann. Es lässt sich nicht feststellen, ob die Kopisten aller dieser Handschriften mittels anderer, früherer Vorlagen arbeiteten oder diese Werke auf direktem Wege zu Papier brachten, vielleicht durch direktes Abhören des Meisters selbst oder durch Studium im Unterricht mit ihm. Andere Quellen gehen auf das 18. Jahrhundert, d. h. schon auf die Zeit nach seinem Ableben zurück; hier ist Bbc 386 hervorzuheben, kopiert durch einen Schüler von José Elías, seinerseits wahrscheinlich wiederum Alumnus von Joan Cabanilles. Selbst im

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

19. Jahrhundert werden noch Abschriften von Manuskripten mit Werken von Cabanilles angefertigt (E-E Lp-31). Die Beziehungen der bekannten Handschriften untereinander einerseits, und die Tatsache, dass andererseits fast alle jeweils eine bestimmte Werkanzahl als Unika überliefern, lässt den Schluss zu, dass vormals ältere Handschriften existiert haben müssen, die heute nicht mehr nachzuweisen sind.

Im Gegensatz zu den Kapellmeistern waren die Organisten nicht verpflichtet, Kopien ihrer Werke im jeweiligen Musikarchiv zu deponieren, was im übrigen die fähigeren unter den Orgelspielern ohnehin nicht nötig hatten, da sie entweder improvisierten oder auswendig zu spielen pflegten. Die Tatsache, dass sich generell in den Domarchiven so wenige Handschriften mit Orgelkompositionen finden lassen, liegt gerade darin begründet; die meisten dieser Stücke haben sich in privaten Sammlungen erhalten. Dies gilt auch für die Werke des Valencianers. Ein großer Teil der in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrten Manuskripte stammt aus dem Privatbesitz von Carreras Dagas, Domkapellmeister zu Lérida, der eine Reihe dieser Handschriften Ende des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Organisten erhielt. Dies trifft auf Bbc M 386, 387, 4[illegible], 729, 751/21 [illegible] Besitzer der Bbc M 511 hat, vermutete es sich bei [illegible]n Ortiz aus Tortosa), der besagte [illegible] vermachte. Bbc M 4328 und 14[illegible] oder Antiquitätenhändlern, ehe sie [illegible]rden.

Abg[illegible]59, M 1360, [illegible]31) sind die Or[illegible] – je nach Anzahl der beteilig[illegible]opiert. Immer wenn es sich um [illegible] wurden die überzähligen Stimm[illegible] eingefügt. Es gibt keinen Beleg dafür, [illegible]als existierenden Zifferntabulaturen über[illegible]doch eigens vermerkt, dass alle bedeutenden iberisch[illegible] der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, soweit sie Tastenmusik beinhalten, in Klavierpartitur überliefert sind.

Mit der Wiederentdeckung der Musik von Joan Cabanilles und dem wachsenden Interesse für Alte Musik erschienen auch seit Beginn des 20. Jahrhunderts inner- und außerhalb Spaniens Einzel- und Sammelausgaben seiner Werke. Im Jahr 1927 begann Higinio Anglés die Opera Omnia mit dem ersten Band (weitere Bände 1933, 1936, 1956), die dann aber erst in späteren Jahren durch José Climent (1986, 1989, 1992, 2006, 2008), Bernat Cabré (2019) und Julián Sagasta Galdós (8 Bände vorgesehen, veröffentlicht jedoch nur vier in den Jahren 1986, 1987, 1993, 1994) ihre Fortsetzung fanden. Weitere Editionen mit ausgewählten Werken sind Charles Tournemire, Floor Peters und Gerhard Doderer zu verdanken. Etwa zeitgleich erschienen Teilausgaben mit Versetten, vorgelegt durch Josep Maria Llorens i Cisteró und Nelson C. Lee. Bleibt noch die Ausgabe von Climent aus den Jahren 1971 und 1983 zu erwähnen, die den erhaltenen Vokalwerken gewidmet ist.

Zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten sind sich in Vergangenheit und Gegenwart den Werken des valencianer Domorganisten gewidmet. Die frühesten Erwähnungen lassen sich bei den ersten Autoren der spanischen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts nachweisen (Josep Teodor Mariano [illegible]ano Fuertes, Hilarion Eslava), die noch von einigen offensichtlich irrigen und anderen schwer haltbaren Angaben ausgingen: Sterbedatum 1725, vermutliche Provenienz Südfrankreich, Tätigkeit als Domorganist in Seo de Urgel, Zahl seiner Werke auf über 800 beziffert, Vergütung für seine Werke seitens französischer Institutionen, Einladung und Gewährung einer von auch wiederum hypothetischen Seite ins Gespräch gebrachten) Pensionszahlung durch Ludwig XIV. nach Anglés [illegible] eine Verwechslung des Valencianers mit Aranda oder Verdalet, die de facto in Paris ihr Spiel zum Besten [illegible] übrigens wurde noch von der Existenz eines anderen Cabanilles in Gerona ausgegangen, von dem sogar einige Stücke [illegible] Kenntnis der Autoren gelangt sein sollen. Diese Angaben gehen auf Torres y Amat (*Discursos sobre la historia universal de la [illegible]* Madrid 180[illegible] zurück, sie sollen ihrerseits von José Elías stammen und sind wohl schon sehr legendenhaft eingefärbt. Durch Eslava (1854) und Soriano (1856) erfuhren sie weitere Verbreitung.

In späteren Jahren, als sich zu Ende des 19. Jahrhunderts die Musikwissenschaft als akademisches Fach etabliert hatte und die Beschäftigung mit der Alten Musik an Gewichtung gewann, wuchs auch das Interesse am Werk des Joan Cabanilles. Die oben erwähnten fehlerhaften Angaben zu Leben und Werk des Valencianers wurden jedoch nach wie vor durch François-Joseph Fétis, Baltasar Saldoni, Rafael Mitjana, José Ruiz de Lihory, Robert Eitner, André Pirro und Felipe Pedrell weiter getragen. Erst die Nachforschungen von Higinio Anglés brachten die wichtigsten korrekten biographischen Daten zu Tage, sie wurden 1927 mit dem ersten Band der Opera Omnia zugänglich. Durch die Arbeiten von Climent, Domingo und Villanueva konnten in späteren Jahren weitere biographische Einzelheiten abgeklärt werden.

Das Orgelwerk des Valencianers war Gegenstand analytischer Arbeiten in richtungweisenden Studien zur Geschichte der Tastenmusik von Autoren wie Gotthold Frotscher, Willi Apel und in neuerer Zeit Robert Parkins; da-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

heitlichen Takt- und Tempokonzeption unter die *Falsas* einordnen könnte.

Tientos de Contras: Als Besonderheit weisen diese Stücke langausgehaltene Basstöne auf, die durch das Pedal im Verlauf der ganzen Komposition angespielt werden und als harmonische Grundlage für die Oberstimmenfigurierung dienen.

Tiento Coreado o de Ecos: Ein Einzelstück, das nichtsdestoweniger als kategorisierend anzusehen ist. Nach einem im Stil der "Carreras y Redobles" gehaltenen Einleitungsteil folgt ein Abschnitt mit Figuren, deren fortlaufende Wiederholungen im Sinne von Echoeffekten konzipiert sind.

Mit der übergeordneten Bezeichnung *Diferencias* finden sich Werke (Folías, Gallardas, Pasacalles, Paseos, Jácara), denen gemeinsam ist, dass sie als Variationen über eine Art Basso ostinato konstruiert sind, wobei sich dieses Melodiemodel des Basses zu Beginn des Stückes aber auch durch andere Stimmen [illegible] *Pasacalles* konnte eine liturgische und außerk[illegible]en werden, aber auch die anderen V[illegible]e ihren Gebrauch gefunden hab[illegible]erklärt sich die [illegible]eine Reihun[illegible]onnten ihren Platz im sakral[illegible]änzen in ihrem ernsthaften [illegible]s es noch im 16. Jahrhunde[illegible]drhythmus des Melodiemod[illegible]gerung der Stimmen gestaltu[illegible]

Im Geg[illegible]schriebenen Stücken für eine Solostimme [illegible]ülles eine Gruppe ganz verschiedener Kom[illegible]llerdings ein Stück von Joseph Ruiz Samaniego aus [illegible]dert, das diese Bezeichnung trägt; es handelt sich hierbei um eine kurze vierstimmige Komposition mit Fanfarenmotiven, die als Einleitung für ein Villancico gedacht ist. Diesem Muster mit Trompetenmotiven entspricht die Tocata de quinto tono von Cabanilles (vgl. Bd. III), vielleicht als Einleitung für ein Villancico oder einen paraliturgischen Festakt gedacht.

Versos sind für das Alternieren mit dem Chor in Messe und Offizium bestimmt. Sie sind in der Regel recht kurze Stücke (der Umfang schwankt aber doch zwischen 4 und 80 Takten) und weisen mit fugatohaften und tokkatenartigen Strukturen als *Partidos*, *de Ecos* oder Cantus firmus bezogene kontrapunktische Arbeiten recht unterschiedliche Kompositionsschemata auf, die bezüglich ihrer Dimensionen und Anlage direkt von Funktion und Grad des liturgischen Festes abzuhängen scheinen. Je nach ihrem Gebrauch für das Alternieren kann man Versetten zu Hymnen und Antiphonen, zum Magnificat, zum Psalmengesang (in den beiden letzteren Fällen meist unter Zugrundelegung der Psalmtöne) oder zum Messordinarium unterscheiden. Es gibt jedoch auch Versetten ohne irgendeine Funktionsbezeichnung seitens des Komponisten oder Kopisten, denen oft auch kein erkennbarer Cantus firmus zu Grunde liegt. In diesen Fällen darf man davon ausgehen, dass diese Versetten unterschiedslos zu Messe und Psalmengesang Verwendung fanden.

Versos für den Stundengottesdienst (Hymnen, Antiphone, Magnificat, Psalmen): Sie dienen zum einen für die Ausführung der Hymnen und Antiphone im Stundengebet, wo sie mit dem den liturgischen Gesang ausführenden Chor in der Rubrik alternieren; ihnen liegt dabei stets ein Cantus firmus aus der betreffenden Melodie des Ave maris stella, Sacris solemniis, Pange lingua oder Salve regina zugrunde. Zum anderen ist ihr Gebrauch auch im Rahmen der Alternatimpraxis für die Ausführung des Cantica (hauptsächlich des Magnificat) und Psalmen bestimmt. Bei letzteren basiert oft das melodische Material auf dem „saeculorum" des betreffenden Psalmtons. Die mit einer Fermate versehene Angabe „Mediación" bei manchen Versetten bezeichnet lediglich den Beginn des zweiten Teils der Verszeile (die den Wechsel im antiphonalen Dialog vorbereitet) und entspricht nicht der „mediatio" innerhalb der normalen Psalmenstruktur Initium-Tenor-Mediatio-Terminatio. In vielen Fällen ist der erste Teil der Versette wie eine Art Präludium angelegt, während der zweite das der Terminatio des Psalmverses entsprechende melodische Material enthält. Es finden sich aber auch Versetten, die zwar durch die Bezeichnungen „Salmos" oder „Vísperas" für das Offizium ausgewiesen sind, aber weder einen Bezug zu einem Cantus firmus, noch die Angabe „Mediación" aufweisen.

Versos für die Messe: Ihre Bezeichnung weist sie unzweifelhaft für die alternierende Ausführung der geraden oder ungeraden Verszeilen der Ordinariumsteile der Messe aus.

Versos ohne spezifische Angaben des liturgischen Orts: Einige der in Gruppen zusammengefassten Versetten tragen keine nähere Bezeichnung hinsichtlich ihres liturgischen Ausführungsorts, auch durch das thematisch-melodische Material lassen sich keine Assoziierungen zu einem der oben

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

angeführten Zwecke erkennen. Man kann aber auch mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass häufig Versetten trotz der angesprochenen Zuweisungen nach Ermessen des Organisten und im Rahmen der modalen Kriterien zu anderen Gelegenheiten Verwendung fanden.

ORGELN IM WIRKUNGSKREIS VON JOAN CABANILLES

Seit alters existierten in der Kathedrale von Valencia bedeutende Orgeln (Aparici Picamill 1379, Pere Pons 1460, Diego Ortiz und Andreu Teixidor 1510, Salvador Estada 1575). Zu Joan Cabanilles Lebzeiten war ein Instrument in Gebrauch, das durch Antoni Llorens im Jahre 162[illegible] ein [illegible]ere bestehendes Gehäuse aus dem Jahr 1510 eingebaut worden war. Es handelte sich dabei um ein typisch ostkatalanisches Instrument mit Merkmalen des flämischen Orgelbaus in Form eines großen Lleno, ausschließlich Terzregistern, Rückpo[illegible] Flötenmixturen, sowie einem diskreten Regal („imita[illegible] Kastilische Orgeln jener Zeit waren im G[illegible]leiner dimensioniert, es [illegible] kein Ri[illegible]eniger [illegible]rzen Prinzipal plenu[illegible] die horizontal [illegible]brachten [illegible]her im [illegible]ebrauch.

D[illegible]gel zu Valencia ist uns nich[illegible] zwei Man[illegible]e mit K[illegible]zer [illegible]al erhielt, wies sie – z[illegible] min[illegible]nbitus von CDE[illegible]c^3 di[illegible] Stück[illegible]s, der genannte K[illegible]viatur[illegible]umfang[illegible]s übliche), ungeteilte Register, ein R[illegible] (Contras) auf. Eine erhaltene Auflistung d[illegible]erweise nur eine Nummerierung ohne Namensbe[illegible] erlaubt den Schluss, dass das Instrument des Antoni Llorens dem sehr ähnlich gewesen sein muss, das dieser Orgelbauer für die Kathedrale von Lérida im Jahre 1624 erbaute.

Schon seit 1427 gab es im Dom zu Valencia eine zweite, kleinere Orgel („l´Orgue Chic“), in historischen Dokumenten erscheinen mehrfach Kosten für Stimmungen und Unterhalt. Das Jahr der Erbauung und die Disposition sind jedoch nirgends erwähnt. Historisch belegt ist aber, dass sie zu Cabanilles Zeiten schon geteilte Register hatte, für die Situation im Königreich Valencia eine recht frühe Erscheinung. Auch über den Klaviaturumfang des Instruments jener Jahre kann nichts ausgesagt werden, im Jahre 1855 wird er dann allerdings mit 47 Tasten angegeben.

Nachrichten über den Orgelbau in Valencia lassen erkennen, dass es in jenen Jahren allmählich zu einer Verschmelzung von Elementen der katalanischen und kastilischen Traditionen gekommen ist. So wird beispielsweise das Instrument aus der H[illegible] Roque Blasco in der Kirche de los Santos Juanes, in Konzeption und äußerer Anlage ostkatalanisch, letztendlich mit einer ansehnlichen Anzahl von Horizontaltrompeten („lengüetería“) ausgestattet. Cabanilles war damals Mitglied der Prüfungskommission und zeigte sich sehr zufrieden mit diesen Neuerungen. Der nämliche Orgelbauer nahm dann auch – wie schon erwähnt – im Jahre 1693 eine Erweiterung der großen Domorgel durch den Einbau eines Ganzregisters in Form einer Vertikaltrompete im Pedal auseinanderen und eines horizontalen Diskantregisters für die rechte Hand ($8'$, cis^1–c^3) bestand.

Auch [illegible] Registrierungsangaben für die Orgelwerke von Cabanilles sind sehr spärlich, wenn man von den Hinweisen „lleno“ (für ein homogene Registrierung der beiden Manualhälften) und „partido“ (für die Wahl einer Klangkombination mit einer deutlich kontrastierenden Farbe in einer der beiden Manualhälften) absieht. Zu beachten bleibt [illegible], dass „lleno“ in diesem Zusammenhang nicht unbedingt ein „Organo Pleno“ bedeutet. Nur in seltenen Fällen wird dem Solo[illegible]ister benannt wie z. B. „Clarín“ [illegible] „Cornet Magna“.

[illegible] muss noch erwähnt werden, dass auf der großen Domorgel von Valencia, die ja keine geteilten Register hatte, der Effekt der Registerteilung durch das Spiel auf zwei Manualen erzielt werden konnte, wie es im übrigen auch der Orgelbauvertrag für die schon angesprochene Orgel der Kathedrale zu Lérida vorsah. In den Stücken des Valencianers finden sich keine Hinweise auf Registerwechsel oder den wechselnden Gebrauch der zwei Manuale. Cabanilles gibt jedoch in seinem Urteil über die 1687 von Roque Blasco für die Kirche San Martín in Valencia gefertigte Orgel einen Hinweis, der im Sinne einer Befürwortung des Manualwechsels beim Spiel verstanden werden kann. Nur in einer der Quellen, in welcher der Tiento Coreado o de Ecos mitgeteilt wird, könnten die (wahrscheinlich später hinzugefügten) Hinweise „1“ und „2“ über den Notenzeilen auf einen Manualwechsel hinweisen.

Miguel Bernal Ripoll
Gerhard Doderer

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PREFACE

In spite of the many musicological studies and the numerous editions of his works, Joan Cabanilles does not belong to the privileged group of composers whose pieces figure regularly in programmes outside of the Peninsula. This fact is no less true if we think of the commemorations which were carried out in 2012 by specialists in many places on the occasion of the 300th anniversary of his death. The brilliant and many-faceted musical language of the Valencian organist, deeply rooted in the old Spanish sound world, does not appear to have the same spontaneous impact on listeners as is the case, for example, with the music of the French, German or Italian organists of the same period. The attribute of "European musician" has been bestowed upon him on several occasions but in spite of this, there has been no success in winning over the heart of a large international community [illegible]

The present [illegible] occupation with offering up [illegible] date access [illegible] d works, ringing [illegible] to a revis[illegible]he cherished w[illegible] of the two edi[illegible]s.

Than[illegible]rid an[illegible]arcelona, as well a[illegible]unicipal authorities of Felani[illegible]nsultation [illegible] repr[illegible] ductio[illegible]heir keeping. We are gratefu[illegible] into English an[illegible] to Nelso[illegible]bservations concerning manuscri[illegible]

MUSICAL [illegible]SPHERE IN VALENCIA DURING THE 17TH CENTURY

Valencia was (and still is today) one of the major cities in Spain. In 1238 it was conquered from the Almoravids by King Jaime I, who annexed the kingdom of Valencia to the crown of Aragon (confederation of kingdoms comprised of Aragón, Catalonia, Majorca, Valencia, Roussillon, Naples, Sicily and many possessions in the Mediterranean). The Kingdom of Valencia kept its institutions, language, local laws and jurisdiction and own coinage until 1707, after the War of Succession, when Philip V dissolved the federation, integrating all of its kingdoms into the crown of Castile, and abolished all of its local laws and jurisdiction, imposing on it the Castilian laws.

After its integration in the Crown of Aragon Valencia always had a large cultural activity, and was a major humanist centre, the literature being developed in the Valencian language. Numerous public activities were celebrated, such as the frequent entries and departures of the king or of important noblemen, literary fairs, and lavish religious festivals. In the Baroque period, and within the ideology of the Counter Reformation, the sumptuousness of the liturgical and para-liturgical ceremonies, such as Corpus Christi, or the Feasts of the Virgin of the Rosary in October, in addition to the principal feasts of the liturgical year, especially at Christmas and during Holy Week, was highlighted. We know that during the year 1680 [illegible] Matins and 200 solemn Vespers were celebrated, the music including plainchant, polyphony in Latin, and Villancicos, polyphonic works in the vernacular, at this time Castilian being the preferred language for the texts, in spite of the official language being Valencian). The principal musical institutions of the city were the chapel of the cathedral, and of the Real Colegio of Corpus Christi.

It was in this context that Cabanilles' activity as an organist developed – without undervaluing his contribution to vocal music both in Latin and in the vernacular – namely to provide music for the Mass, the Office and undoubtedly for other types of para-liturgical ceremonies which would be in accordance with the splendour of the celebrations and the expression of fervour and piety of the service.

BIOGRAPHICAL NOTES

Juan Bautista José Cabanilles Barberá (or Joan Baptiste Josep Cabanilles Barberà in Valencian language) was baptized on September 6th, 1644 in the parish church of Santiago de Algemesí, a small town situated some 30 kilometres to the south of Valencia. In spite of his name appearing in the Castilian form of "Cabanillas" in the organ music manuscripts of our Valencian master, in the present edition we have preferred the spelling "Cabanilles" in accordance with the general historic orthography of the archive sources.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

him, but at the same time he extended and enriched them. Likewise he developed procedures not hitherto used by Spanish composers, especially melodic elaboration through the development of various instrumental figures, and the dissolution of the usual typology of the Tiento – a genre customary in Iberian organ music – through the juxtaposition of sections of different types of writing, with or without a break in continuity. He developed imitative counterpoint of a magisterial level, rich in musical ideas. The quantity of elements foreign to the traditional Iberian style which Cabanilles introduced into his music bring it especially close to the music of south German composers. One significant fact is that two contemporary copyists – one of them stated that he was a pupil of Cabanilles – erroneously attributed to him the *Battaglia* by the Austrian composer Johann Kaspar Kerll. It can be proved that the circle of his students knew works by the south German composers such as Kerll and Johann Jakob Froberger, since works by these two composers were copied alongside his own into at least two manuscripts. The admiration which he enjoyed during his lifetime, and in the immediately succeeding generations, should come as no surprise, since his music represents a step forward in the Iberian panorama.

Nevertheless, Cabanilles did not depart from certain traditional features of rhythm and counterpoint. Nowadays he is considered the Spanish baroque composers who was most influential in mediately succeeding generations, from traditional patterns, [illegible] an example suffice it to say that Sánchez was chosen from other authors for the mastery of "the Iberian music". [illegible] the crossroads of European music [illegible] e of instrumental music, which was [illegible] nguage and preparing itself for the advent [illegible] solidated. In this respect, and as has been already [illegible] looks on one hand to the future and on the other to the past.

SOURCES, STUDIES AND EDITIONS

We do not have available either printed or autograph sources of the works of Cabanilles, a problem which is shared – with the exception of Correa de Arauxo and Rodrigues Coelho – with all the other Iberian keyboard composers of the 17th century. His works have come down to us in non-autograph sources, made by organists for their personal use. On occasion they are extremely defective, containing mistakes that have crept in as a result of successive copies being made, and with omissions of some details, which were not considered necessary for the contemporary player, as is the case with alteration of accidentals.

Sources known today for the keyboard music of Cabanilles are to be found in Astorga (Cathedral, MS manuscript without shelf mark), Barcelona (Biblioteca de Catalunya, E-Bbc M 386, 387, 450, 729, 751/21, 1011, 1328, 1468, 2170; Biblioteca del Orfeó Català, E-Boc M 12), San Lorenzo de El Escorial (Biblioteca del Real Monasterio, E-E LP-31 Carpeta 179-3), Felanitx/Mallorca (Biblioteca de la Fundació Cosme Bauzà Ms. 173 and 173 bis), Jaca (Catedral, E-J M1), Madrid (Biblioteca Nacional, E-Mn M 1357, 1359 and 1360) and Montserrat (E-MO M 1120).

Among these we can highlight those that are monographs, devoted entirely, (Bbc 386 and Boc 132) or to a great extent, to his works (Bbc 387, Felanitx/Mallorca). It is of special significance that at least a part of Bbc 387 – volume which brings together the work of several copyists – was copied by one of his students between 1694 and 1697. We do not know whether these copyists based their work on other, earlier sources or transcribed them directly after hearing them from the maestro, or whether they had learned to play them from him directly. Others were copied throughout the 18th century, after the master's death, Bbc 386 standing out in this connection as being copied by a student of José Elías, who probably was himself a student of Cabanilles. Copies were made even in the 19th century (E-E LP-31). The fact that it has scarcely been possible to establish a relationship between the sources that are known, and that practically all of them contain pieces for which they are the unique source, allows us to assume the existence of other, earlier sources which have now been lost.

Unlike the choirmasters, the organists were not obliged to leave a written copy of their compositions for the church, and the most gifted did not even have any necessity to do so, being able to rely on their skill of improvisation and memory. For this reason, manuscripts of keyboard music in cathedral archives are scarce, the majority having been transmitted privately. This is the case with a large part of the manuscripts conserved in the Biblioteca de Catalunya containing works by Cabanilles, coming from the private collection of Carerras Dagas, chapel master at Lérida, who at the end of the 19th century acquired several of these manuscripts after they had passed through the hands of various organists, viz. Bbc M 386, 387, 450, 729, 751/21. Similarly, the final owner of Bbc M 1011 was the chapel master of Tortosa, Ramón Ortiz, who donated it to the Biblioteca de Cata-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

lunya, while others, such as Bbc M 1328 and 1468, finished up in the hands of antiquarians or librarians before being acquired by that institution.

Except in a few isolated cases, (works contained in Mn M 1357, 1359, 1360 and E LP-31), the music is written in score, with either three or four staves dependending on the number of voices. When the work is for more than four voices, more staves are not added but several voices are written in one of the existing ones. There is no proof that this music originated in earlier sources written in cifra, or Spanish number tablature; it should not be forgotten that all of the most important sources in the Peninsula from the second half of the 17th century were written in score.

From the beginning of the 20th century, with the rediscovery of this music and the incipient interest in early music, some isolated pieces by Cabanilles were published in anthologies both nationa[l] and f[oreign]. [In] 19[..] Higinio Anglés started the edition of the Opera Omnia with successive volumes (1933, 1936, 1956), which was continued [...] to the present time by José Climent with further five volumes (1986, 1989, 1992, 2006, 2008), Bernat Cabré (2019) and [...] Galdós with eight volumes, of which only four we[re] [...] 1993). Other collections of selected works ha[ve] [...]mire/Flo[rian] Peters [and] [...]hard D[...]ns of t[he] Vers[os] have been made [...]nd Nelson C[...]nally, the w[...]3, ough[t] to be mentioned.

C[...]udies. It was mentioned by [...] the 19th century (I[...] Teix[...]a) who passed on so[me] inco[...]h have not been proved and a[...]725, supposed journeys to the sou[...]st of Seo de Urgel, that he wrote mo[...]rench paid him for his pieces, that Louis XI[...] court and offered him a pension which he refused (...nglés, Cabanilles was undoubtedly being confused with Aranda or Verdalet, both of whom certainly played in Paris), and the existence of another Cabanilles in Gerona was mentioned, by whom, we were assured, some pieces had certainly been seen. Teixidor, in 1804, was the originator of these details, which supposedly came from a pupil of José Elías, and were perhaps distorted by the aura of legend. Eslava in 1854 and Soriano Fuertes in 1856 reproduced these details, contributing towards their dissemination.

Later, when towards the end of the 19th century historical musicology was established as a science, and the interest in early music was awakened, also interest in his work was aroused. But the incorrect pieces of information continued to be passed on by François-Joseph Fétis, Baltasar Saldoni, Rafael Mitjana, José Ruiz de Lihory, Robert Eitner, André Pirro and Felipe Pedrell. From this information, Anglés carried out various investigations, which led him to establish the principal facts of his biography, published in 1927 in the first volume of Cabanilles' complete works. Subsequently some accurate pieces of information have been added to his biography in the work of Climent, Ramírez and Villanueva.

Cabanilles' work has been the object of analysis in reference works on keyboard music (Gotthold Frotscher, Willi Apel, and, more recently Robert Parkins) and has given rise to many publications, some of them as a result of congresses, such as for example *Anuario Musical*, vol. XVII; *Tiento a Cabanilles*; *Cabanilles música y tradición universal*; *Cabanilles 300 anys en la memória*. Currently in preparation are the records of the congress "Joan Cabanilles, cultura y tradición del barroco musical español", held in Valencia in November 2017 on the occasion of the 300th anniversary of his death. His works have also been the subject of various doctoral theses, such as Mary Jane Carr (Stanford 1966), Arsenio Garcia-Ferrera (Regensburg 1973), Karl Esselmann (Rochester 1986) and Miguel Bernal Rivell (Madrid, Universidad Autónoma 2004).

GENRES OF THE WORKS OF CABANILLES

In Cabanilles' keyboard works we find a great richness of genres, distinguished by typological characteristics. The category of *Tientos* includes works that correspond to such varied typologies that any work of a certain length for organ, generally between 100 and 250 bars, can be called a Tiento. 85% of Tientos which are not incomplete fall within these parameters. Tientos are also indiscriminately given the name *Obra, Pedazo de música, Partido* or *Batalla* (in the latter two cases the generic title of *Tiento* is omitted so that the name of the appropriate variety can be used). This is demonstrated by encountering the same piece in different sources with the titles written differently. We even find variations on a Cantus firmus (Pange Lingua) entitled *Tiento.* Even the Tocatas can be considered as Tientos.

Tientos llenos: Tientos in which the keyboard is used without any difference of tone colour between the two halves, there being a great variety of types. In general, different types of writing can also be included in the same piece. At first, the indication *lleno* does not imply a particular

Bärenreiter Leseprobe Sample page

registration (Organo Pleno) but the fact that the piece was intended for the registers which were not divided, and which originally made up the *lleno* of the organ. In the subcategory of *Tientos llenos con Passo*, in accordance with the terms used in that époque, we can see the "motéticos" (subject and development of the opening section characterized by long note values and proportional values, and small intervals) and the "fantásticos" (instrumental character of opening subject with short note values, rhythmic, arpeggiated, repeated notes, dotted rhythms etc.) A second subcategory comprises *Tientos llenos sin Passo* that begin with a section constructed without polyphonic imitation of a subject, although imitative sections may subsequently follow this. In turn, in these *Tientos llenos sin Passo* we can see three different principles of construction, whether of *Carreras y Redobles*, (based on rapid scale figures, arpeggios and trills), of *Ligaduras* (sections in a polyphony constructed out of suspensions and delays) and of *Contrafacturas o Fabordón* (with a homophonic opening).

Tientos partidos: In these pieces in which the writing separates the voices into two [illegible] exceeds the middle of the keyboard, with [illegible] voices solo or concertante. According to [illegible] there exist *Tientos partidos de Mano* [illegible] with a section *de dos tiples*, *Tientos* [illegible] *tiples y dos Bajos*, *Tientos partidos* [illegible] *izquierda* with a section *de dos* [illegible]

Tientos [illegible] characteristic motifs that imitate [illegible] arpeggios and repeated notes. The [illegible] *Tiento de Batalla*, *Tiento de Clarines* or simply *Bi* [illegible] *rtidos*.

Tientos de Falsas: [illegible] make up this class correspond to a type of *Tiento Lleno,* normally not too long (between 49 and 183 bars), with a uniform style of writing and time signature (always Compasillo), with a slow rhythm (long note values), and *llanos* (without glosa or diminution) and characterized by dissonant elements: suspensions and chromatic writing. We can distinguish three subclasses, namely those that are *con passo* (polyphonic-imitative), *sin passo* (suspensions) and others that are freer and more *fantástico,* based on extravagant harmonies. It can be pointed out that some works catalogued within the *Tientos llenos* can be considered as *de Falsas* (complying through brevity, dissonance, unity of tempo and a slow rhythm).

Tientos de Contras: In these pieces long notes in the lowest octave are held throughout the work by the pedals, above which are developed figures of various character.

Tiento Coreado o de Ecos: There is only one example in this category. After an opening section of the *Carreras y Redobles* type, a section constructed in the form of echoes is developed, that is to say with consecutive repetitions of the figures used.

Among Cabanilles' organ works there are several *Diferencias* (Variations) with dance titles (*Xacaras, Gallardas, Pasacalles, Paseos, Jácara),* which have in common that they follow the principle of the variation of a melodic statement firstly in the bass, but which can later pass to any other voice. In the case of the *Pasacalles* their liturgical or para-liturgical use has been mentioned, and it can be assumed that the other dance forms would have had a similar use. The title, always in the plural, came to be how the series of variations on the same outline was designated. All of these *Diferencias* that could be used in the church had at this time a more serious character than that of the dances of a century earlier. The serious character of the basic rhythm is compatible with the brilliant virtuosity that is related with the increasing intensity of the writing.

Cabanilles' *Tocatas* are of varied character, not being subject to the typology described by Francisco Valls as being instrumental compositions for one solo voice and accompaniment. However, in the 17th century we can find this term applied to a composition by Joseph Ruiz Samaniego, a short piece in four voices, with fanfare motifs, which serves as an introduction to a Villancico. Cabanilles' Tocata on the 5th Tone (Volume III) corresponds to this typology. It is almost a trumpet call, perhaps used as an introduction to a Villancico or a para-liturgical festive ceremony.

The *Versos* are generally short compositions, although some are exceptionally extensive (there are pieces from 4 to some 80 bars), which correspond to various typologies (fugal, constructed in a similar style to the Tocatas, Partidos, Echoes, counterpoint based on plainchant) and with the specific function of alternating with the liturgical singing in the Mass or Divine Office. Their typology and length or development would seem to depend on the function and solemnity. The *Versos* can be grouped into the following sub-classes, depending on whether they alternate with the chant of a Hymn or Antiphon, of the Magnificat or of the Office Psalms (these two types are generally constructed on the Psalm Tones) or of the Ordinary of the Mass. There are also *versos* to which the copyist has assigned

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

registers, this would have been achieved by using two manuals, as would also have been the case at Lérida cathedral, as was specified in the building contract for this instrument. There is no indication of changing stops nor of alternating the manuals, although in his report about the organ built in San Martín, Valencia, by Roque Blasco in 1687, Cabanilles appears to mention the possibility of changing manuals during the performance. In only one of the sources of the Tiento Coreado o de Ecos the indications "1" and "2" placed above the stave (probably a later addition) seem to indicate a change of manual.

Miguel Bernal Ripoll
Gerhard Doderer
(English translation by John Collins)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PREFACIO

A pesar [illegible] las numerosas [illegible] ciones de [illegible] grupo [illegible] llegiado de los co[illegible]rogramas de los organistas [illegible] convierte [illegible] men[illegible] verdad[illegible]e, en el año 2012, los especia[illegible]ivo del tercer c[illegible]en rio de su [illegible] del organista valenciano, profu[illegible]oro de la España antigua, no parece t[illegible] sobre los oyentes como es el caso por ej[illegible]ganistas franceses, alemanes o italianos de su época[illegible] ha atribuido el calificativo de "músico europeo", pero a pesar de ello, todavía no ha conseguido conquistar el corazón de una gran comunidad internacional de verdaderos adeptos.

La presente edición surge de nuestra preocupación por ofrecer un acceso actualizado a las obras más significativas y dignas de aprecio, lanzándolas al mercado en patrones revisados y de forma crítica. Es, de hecho, el gran deseo de los dos editores que este intento sea coronado por el éxito.

Agradecemos a las Bibliotecas de Madrid y Catalunya, así como al Cabildo de la Catedral de Jaca y al Excelentísimo Ayuntamiento de Felanitx las facilidades para la consulta y la amable autorización para la reproducción de las fuentes que se conservan en estas instituciones. Agradecemos igualmente a John Collins su traducciones al inglés, a Nelson Lee y Joris Verin sus [illegible]s útiles observaciones referentes a las fuentes manuscritas [illegible] a la revisión del texto musical.

AMBIENTE MUSICAL EN VALENCIA EN EL SIGLO XVII

Valencia era (y es hoy en día) una de las grandes ciudades de España. Fue conquistada a los almorávides en 1238 por el rey Jaime I, anexionándose el Reino de Valencia a la corona de Aragón (confederación de reinos que comprendía Aragón, Cataluña, Mallorca, Valencia, Rosellón, Nápoles, Sicilia, y muchas posesiones en el Mediterráneo). El Reino de Valencia mantuvo sus instituciones, lengua, fueros y moneda propia hasta que en 1707, tras la guerra de sucesión, Felipe V disolvió la confederación integrando todos sus reinos en la corona de Castilla, y abolió todos los fueros imponiendo los castellanos.

Desde su incorporación al reino de Aragón, Valencia tuvo siempre una intensa actividad cultural, y fue un importante centro humanista, desarro-

llándose la literatura en lengua valenciana. Se celebraban numerosos actos públicos como las frecuentes entradas y salidas del rey o de nobles importantes, las fiestas literarias y fastuosas festividades religiosas. En la época barroca, y dentro del ideario de la Contrarreforma, destacó la suntuosidad de los actos litúrgicos y paralitúrgicos, como los del Corpus Christi o las fiestas a la Virgen del Rosario en octubre, además de las fiestas principales del año litúrgico, especialmente Navidad y Semana Santa. Se sabe que en un año se podían celebrar 80 maitines y 200 vísperas solemnes, con música que incluía canto llano, polifonía en latín y villancicos (obras polifónicas en lengua vernácula, empleándose en esta época preferentemente el castellano para los textos, a pesar de que la lengua oficial era el valenciano). Las principales instituciones musicales de la ciudad eran las capillas de música de la Catedral y del Real Colegio del Corpus Christi.

En este contexto se desarrolla la actividad de Cabanilles como organista –sin menospreciar también su aportación a la música vocal en latín y en vernácula– para proporcionar una música para Misa, Oficio y sin duda para otro tipo de [illegible] que estuviera en consonancia con la fastuosidad [illegible] la expresión del fervor y piedad del culto [illegible]

S

Juan [illegible]ste Josep Cabanilles [illegible] bera[illegible] septiembre de 1644 [illegible] la ig[illegible]illa situada unos treinta kilóm[illegible]ales transcriben el nombre del com[illegible]banillas. En nuestra edición se ha resp[illegible]iana original del nombre que nos trasmite[illegible]

Nada se sabe de [illegible] tampoco se tienen datos de su formación musical. No parece que se formara en la Catedral, aunque algunos datos revelan que debió tener una estrecha relación con el organista primero de la seo valentina, el aragonés Andrés Peris, "el ciego de Valencia". La primera aparición documentada de Joan Cabanilles en la Catedral es en 1665, cuando el Cabildo le nombra organista segundo en sustitución del renombrado Jerónimo de la Torre. Este nombramiento sin mediar concurso alguno, señala que a sus veintiún años era ya un organista formado y brillante.

Tras su nombramiento de organista comienza su carrera eclesiástica, alcanzando la ordenación sacerdotal el 22 de septiembre de 1668. Después da la muerte de Andrés Peris en el año 1666, Cabanilles es organista primero, y –rompiendo la tradición de la seo valenciana de tener dos organistas– único hasta 1703.

Parece ser que Cabanilles se dedicó exclusivamente a su profesión en la Catedral de Valencia, pues no se tienen datos de viajes, ni de intentos de optar a otras catedrales. Tampoco se tiene dato alguno de que abandonara un sólo momento la ciudad de Valencia. La relación con el Cabildo debió ser satisfactoria, pues no se conocen pleitos ni episodios difíciles. El 2 de octubre de 1667 se había aumentado su salario en 50 Libras anuales. El 8 de noviembre del mismo año se le concedió el privilegio de vestir hábitos [illegible] en los oficios de coro. El 24 de octubre de 1674 se aumentaría su salario hasta las doscientas Libras. Además de los propios órganos de la Catedral, Cabanilles tocaba también otros instrumentos de tecla portátiles en determinadas ocasiones como Semana Santa, incluso en otras iglesias como el Convento de San Felipe. Estos instrumentos, que guardaba en su casa, consistían en una lira (posiblemente se trataría de una *lira coeli*, instrumento de cuerda frotada accionado mediante teclado como el *Geigenwerk*), un órgano portátil y una espineta.

Entre 1675 y 1677 se ocupa también de la instrucción de los infantillos de coro. Esta era una tarea confiada tradicionalmente al maestro de capilla, y asumida en ocasiones por el organista.

Como era habitual en un organista de su categoría, en ocasiones fue requerido en calidad de experto en órganos. El 26 de julio de 1682 participó junto al organista fray Juan de San Agustín en la "visura" –examen pericial previo a la entrega– del órgano recién construido por el organero Roque Blasco en la iglesia de San Martín de Valencia. Al examinar el instrumento, ambos expertos alaban los nuevos registros de lengüetería; este tipo de registros que imitaban el sonido de trompetas y clarines, más propios de la escuela castellana, era una novedad en el panorama levantino, en el que durante el siglo XVII habían dominado las corrientes catalanas de construcción de órganos, que todavía no habían incorporado ese tipo de registros. Años más tarde, el 1 de julio de 1693, el propio Cabanilles cierra con el mismo Roque Blasco unas capitulaciones para reformar el órgano de la Catedral de Valencia, instalando los registros de Trompeta Real y Clarín.

En 1703 el Cabildo nombra un segundo organista en la Catedral, Félix Jorge Rodríguez. El acuerdo capitular alude a que Cabanilles faltaba en muchas ocasiones al oficio del coro "por ausencia o por enfermedad". El maestro otorga testamento el 23 de abril de 1712, muriendo el 29 del mismo mes y siendo enterrado al día siguiente en "lo vas dels Reverents Beneficiats" de la misma Catedral.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

La relativa escasez de datos biográficos que conocemos de él contrasta por un lado con la inmensa obra que le atribuyen copistas contemporáneos y posteriores –el maestro no dejó ni autógrafos ni ediciones, aunque se ha especulado sobre la posibilidad de que las fuentes de algunas obras vocales conservadas en la Catedral de Valencia sí sean de su puño y letra– y por otro con la inmensa fama que ya en vida gozaba como organista y compositor. Esta fama se acrecentó hasta la exaltación después de su muerte, hecho éste poco corriente en una época en la que la música se componía prácticamente para el momento.

LA OBRA

En cuanto a su obra para órgano, se le atribuyen 160 tientos, 11 tocatas, 13 diferencias y 940 versos, además de unas pocas obras problemáticas. Para hacerse una idea de lo que tal magnitud de obras representa en el panorama ibérico, es necesario saber que se le atribuyen aproximadamente la cuarta parte de todas las españolas del siglo XVII que se nos han transmitido, y casi la mitad si hablamos en cuanto a tientos. También se conservan algunas obras vocales (entre ellas algunas obras inéditas), un Salmo completo además del inicio de un motete en el manuscrito donde se recogen estas obras, lo que es todo un misterio.

Cabanilles se inscribe en la tradición organística ibérica, de la que recoge los precedentes, pero a la vez la supera, introduciendo algunos procedimientos no empleados anteriormente en la elaboración melódica mediante el uso de figuras instrumentales, y la disolución de la forma del tiento –género habitual ibérico de la música de órgano– en la yuxtaposición de secciones de escritura diferente, con o sin solución de continuidad. Desarrolla el contrapunto imitativo de forma magistral, y es rico en ideas musicales. La cantidad de elementos ajenos al estilo tradicional ibérico que Cabanilles introduce en su música lo acercan especialmente a la música de autores suralemanes. Un hecho significativo es el que dos copistas contemporáneos –uno de los cuales se declara alumno suyo– le atribuyan erróneamente la *Battaglia* del austríaco Johann Kaspar Kerll. Se puede probar que en el círculo de sus alumnos se conocían las obras de autores del área suralemana como Kerll y Froberger, pues hay obras de estos autores copiadas junto a las suyas en al menos dos manuscritos. No es de extrañar la admiración que gozó en su época y en las generaciones inmediatamente posteriores, pues su música representa un gran paso adelante en el panorama ibérico.

Sin embargo, el gran organista valenciano no llega a apartarse de determinados moldes tradicionales, especialmente en la modalidad y en el contrapunto. Hoy en día se le considera el último de los compositores barrocos españoles que escriben en el estilo tradicional, decantándose la generación inmediatamente posterior por un tipo de música que se apartaba de los moldes tradicionales, muy influida por los gustos italianos. Baste como ejemplo el hecho de que a su muerte, su propio sucesor Vicente Rodríguez será elegido entre varios aspirantes por dominar mejor la "música moderna". La música de Cabanilles se produce en un momento de encrucijada de la música europea, momento en el que consolida la independencia de la música instrumental que desarrolla un lenguaje propio y autónomo, y se prepara el advenimiento de la tonalidad moderna. A este respecto, y tal como apunta el propio título, su música mira por un lado al futuro y por otro al pasado.

FUENTES, ESTUDIOS Y EDICIONES

No disponemos de fuentes coetáneas ni autógrafas de las obras de Cabanilles, problemática que comparte –a excepción de Correa de Arauxo y Rodrigues Coelho– con el resto de compositores ibéricos para tecla del siglo XVII. Sus obras nos han transmitido en fuentes manuscritas no autógrafas, realizadas por organistas para su uso personal. En ocasiones resultan muy imperfectas, con errores que se pueden haber deslizado tras copias sucesivas y con omisiones de algunos detalles que eran innecesarios para el intérprete de la época, como es el caso de las alteraciones accidentales.

Las fuentes que se conocen para la música de tecla de Cabanilles se encuentran en Astorga (Catedral, E-AS manuscrito sin número), Barcelona (Biblioteca de Catalunya, E-Bbc M 386, 387, 450, 729, 751/21, 1011, 1328, 1468, 2170; Biblioteca del Orfeó Català, E-Boc M 12), San Lorenzo de El Escorial (Biblioteca del Real Monasterio, E-E LP-31 Carpeta 179-3), Felanitx/Mallorca (Biblioteca de la Fundació Cosme Bauzà, Ms. 173 y 173 bis), Jaca (Catedral, E-J M1), Madrid (Biblioteca Nacional, E-Mn M 1357, 1359 y 1360) y Montserrat (E-MO M 1205, 1419).

Entre estas cabe destacar las que son monográficas totalmente (Bbc 386 y Bbc 1328) o en su mayor parte (Bbc 387, Felanitx y Jaca). Es especialmente significativo el hecho de que al menos una parte de Bbc 387 (volumen que

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

GÉNEROS EN LA OBRA TECLÍSTICA DE CABANILLES

En las composiciones de Cabanilles encontramos una gran riqueza de géneros con características tipológicas diferenciadas.

La categoría de *Tientos* incluye obras de muy diversa tipología, de manera que podría llamarse tiento a cualquier obra para órgano de una cierta extensión, en general entre 100 y 250 compases. El 85% de los tientos no incompletos se mantienen en este margen. Reciben los tientos también indistintamente el nombre de *Obra, Pedazo de música, Partido* o *Batalla* (en estos dos últimos casos se omite el título genérico de *Tiento* para utilizar el de la variedad correspondiente). Esto lo demuestra el hecho de encontrar la misma pieza en fuentes diferentes con las diferentes denominaciones apuntadas. Incluso se denomina *Tiento* a unas variaciones sobre *Cantus firmus* (*Pange Lingua*). También las *Tocatas* se podrían considerar como tientos.

Tientos llenos: Tiento en el que emplea el teclado sin distinción tímbrica entre ambas manos y variedad de tipos. En general se incluyen diferentes tipos de escritura, principio... registración determinada (*Organo*... a los juegos que son partido... órgano. En la subcategoría ... ar, de acuerdo con la termin... sarrollo de la sección inicial... nales y movimientos interv... instrumental de... inicial, ... os, notas repetidas, ritmo punte... mprende *Tientos llenos sin passo,* que co... da sin imitación polifónica de un tema, au... riormente secciones imitativas. A su vez, en estos ... pueden observar tres principios de construcción diferentes, a saber de *Carreras y Redobles* (basados en figuras escalísticas veloces, arpegios y trinos), de *Ligaduras* (basados en una polifonía construida con ligaduras o retardos) y de *Consonancias o Fabordón* (con comienzo homofónico).

Tientos Partidos: Son aquellos en los que la escritura separa las voces en dos grupos que no exceden de cada una de las mitades del teclado con el fin de obtener una o varias voces solísticas o concertantes. Según la disposición de las voces solísticas existen los *Tientos partidos de Mano derecha, Tientos partidos de Mano derecha* con un fragmento de *dos tiples, Tientos partidos de dos Tiples, Tientos partidos de dos Tiples y dos Bajos, Tientos partidos de Mano izquierda, Tientos partidos de Mano izquierda* con un fragmento *de dos Bajos* y *Tientos partidos de dos Bajos.*

Tientos de Batalla: Están construidos con motivos característicos que imitan las llamadas de trompeta fácilmente reconocibles por los arpegios y notas repetidas. Se denominan indistintamente *Tiento de Batalla, Tiento de Clarines* o simplemente *Batalla*, y pueden ser llenos o partidos.

Tientos de Falsas: Los tientos que integran esta clase responden a un tipo de *Tiento lleno*, breve (entre 45 y 183 cc.), con unidad de estilo de escritura y de tiempo (siempre Compasillo), de carácter pausado (valores largos) y *llanos* (sin glosa), y caracterizados por elementos disonantes: ligaduras, cromatismos. Dentro de estos podríamos encontrar tres subclases, pues los hay *con passo* (pocos, pero bien comitativos) *sin passo* (ligaduras) y otros de tipo más libre y *fantástico* basados en extravagancias armónicas. Es de señalar que algunas obras catalogadas dentro de los *Tientos llenos* podrían considerarse como *de Falsas* por cumplirse las condiciones de brevedad, disonancia, unidad de tiempo y movimientos pausados).

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

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

Hay entre las obras para órgano de Cabanilles diversas *Diferencias* con títulos de danza (*Folías, Gallardas, Pasacalles, Paseos, Jácara*), que tienen en común el hecho de seguir el principio de la variación sobre un periodo melódico inicialmente en el bajo, pero que puede pasar a cualquier otra voz. En el caso de los *Pasacalles* se ha justificado su uso litúrgico o paralitúrgico, y es de suponer por extrapolación que el resto de formas tendrían un uso similar. El título, siempre en plural, viene a denominar la serie de variaciones sobre un mismo esquema. Todas estas series de *Diferencias* que podrían tener uso en la iglesia, teniendo en esta época un carácter más grave que el que habían tenido esas danzas en el siglo anterior. El carácter

Bärenreiter Leseprobe Sample page

grave del ritmo fundamental es compatible con la brillantez virtuosística que se alcanza con la intensificación creciente de la escritura.

Las *Tocatas* de Cabanilles son de carácter diverso, no sujetándose a la tipología descrita por Valls como composiciones instrumentales de una voz sola con acompañamiento. Sin embargo, en el siglo XVII se encuentra este término aplicado a una composición de Joseph Ruiz Samaniego, tratándose de una pieza breve, a cuatro voces, con motivos de fanfarria, que sirve de introducción a un villancico. La Tocata de quinto tono de Cabanilles (vol. III) responde a esta tipología. Es casi una llamada, quizás como introducción a un villancico u acto paralitúrgico festivo.

Los *Versos* son composiciones en general breves, aunque algunos lleguen a extenderse excepcionalmente (encontramos versos desde 4 hasta unos 80 compases), que responden a diversas tipologías (fugado, construido mediante recursos similares a los de las Tocatas, Partidos, de Eco, contrapunto sobre canto llano) y con la función específica de alternar con el canto litúrgico de la Misa o del Oficio Divino. Su tipología y extensión o desarrollo parecen depender de la función y la solemnidad. Los *Versos* se pueden agrupar en varios tipos según si alternan con el canto de un himno, con los salmos del oficio (tonos salmódicos), o del ordinario, el copista no ha designado una función específica sobre el canto llano que pudiera hacernos suponer que serían igualmente

Versos [illegible]nificat, Salmos), [illegible]ponden sos pa[illegible]as de un himno, de una antífon[illegible]os sobre el canto llano correspondie[illegible]olemniis, Pange lingua, Salve regina. Otros [illegible]d ser ejecutados "alternatim" con el canto de los sa[illegible](*Magnificat* principalmente). Algunos están basados en el "saeculorum" del tono respectivo, apareciendo el canto llano correspondiente. Suelen también tener un calderón a la mitad con la indicación "Mediación", que indica sólo que comienza la segunda parte del verso (que prepara la respuesta del coro en el diálogo antifonal), y no equivale a la *Mediatio* de la estructura salmódica *Initium-Tenor-Mediatio-Terminatio*. En muchas ocasiones la primera parte es como un preludio, y la segunda contiene el material melódico correspondiente a la *Terminatio* del "saeculorum". Existen también versos titulados como de "Salmos" o "Vísperas" sin canto llano ni Mediación.

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

Versos sin función especificada: Hay algunas colecciones de *Versos* en las que ni se especifica su función en el encabezamiento, ni se encuentra en la composición algún tema que lo asocie a una de las categorías anteriores. Con toda seguridad también los versos de cualquiera de los tipos anteriores podrían utilizarse para otra función, y quizás estas colecciones de versos sin especificar su función tenían ese carácter de uso discrecional.

LOS ÓRGANOS DE CABANILLES

Desde muy antiguo hubo órganos de gran envergadura en la Catedral de Valencia (Aparici Picanyol 1379, Pere Pons 1460, Diego Portes y Andreu Brixi por 1550, Salvador Estada 1575). En época de Cabanilles estaba activo el instrumento construido por Antoni Llorens en 1633, en la caja ya existente de 1510. Se trataba de un instrumento típico de la escuela catalano-levantina marcadamente influenciada por el trabajo de los flamencos, con un gran Lleno que incluía tercieras en su composición, cadireta de espalda (*Rückpositiv*), regalías de lengüeta y nazardos, y carecía de lengüetas salvo las regalías de timbre suave ("imitación de vihuelas de arco"). Los órganos castellanos de aquella época, por el contrario, eran en general de menor tamaño, carecían de cadireta, no tenían tanto color con la tercera en los llenos y los nazardos, pero desarrollaron antes la lengüetería.

No conocemos la disposición exacta, pero por otros documentos posteriores sabemos que al menos en su época era un órgano de dos teclados con octava corta. Cuando se instala en 1693 la Trompeta Real tiene 47 notas, lo que indica una extensión de CDEF–c^3 al menos en el órgano mayor (la música de Cabanilles emplea en muchas ocasiones F♯ y G♯, y esta extensión era lo habitual en la época en Valencia), no partidos, con cadireta de espalda, y 7 contras. Unas tablas de registración para este instrumento, en las que se emplean los números de los registros pero no sus nombres, nos permiten suponer que su disposición sería similar a la del órgano que Antoni Llorens había hecho en Lérida en 1624.

Ya desde 1427 hubo un segundo órgano más pequeño ("*l'Orgue Chic*"), se conocen labores de afinación y mantenimiento diversas, pero no datos de su construcción ni de su composición. Por diversos documentos se sabe que en época de Cabanilles tenía ya los juegos partidos (una temprana

Bärenreiter Leseprobe Sample page

aparición de estos en el Reino de Valencia). No sabemos la extensión de los teclados, aunque en 1855 se describe como de 47 notas.

Los datos de construcción de órganos en Valencia en esta época muestran que se empieza a dar un proceso de fusión de ambas escuelas catalana y castellana. El órgano de la Iglesia de los Santos Juanes por Roque Blasco, por ejemplo, diseñado como un órgano de fisonomía catalano-levantina, incorpora en su forma final una gran cantidad de registros de lengüetería. En 1687 Cabanilles participó en la comisión que valoró dicho instrumento, y se mostró satisfecho de las innovaciones. El mismo organero se encargará de instalar en el órgano grande de la Catedral de Valencia en 1693 una Trompeta Real para todo el teclado (trompeta interior de 8′) y un Clarín de mano derecha (8′, $c\sharp^1$–c^3) montado horizontalmente en la fachada.

Son escasos los datos que se refieren a la registración de la época. En primer lugar la indicación de "lleno" para indicar una registración homogénea en todo el teclado (en este caso lleno no significa necesariamente Órgano Pleno) o "partido" para indicar que una de las mitades debe tener un color sonoro más penetrante para actuar como solista. Sólo en muy pocos casos se especifica el registro solista (Clarín o Corneta Magna). Es de señalar que en el órgano grande de la Catedral, que carecía de registros partidos, éstos se harían a dos teclados, tal como especifica el contrato para el órgano de la Catedral de Lérida antes citado. Ninguna indicación hay de cambios de registro ni de alternancia de teclados, aunque Cabanilles, en el dictamen que hace del órgano construido en la Iglesia de San Martín de Valencia en 1687 por Roque Blasco, parece sugerir la posibilidad de cambiar de teclados en la ejecución. Solo en una de las fuentes del tiento "Correo de Bilbao" las indicaciones (posiblemente añadidas posterior-mente) "1" y "2" colocadas alternativamente sobre el pautado parecen indicar los cambios de teclado.

Miguel Bernal Ripoll
Gerhard Doderer

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAFÍA

Anglés, Higinio (1962): Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 3–13.

Anglés, Higinio (1962): Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 105–112.

Anglés, Higinio (1981): La música Organística de la España de los siglos XVI–XVII y la obra de Cabanilles. *Joan Baptista Cabanilles Músico Valenciano Universal*. Valencia, ACAO, pp. 51–64.

Bernal Ripoll, Miguel (1996): Las Contras de los Órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles. *Revista de Musicología*, XIX, 1, 2, pp. 133–152.

Bernal Ripoll, Miguel (1998): La ornamentación en las obras de Cabanilles. *Anuario Musical*, LIII, pp. 111–164.

Bernal Ripoll, Miguel (1999): La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos. *Anuario Musical*, LIV, pp. 149–154.

Bernal Ripoll, Miguel [illegible] *constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles* [illegible] Autónoma Ediciones.

Bernal Ripoll [illegible] o tiento de *figurae*: [illegible] la música [illegible] *sicología*, [illegible] III, 1, [illegible] 89–130.

Bonastre [illegible] de la música española de su tie[illegible] *nencias y Comunicaciones. Novi*[illegible] sos, pp. 67–78.

Bonnet [illegible] anilles et les exigences actu[illegible] 4.

Bradsh[illegible] and Tiento. *The Musical Quat*[illegible]

Climent, [illegible] anilles conservadas en la Catedra[illegible] 124.

Climent, Jos[illegible] el siglo XVII. *Anuario Musical*, XXI, pp. 211[illegible]

Climent, José (1976) [illegible] utista Cabanilles. *Tesoro Sacro Musical*, 3, pp. 78–80.

Climent, José (1983): Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas, *Revista de Musicología*, VI, pp. 213–221.

Climent, José (1987): El órgano clásico español y la música española de órgano. *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, pp. 131–133.

Climent, José (1990): Cabanilles, una vía al clasicismo. *De Musica Hispanica et aliis. Miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, vol I. Santiago de Compostela, pp. 489–491.

Climent, José (1995): Apunte biográfico. *Tiento a Cabanilles. Simposio Interna-cional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 13–24.

Climent, José (2012): Juan Cabanilles. *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí, pp. 21–32.

Corry, Mary Jane (1966): *The Keyboard Music of Juan Cabanilles: a Stylistic Analysis of the Published Works*. Diss., Stanford University.

Crespí, Joana (1995): Fuentes manuscritas [illegible] *Tiento a Cabanilles. Simposio Interna-cional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. [illegible]1–163.

Dörrer, Gerhard (1995): Aspectos de un género primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 47–66.

Domingo Borràs, José Antonio (1981): Genealogía de Cabanilles. *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, ACAO, pp. 7–8.

Domingo Borràs, José Antonio (1994): *Recerca Biogràfico-documental sobre la Família de l'Organista Joan Baptista Josep Cabanilles i Barberà*. Valencia.

Domingo Catalá, Josep Lluís (2012): Descobrint Bossèn Cabanilles: Present Passat i Futur. Vida i obra de un músic universal. *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí, pp. 33–56.

Eshelman, Karen (1986): *Juan Cabanilles: A Guide to His Organ Works and Their Performance, with a Commentary on the State of Research*. Diss., Rochester University.

Frotscher, Gottfried (1962): Der "Klassiker" Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 63–71.

García Ferreras, Arsenio (1973): *Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk. Die Tientos für Orgel*. Diss., Regensburg.

Gimeno Bosch, Vicent (2012): Consideraciones poéticas sobre la composición ¡Ah de la región celeste! *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d' Algemesí, pp. 57–64.

González Valle, José Vicente (1995): Cabanilles en el entorno europeo. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 79–96.

Kastner, Macario Santiago (1962): Randbemerkungen zu Cabanilles' Claviersatz. *Anuario Musical*, XVII, pp. 73–97.

Llácer Bueno, Francisco José (2012): L'Algemesí de Cabanilles. *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d' Algemesí, pp. 65–148.

Llorens Cisterò, José María (1981): Juan Bautista Cabanilles, organista de excepción. *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, ACAO, pp. 9–50.

Llorens Cisteró, José María (1995): Versos para órgano de Joan Cabanilles. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 109–126.

Meseguer, Emilio (1981): Juan Bautista Cabanilles (1644–1712). Su personalidad
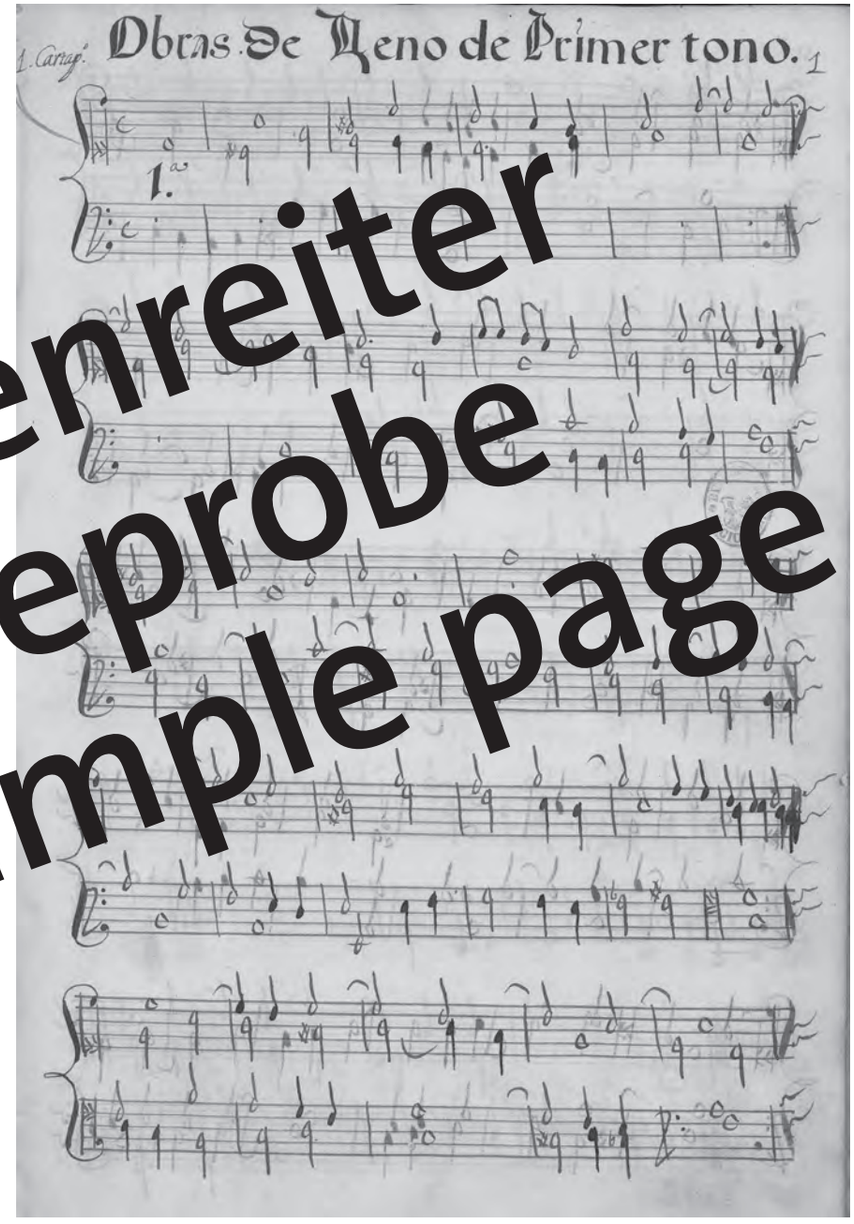
Bärenreiter Leseprobe Sample page

artística. ¿Hay influencia del canto gregoriano en su obra? *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Valencia, ACAO, pp. 153–176.
Parkins, Robert (1995): Spain and Portugal. *Keyboard Music before 1700*, hrsg. von/ed. by/edit. por Alexander Silbiger. New York, 2/2004, Routledge, pp. 312–357.
Pedrero Encabo, Águeda (1995). La Tocata en Cabanilles. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 169–175.
Pedrero Encabo, Águeda (1995): Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, pp. 97–112.
Querol, Miquel (1962): La música vocal de J. Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 113–120.
Querol, Miquel (1995): Juan Cabanilles y la polifonía religiosa española de su tiempo. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 97–108.
Ros, Vicente & Sancho, Josep Lluís & Moril Valle, Rafael (2006): *Eucaristia en el repertori organístic de Cabanilles*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí.
Ros, Vicent (2012): Tres-cents anys després de Cabanilles, una font de valors per al futur. *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d' Algemesí, pp. 149–202.
Schmitt, Stephan (2001): Vexierklänge. Anmerkung zu einem Tiento de Falsas von Juan Cabanilles. *Anuario Musical*, LVI, pp. 115–130.
Speer, Klaus (1962): Tonus designations in the tientos of Juan Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 31–36.
Teruel Ferragud, Joan Fermí (2014): Cabanilles, un desconegut en la nostra terra. *Actes de la XV Assemblea d'Història de la Ribera*. Benimodo (Valencia), Ajuntament de Benimodo, pp. 457–462.
Torrent, Montserrat (1995): Reflexión e interpretación de la Obra de Cabanilles. *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, Palau de la Música i Congressos, pp. 163–168.
Vente, Maarten Albert (1962): Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles. *Anuario Musical*, XVII, pp. 41–62.
Villanueva Serrano, Francesc (2011): Joan Cabanilles (1644–1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de la vida privada. *Nassare*, 27, pp. 161–200.
Villanueva Serrano, Francesc (2012): Una aportació al coneixement d'alguns aspectes de la vida privada de Joan Cabanilles. *Cabanilles, 300 anys en la memoria*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí, pp. 203–240.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Biblioteca de Catalunya, M 729, fol. 33v © Biblioteca de Catalunya



Madrid, Biblioteca Nacional, M 1360, fol. 1 © Biblioteca Nacional

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

11. Tiento de falsas de primer tono

Joan Cabanilles
(1644-1712)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

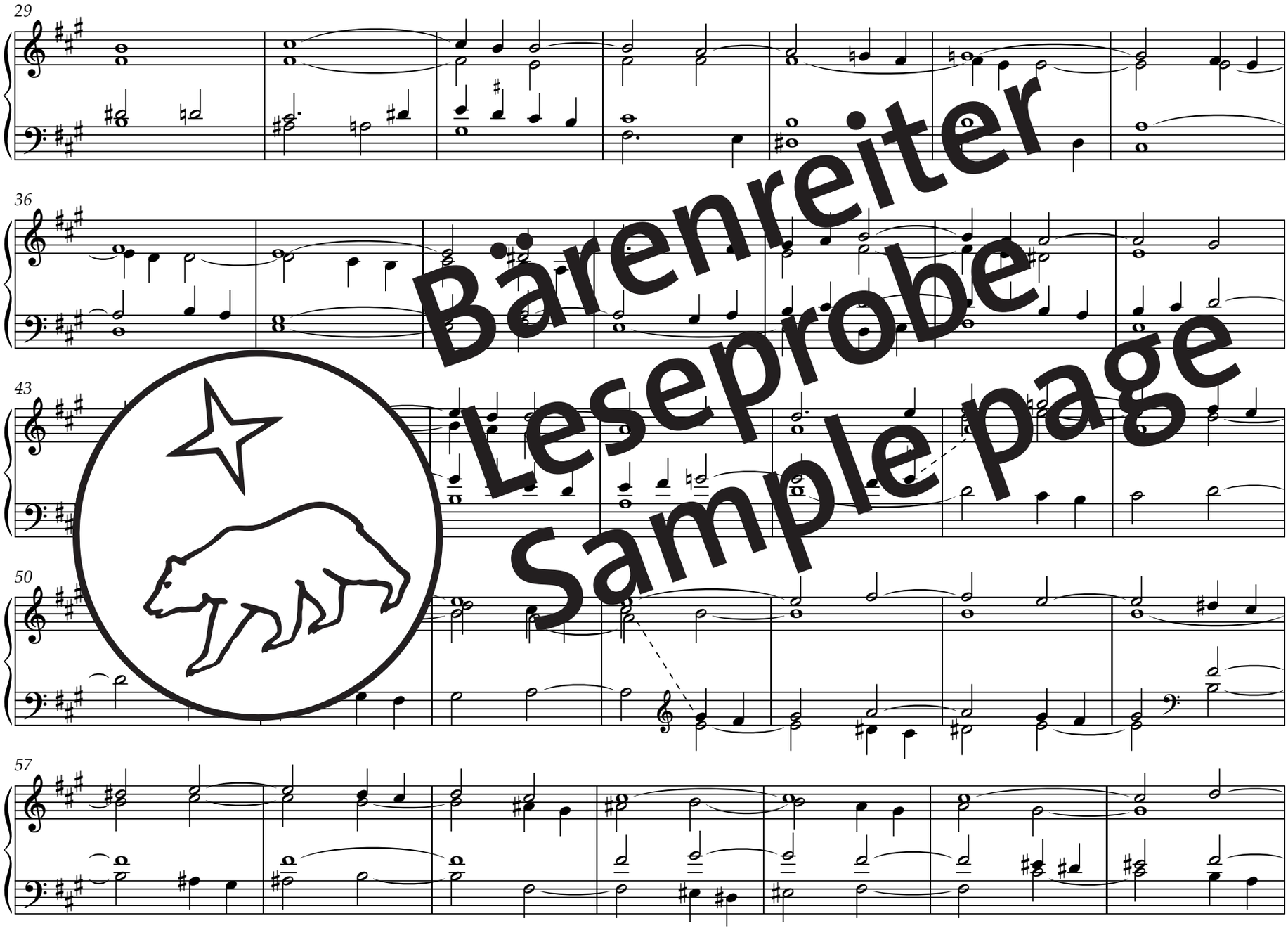


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

64

71

[fol. 185]

78

85

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
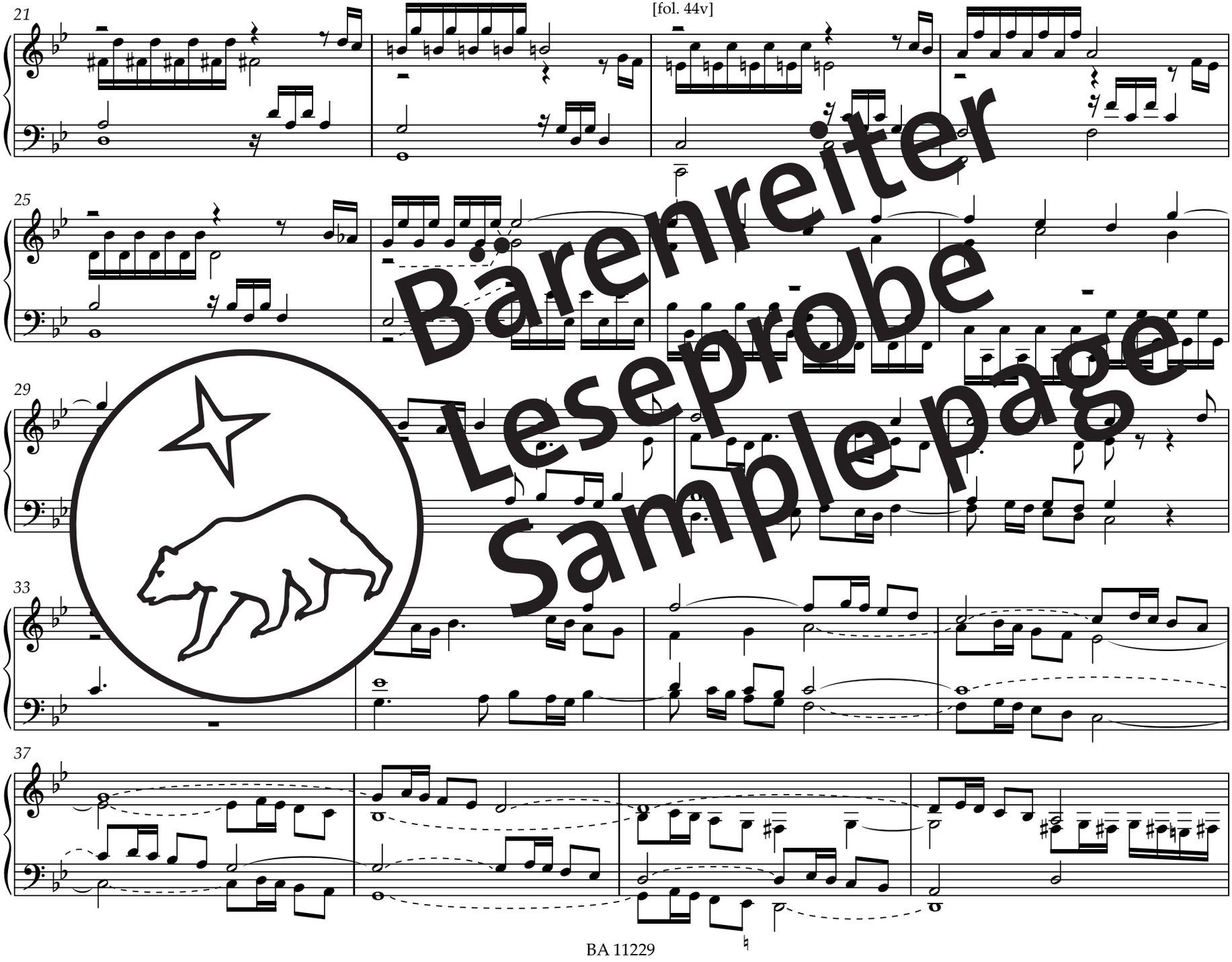


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter Leseprobe Sample page

[fol. 44v]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[fol. 46]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[fol. 46v]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

15. Tiento de contras de octavo tono



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.
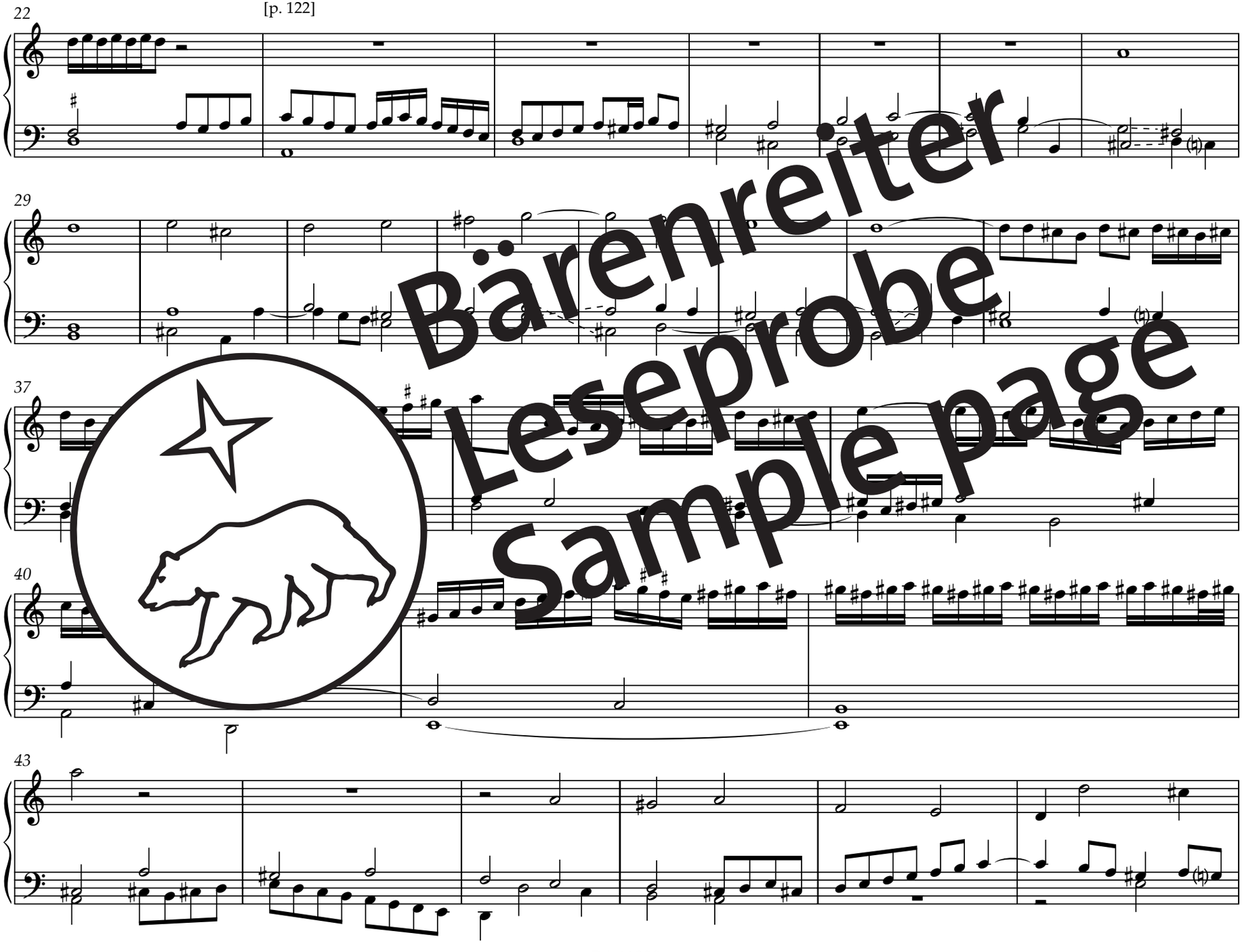
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
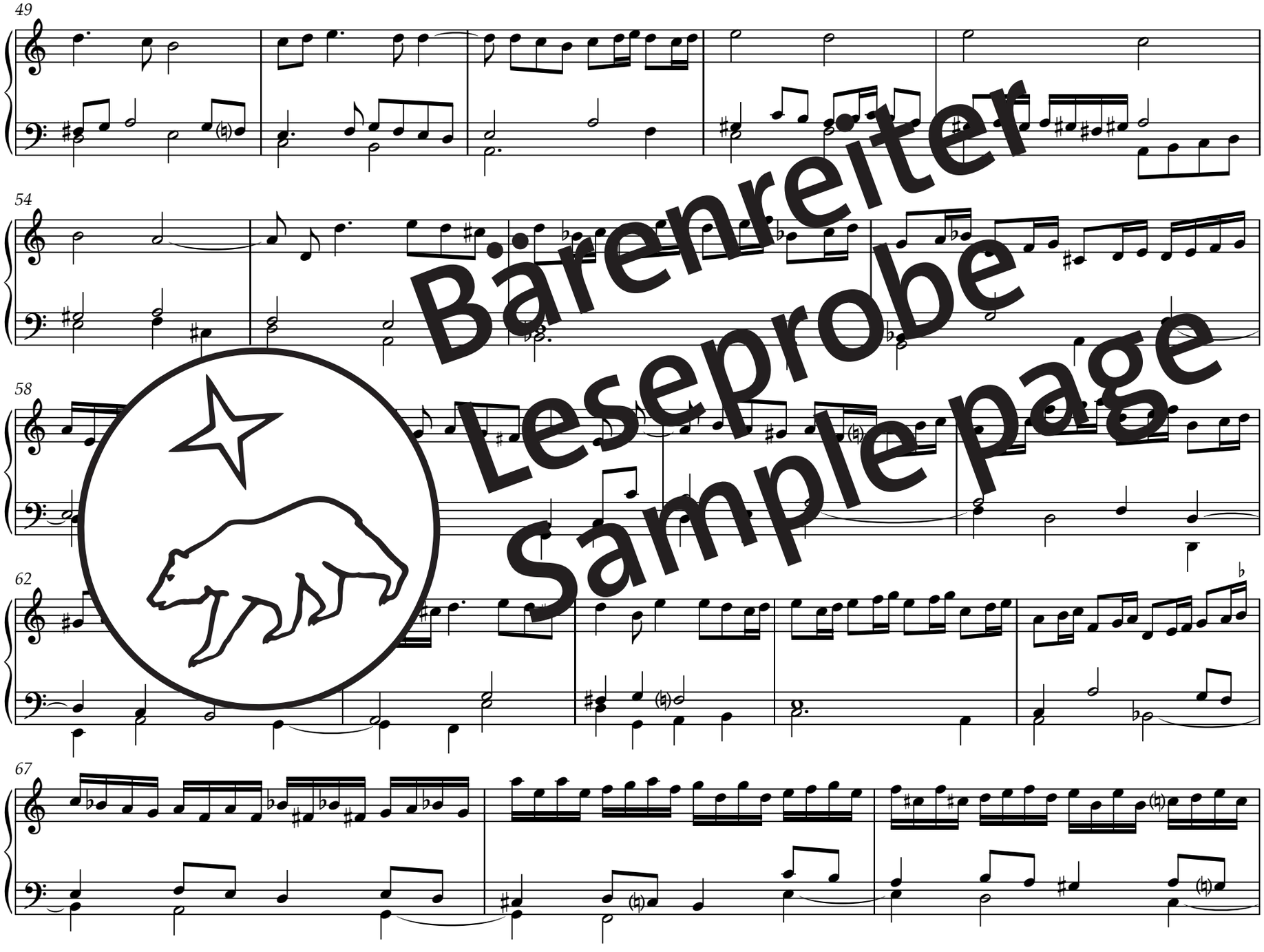


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
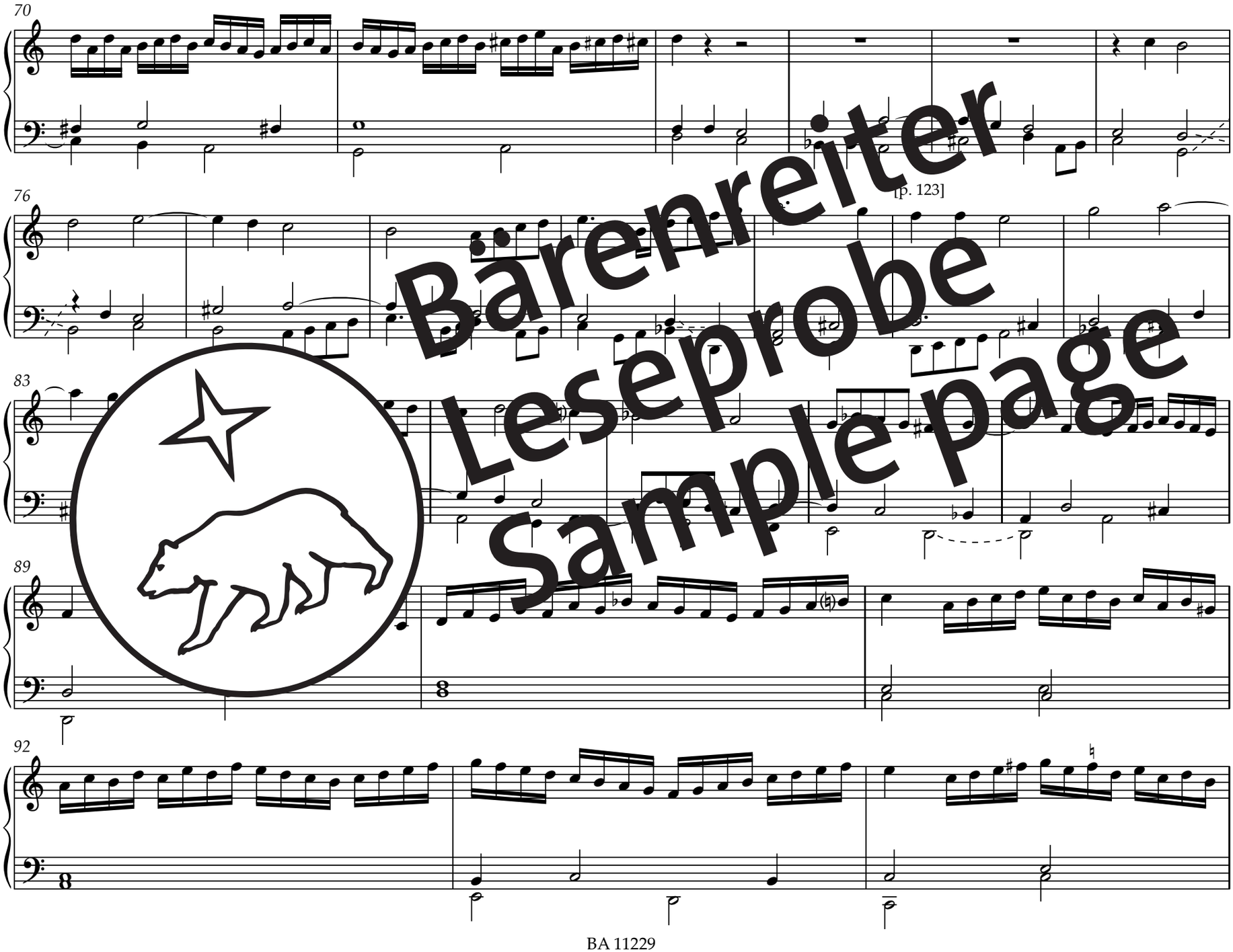
[p. 122]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



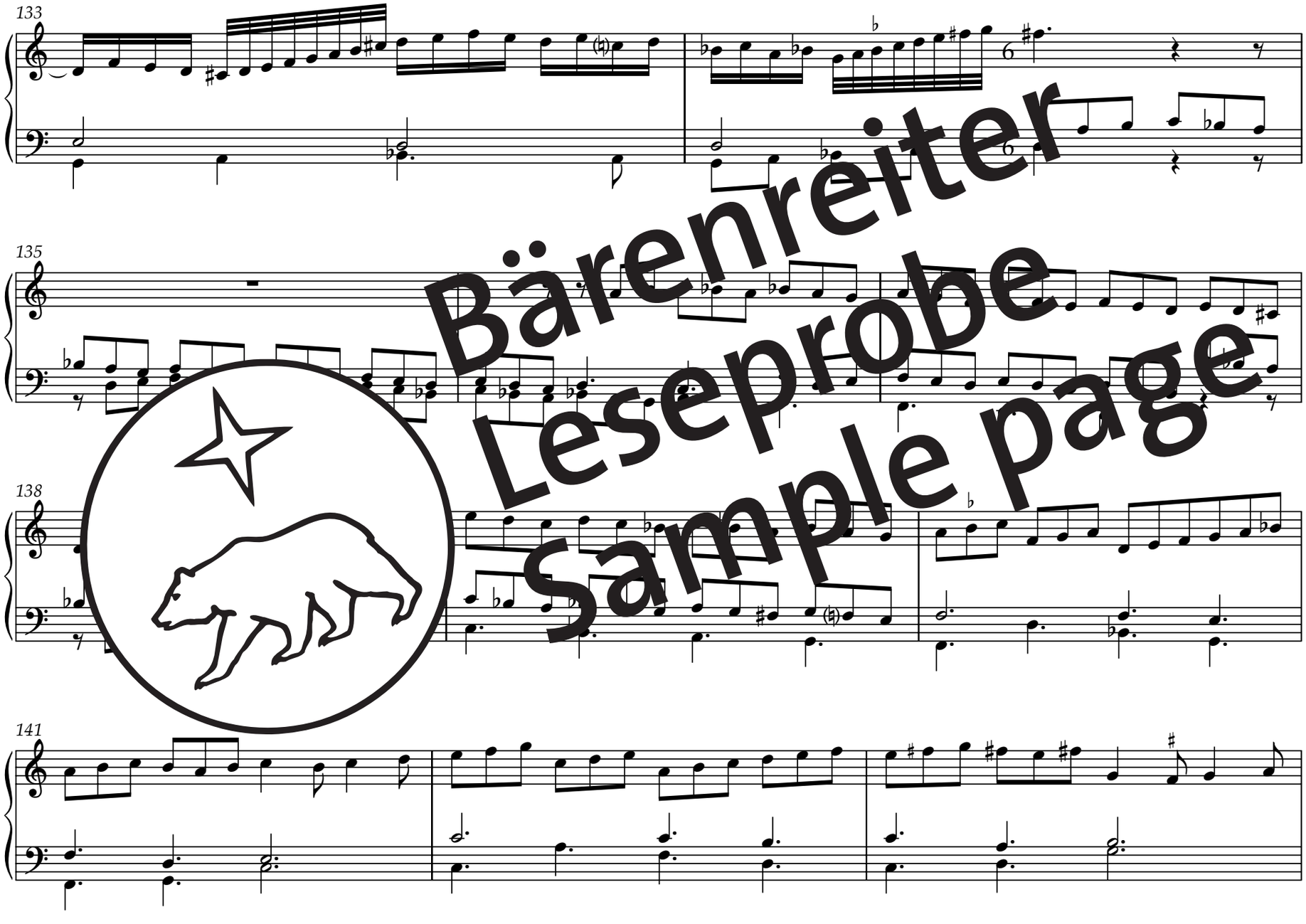
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[p. 124]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Andrés Lorente, *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares, 1672, p. 125

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

17. Tiento partido de mano derecha de primer tono en tercio a modo de Italia



Bärenreiter Leseprobe Sample page

[fol. 360v]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
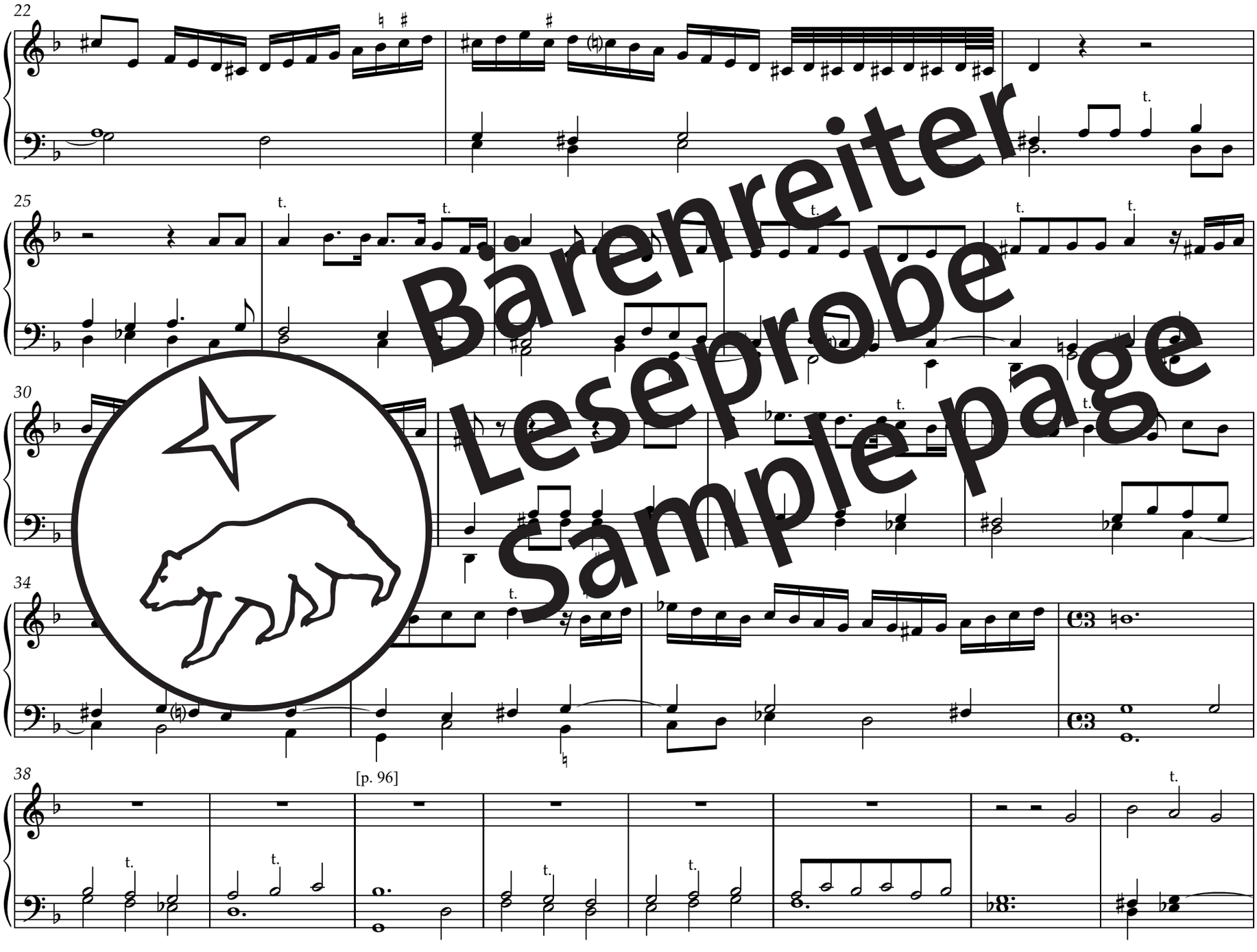
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
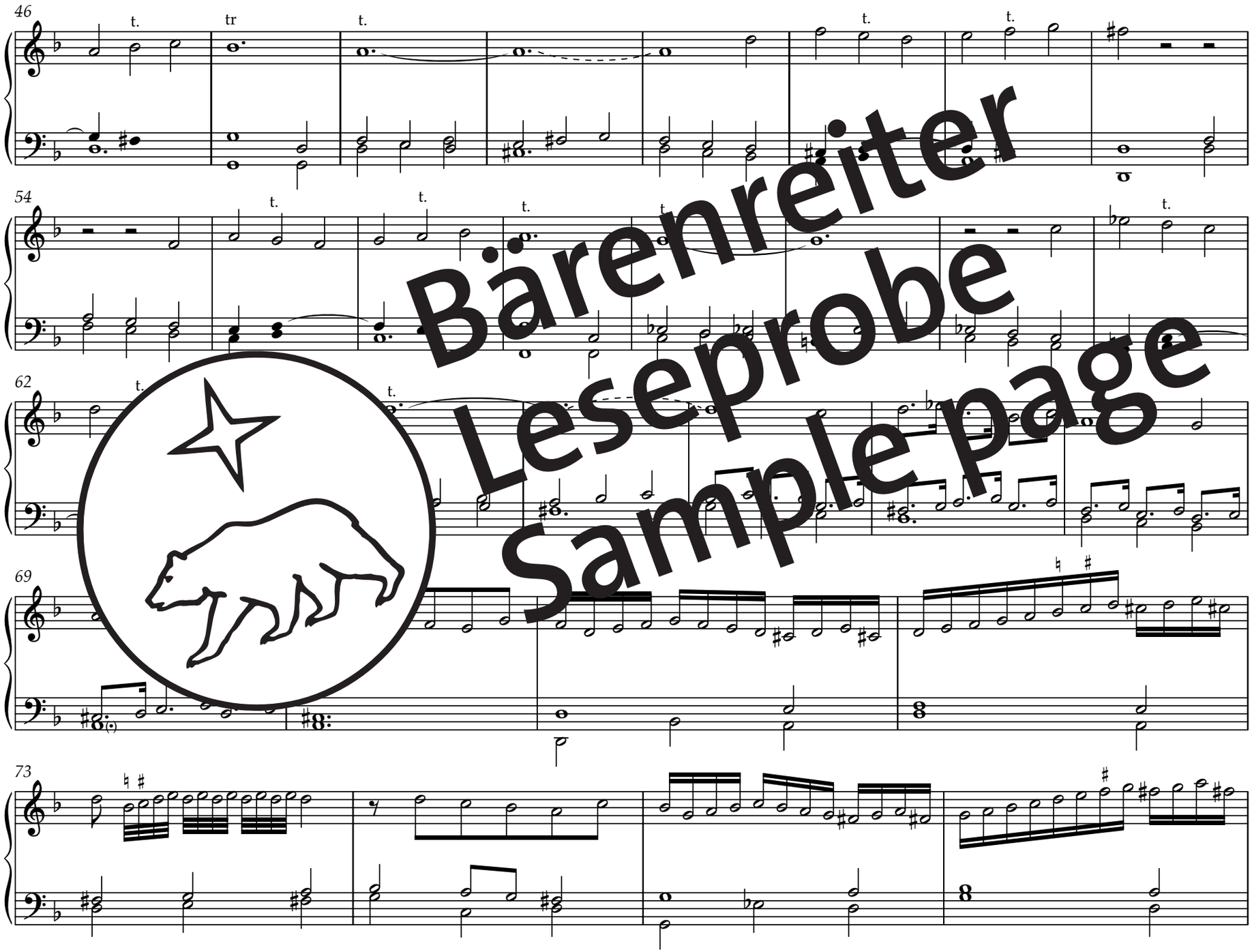


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

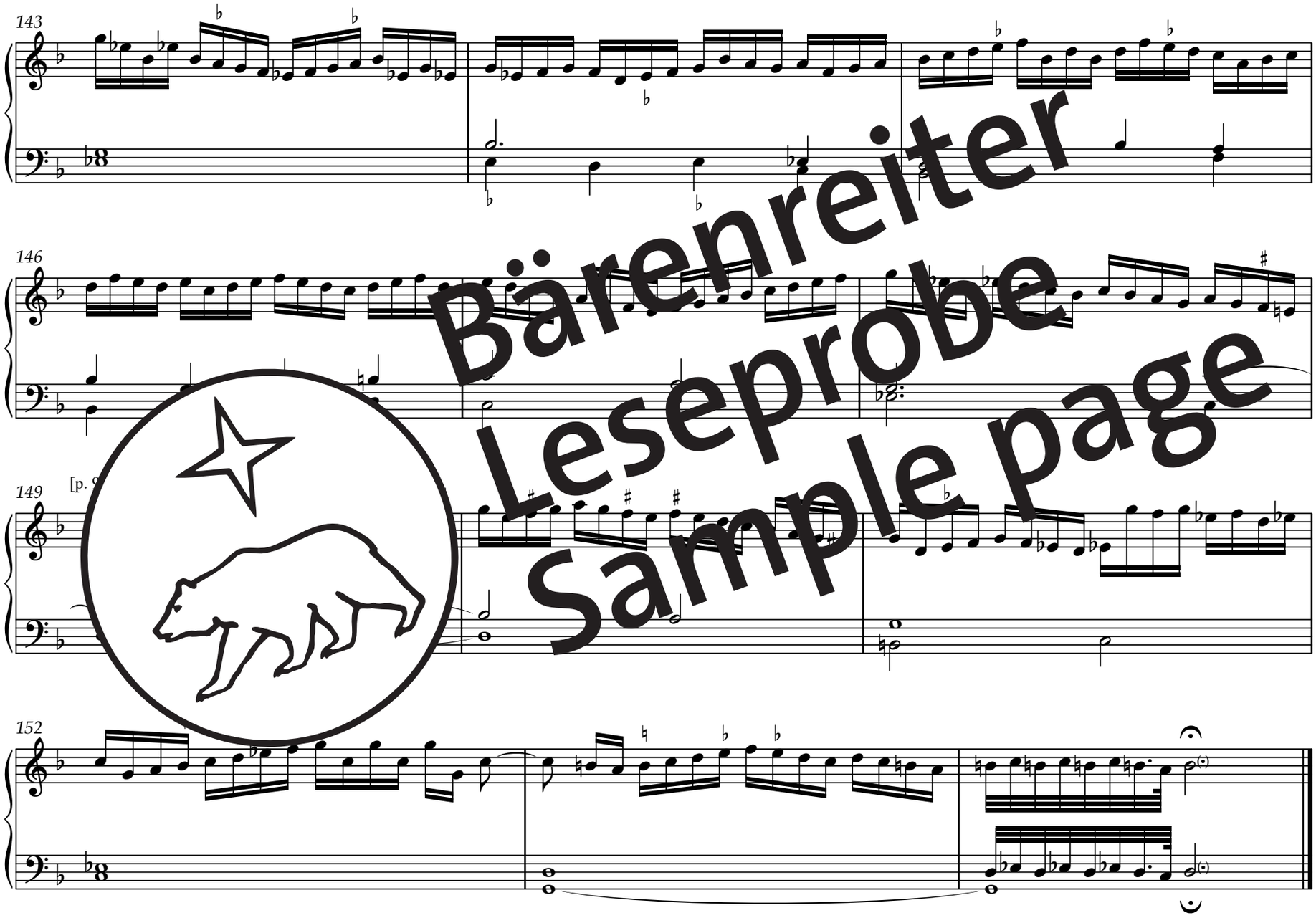


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.
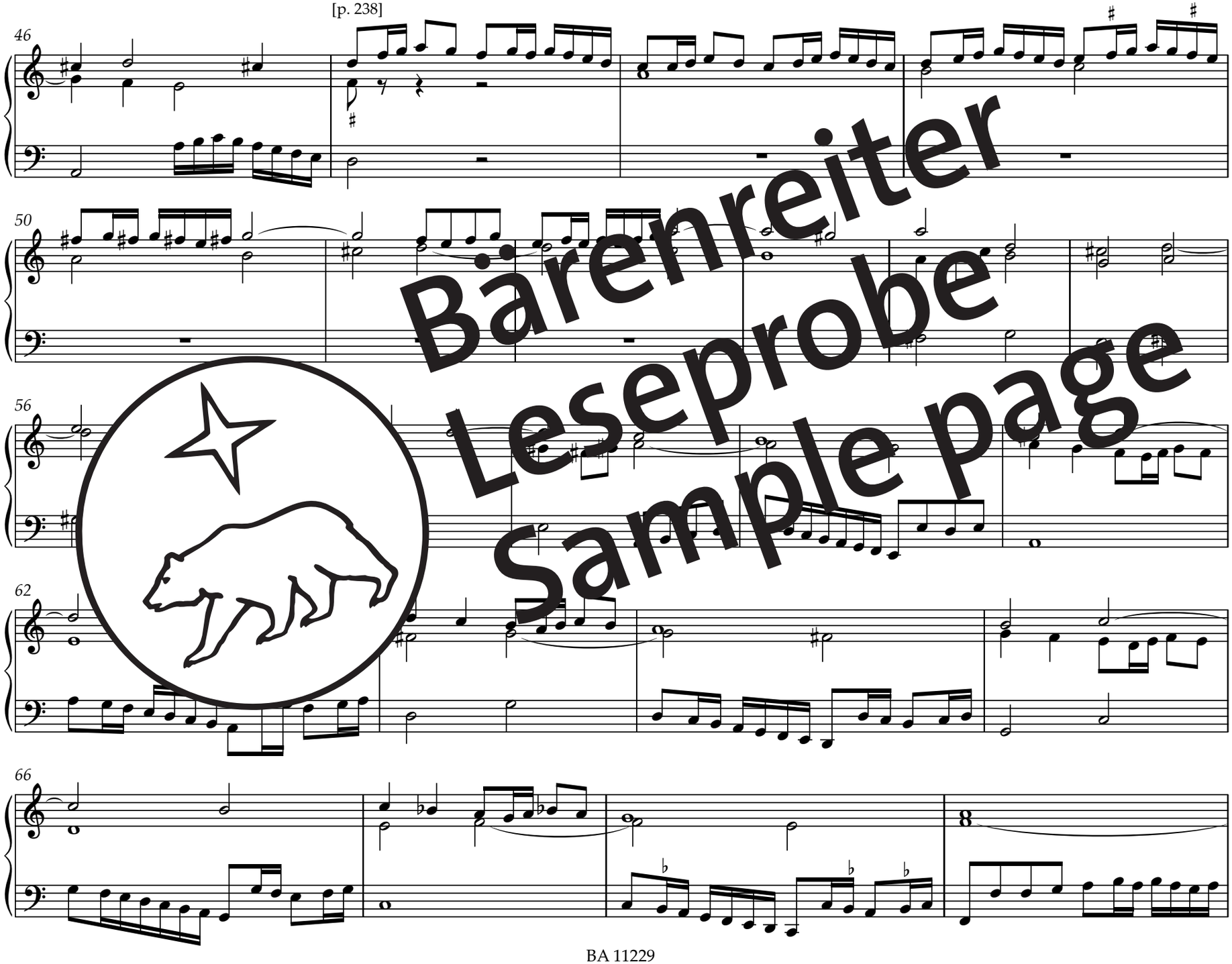
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[p. 238]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
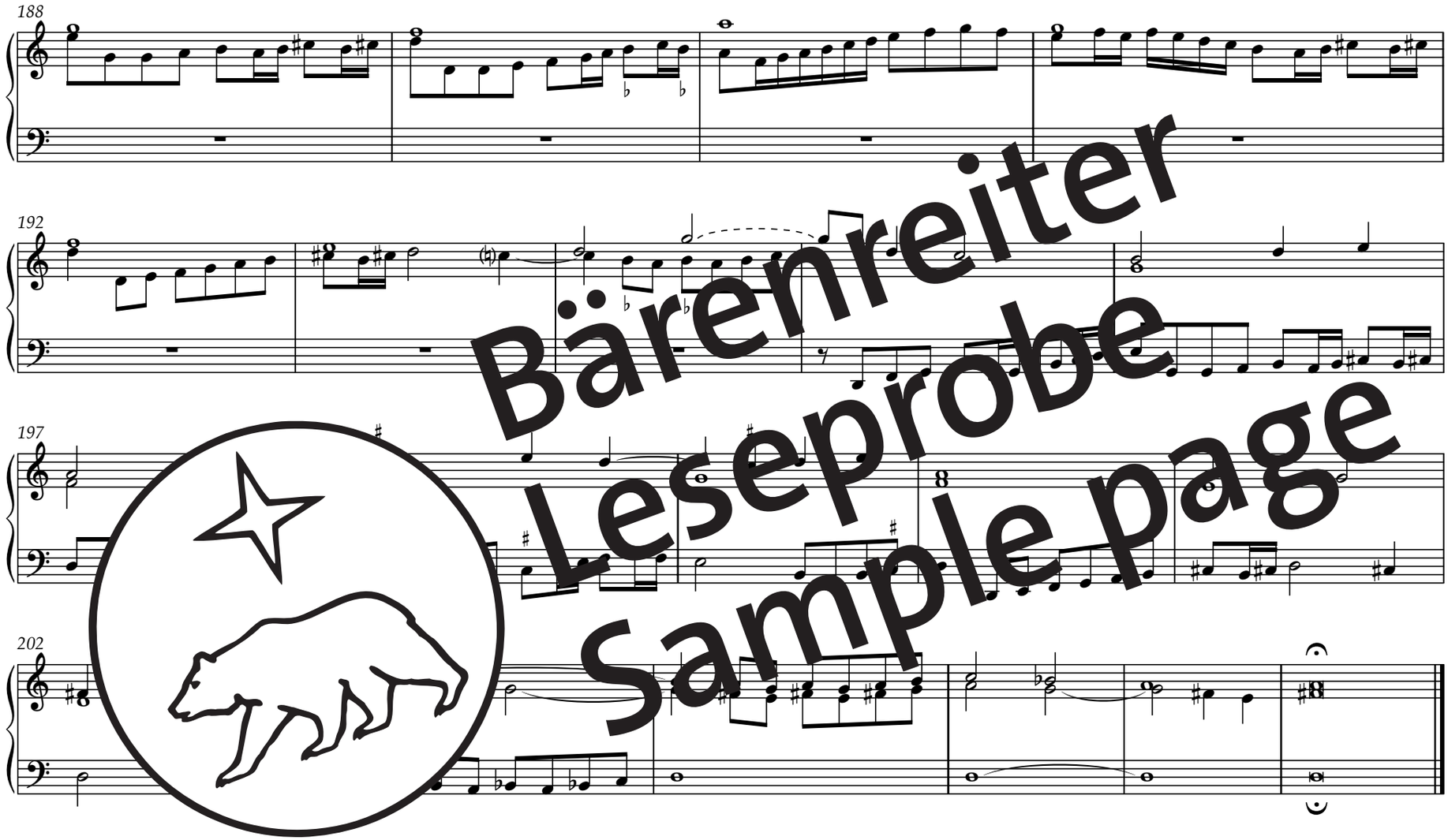
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
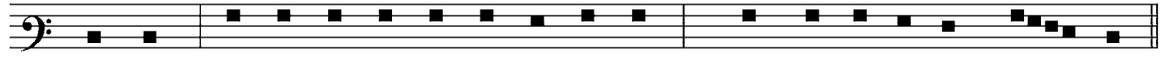


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Primero Tono.



Andrés Lorente, *El porqué de la música,* Alcalá de Henares 1672, p. 60
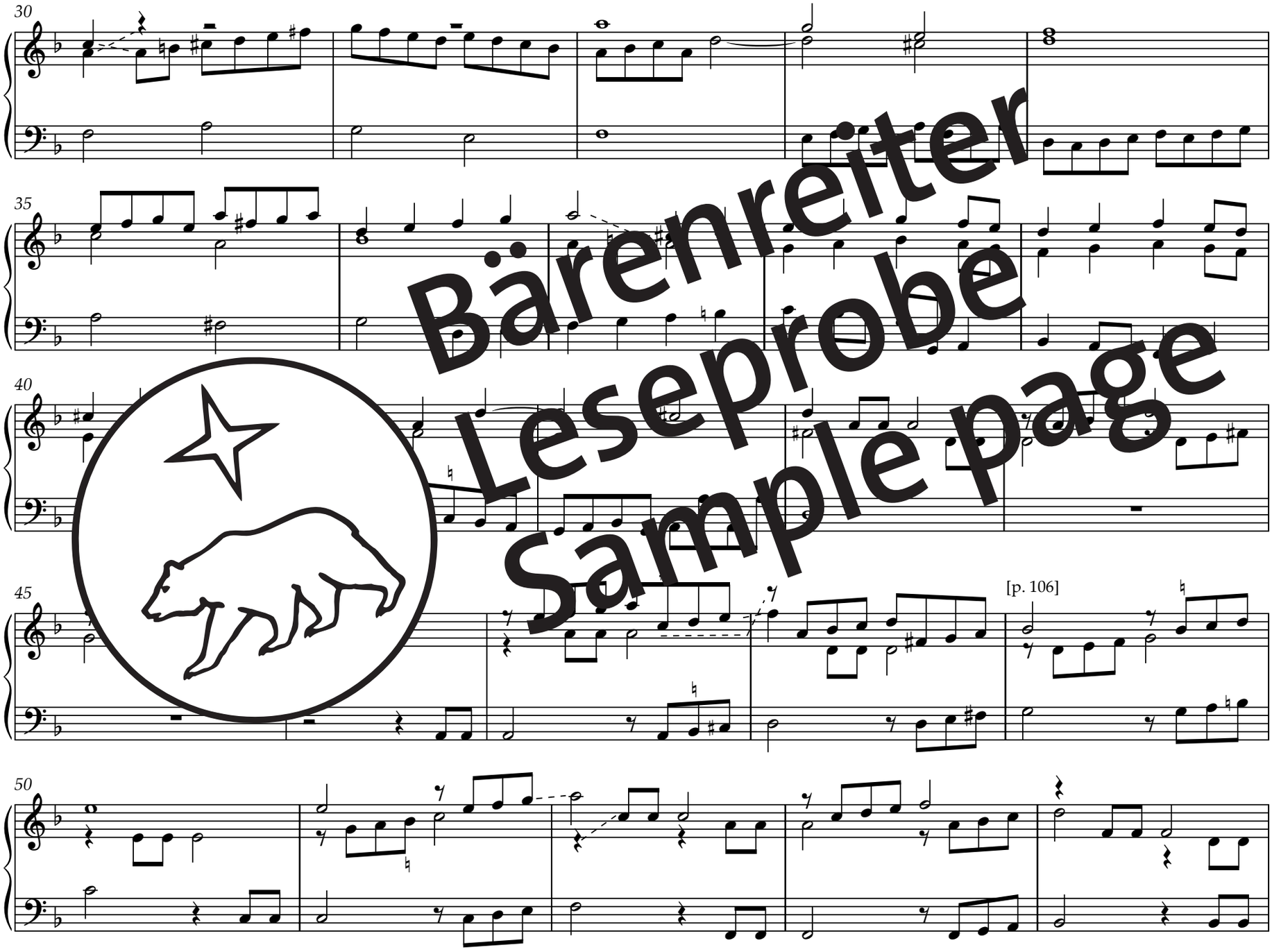
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
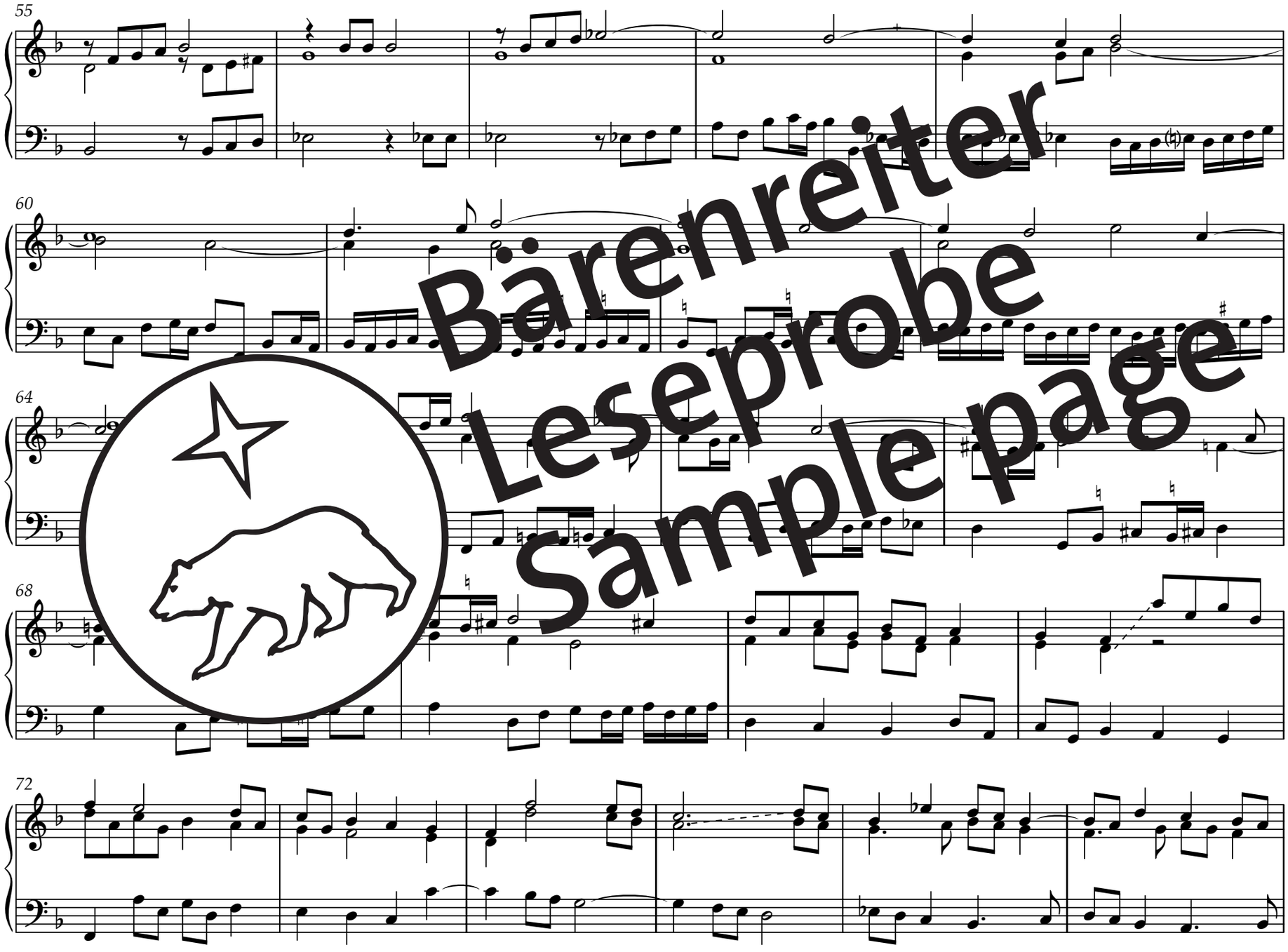


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
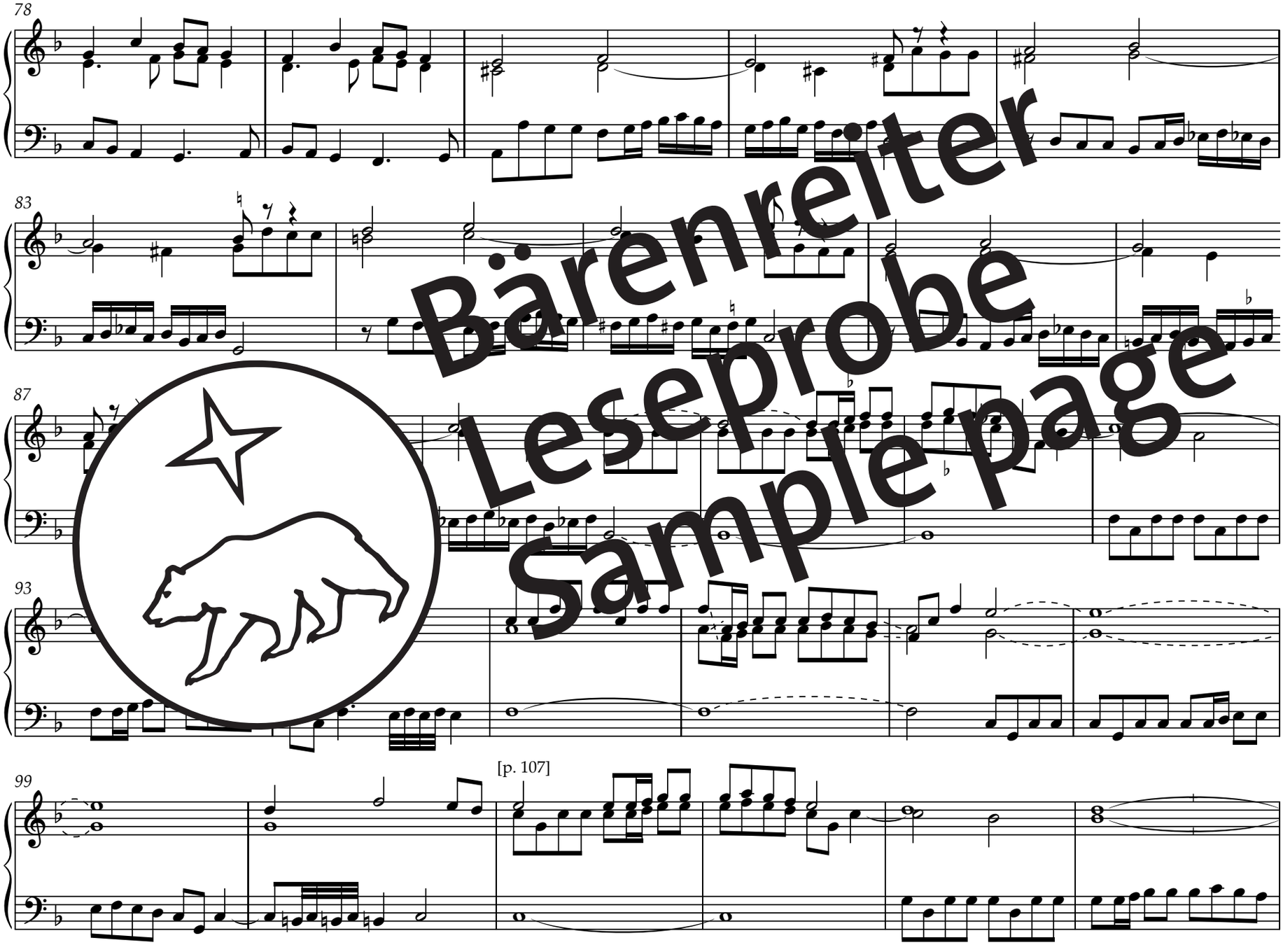
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[p. 107]
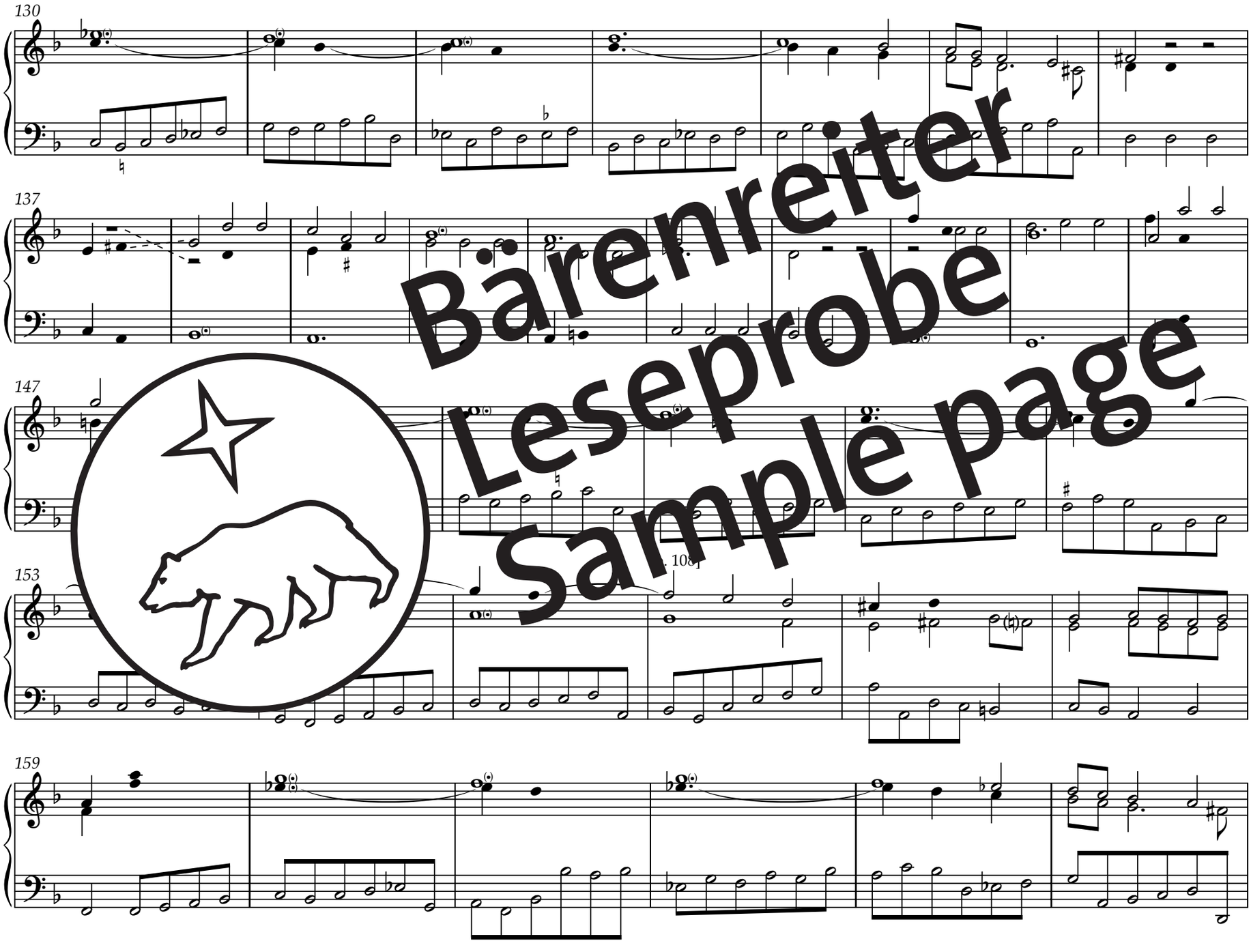
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
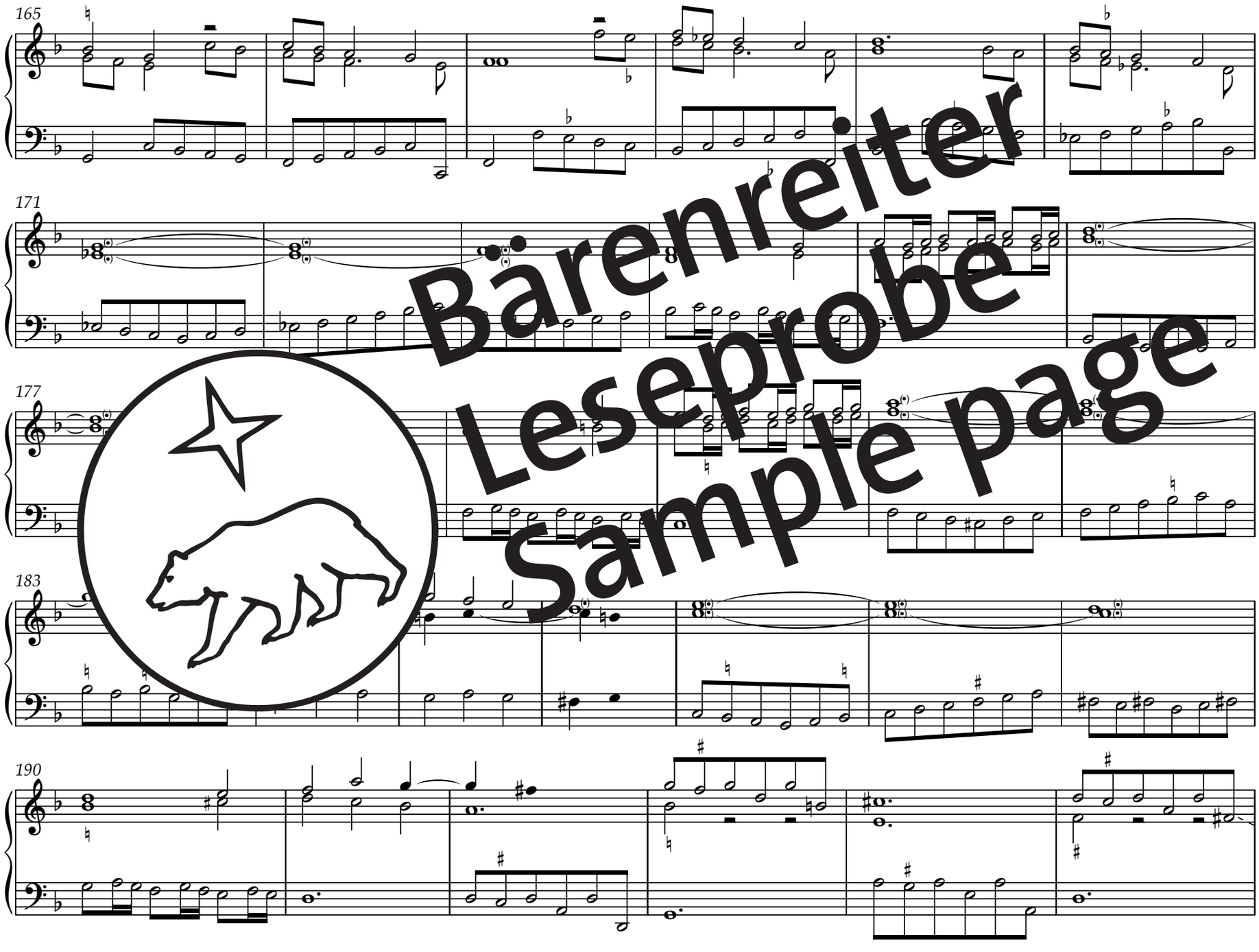


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
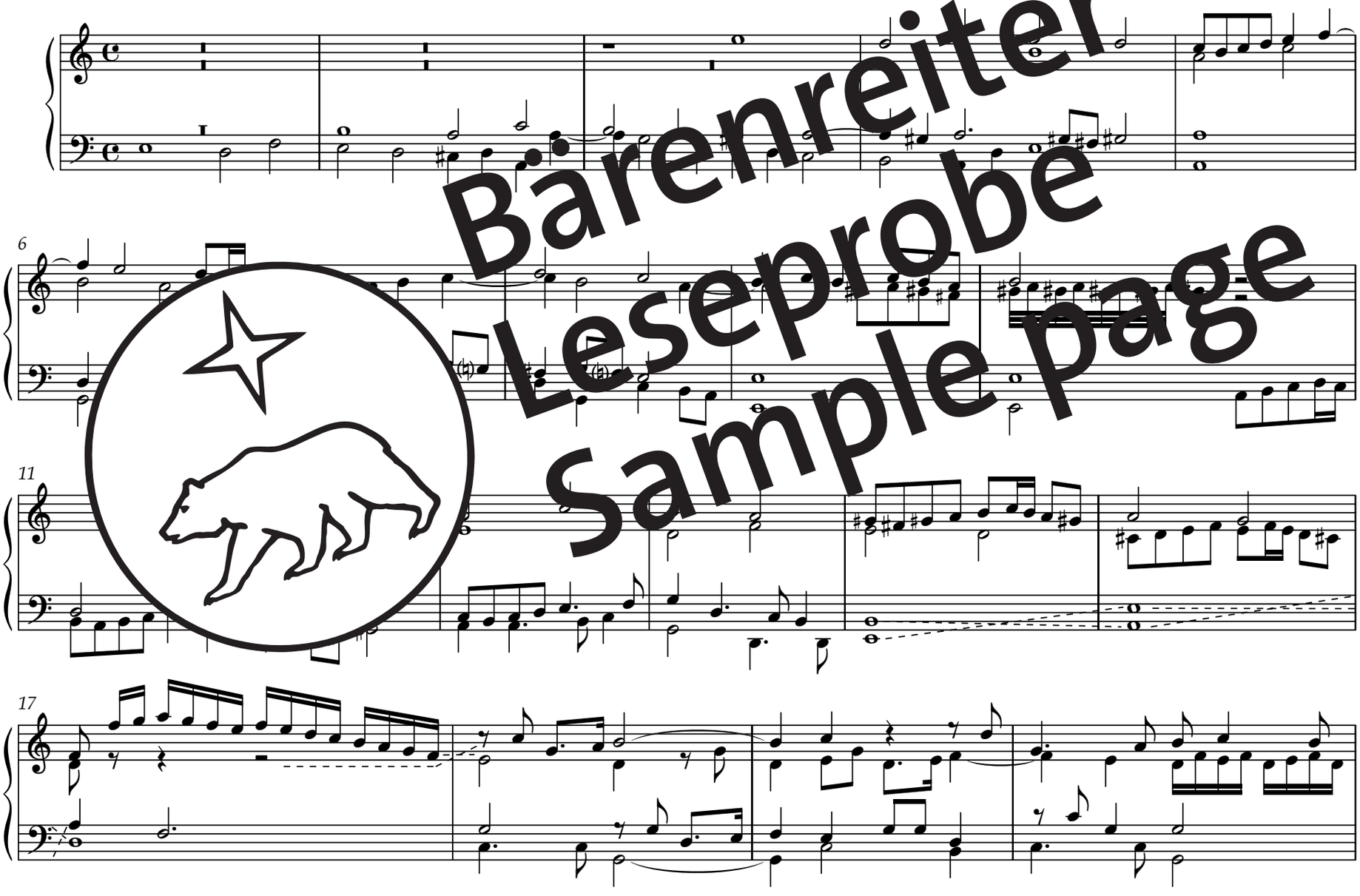
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
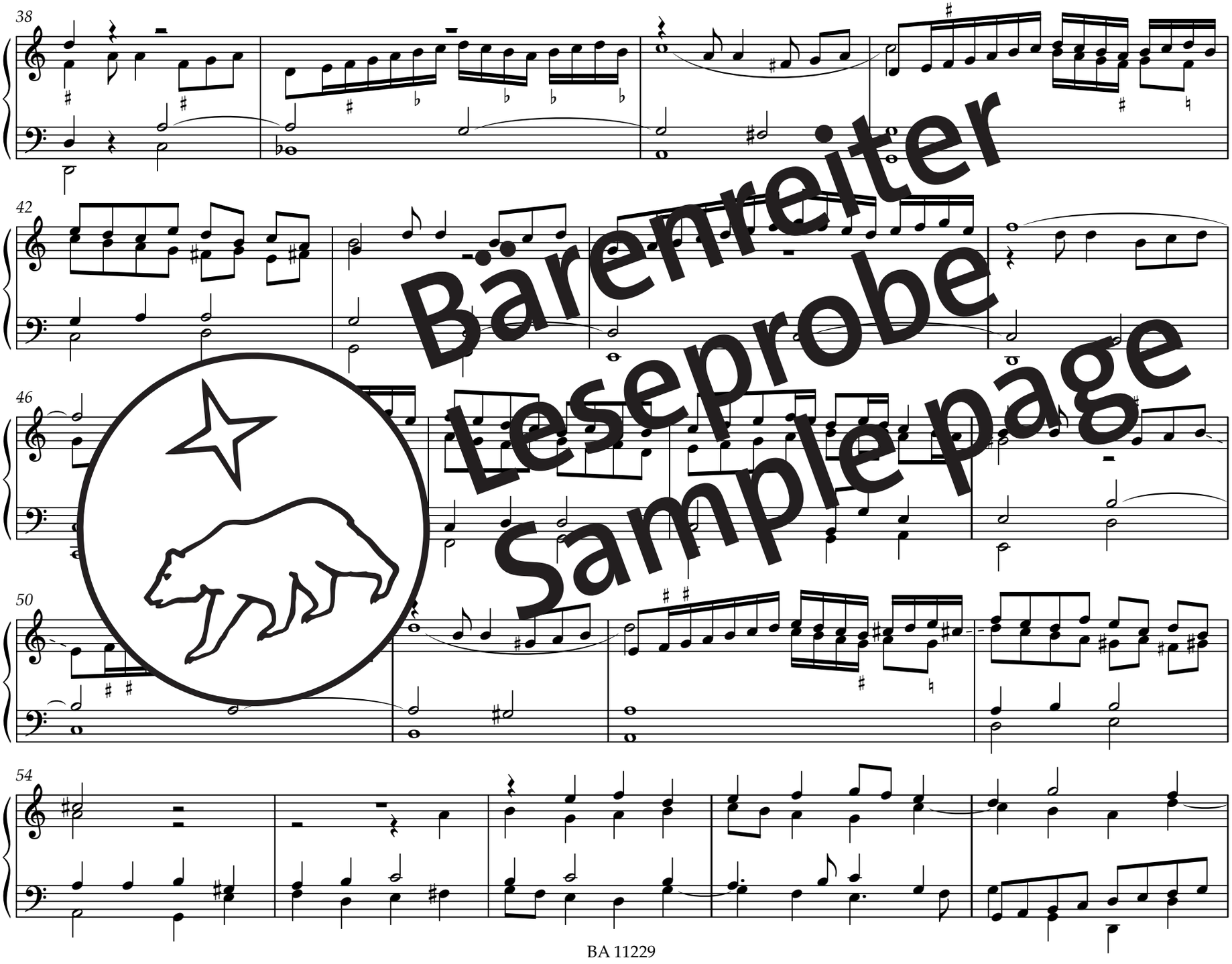
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
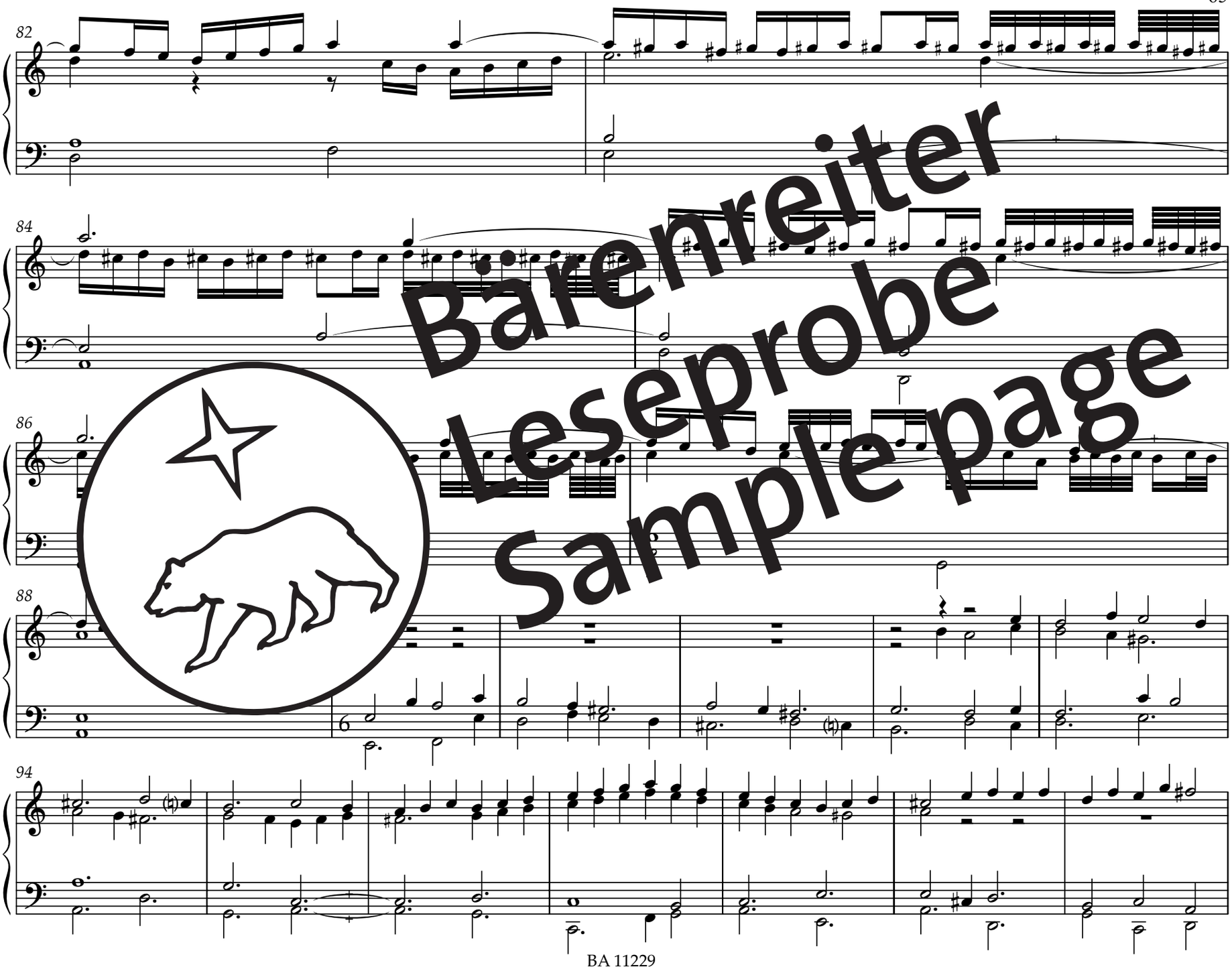
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
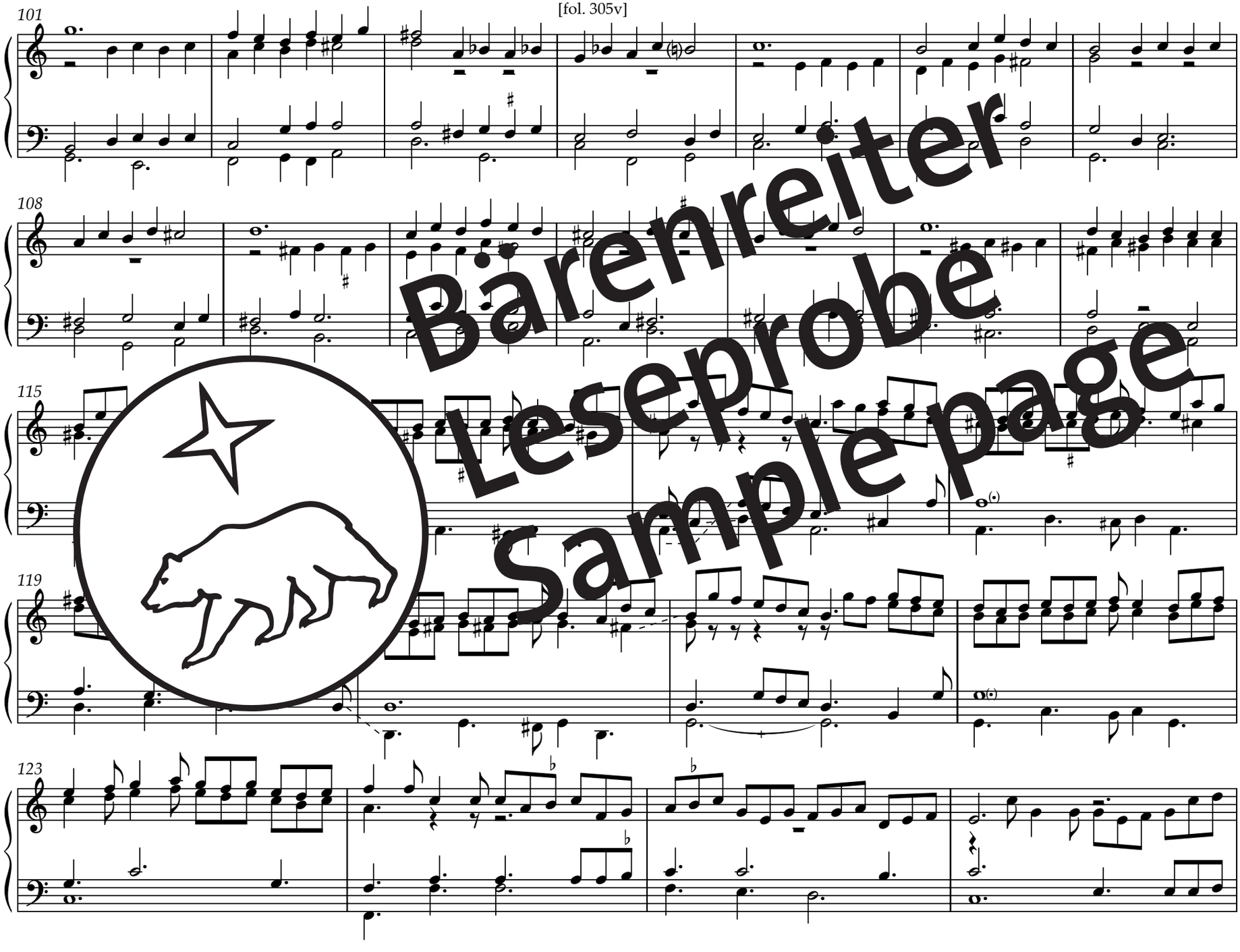


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
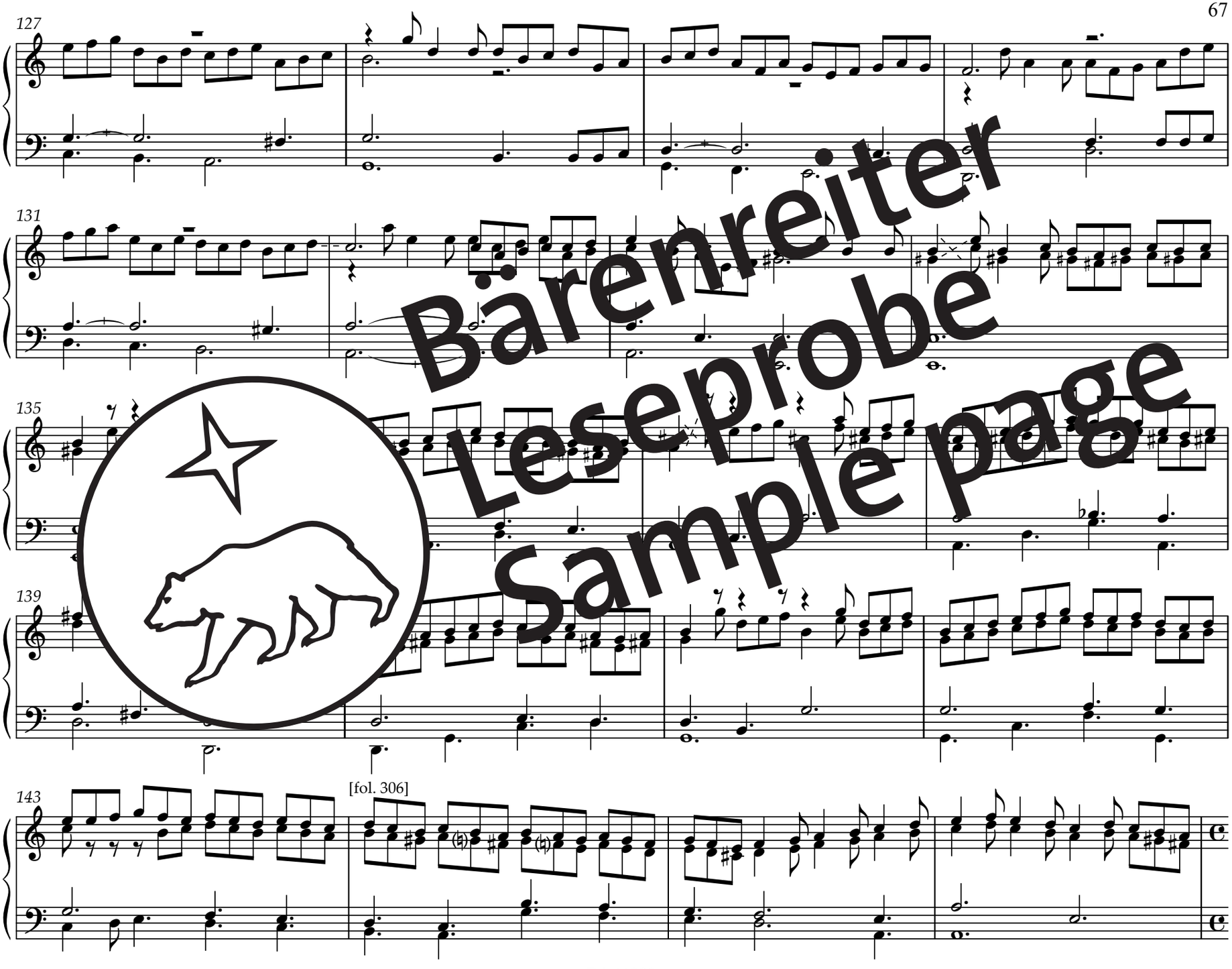


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[fol. 305v]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
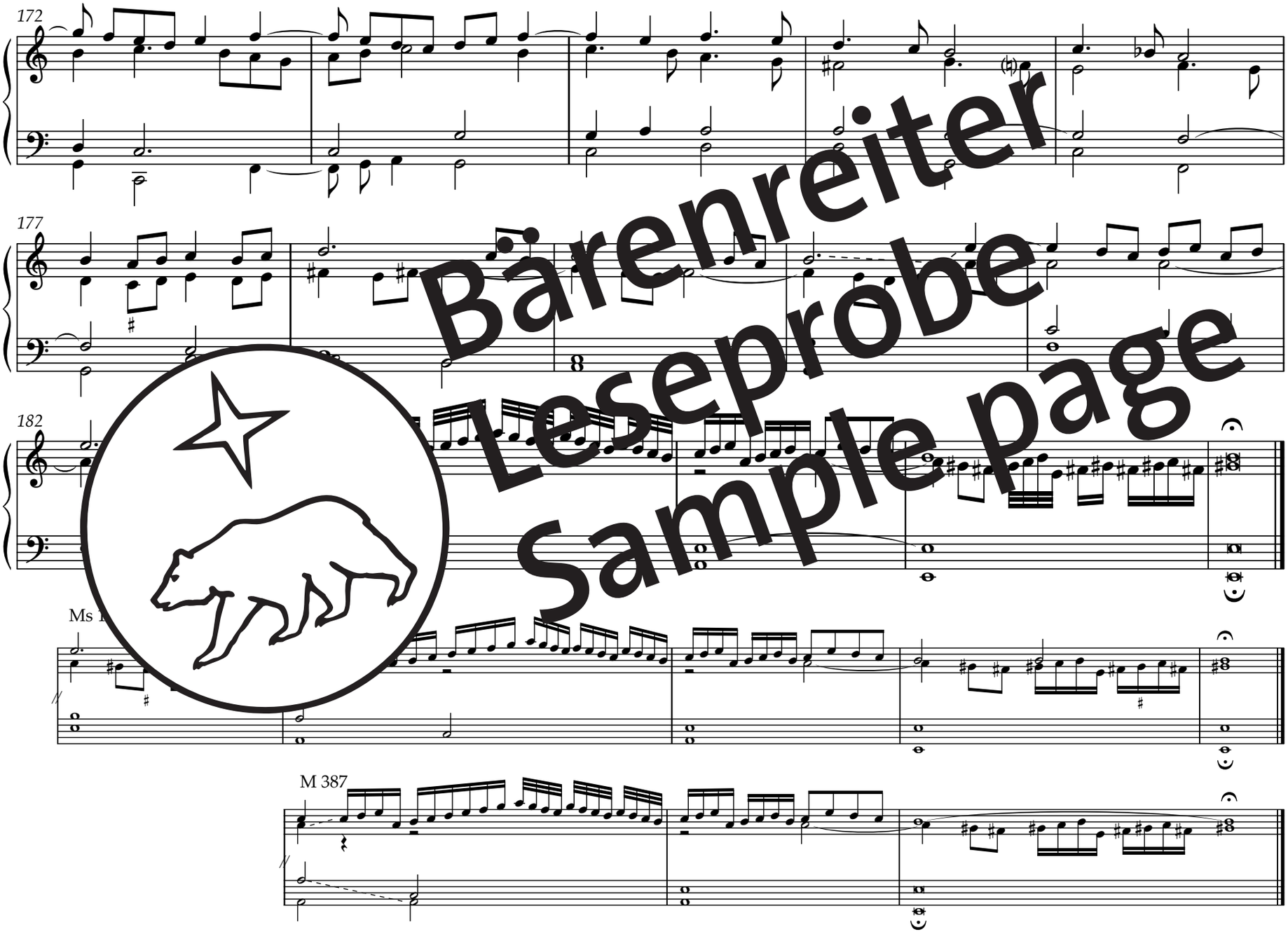
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

22. Tiento partido de dos bajos de primer tono



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
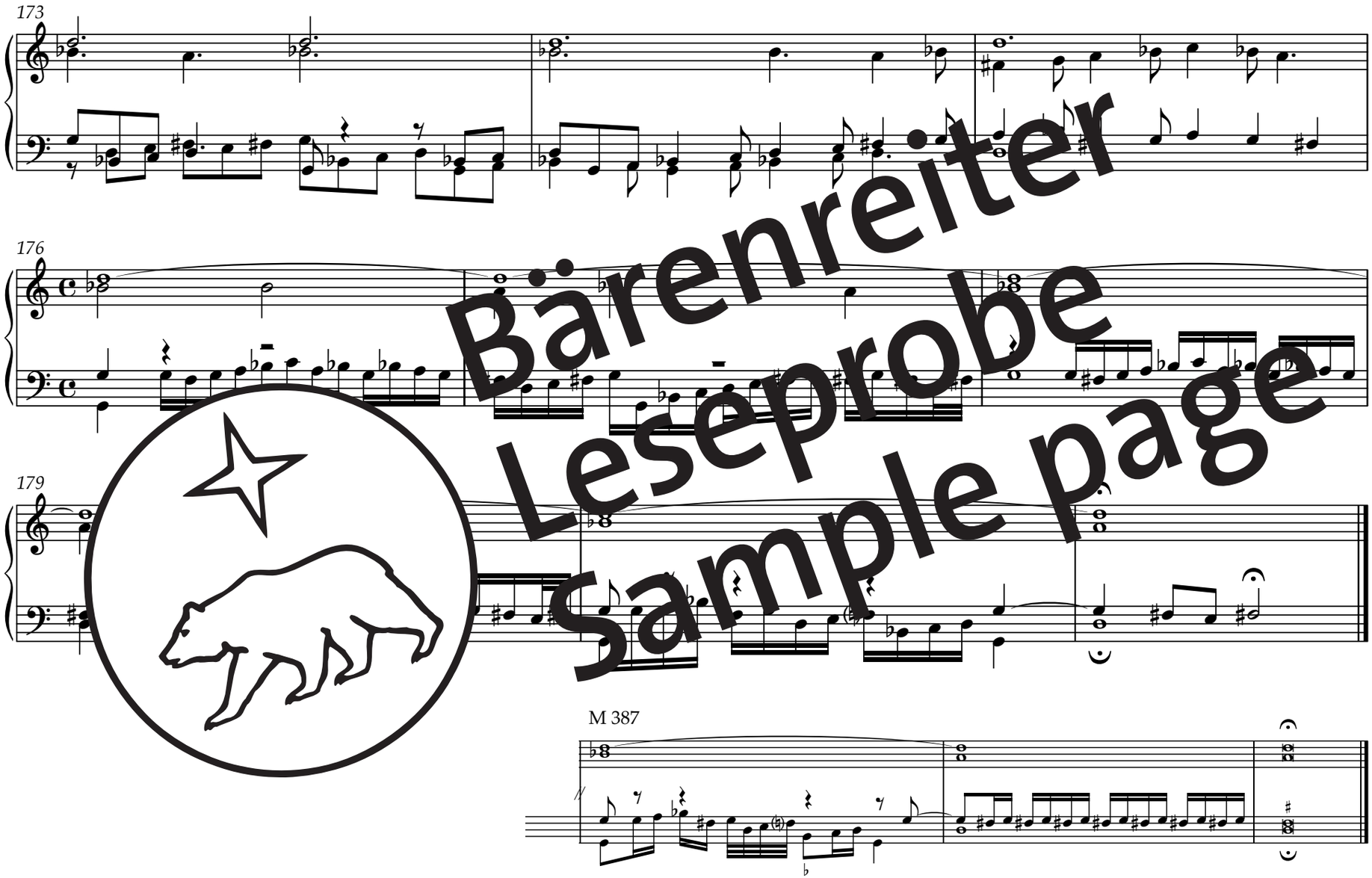


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL REPORT

EDITORIAL METHOD

In keeping with the concept of an "Urtextausgabe" the following criteria have been used:

- Where a composition has been preserved in several sources the most trustworthy version has been drawn upon as the primary source for this edition. Divergences and alterations with regard to the respective original sources have been listed in the detailed references. In these details the original bar/voice has always been recorded, even when the divergence is found in a different voice (which not infrequently does not agree with the original) because of editorial voice crossing.
- Regarding the writing of accidentals, generally the original principle of multiple repetitions before and over the altered note within the respective bars was taken into account; in the case of successive repetitions, however, and depending on the sources, the [illegible]als has not been written in the present edition. When [illegible] of the preceding alterations, the [illegible] have been [illegible]eviate from the primary [illegible]but have bee[illegible]ted in small print before the note in[illegible]notes are to be understood as sus[illegible]
- The [illegible]s and demisemiquavers has [illegible]ing preserved in several sour[illegible]e primary source.
- Ties [illegible] the source not through ties t[illegible]he barline or a double written[illegible] Ties with a small stroke exist in [illegible]esent suggestions from the editors.
- All time sig[illegible]time or mixed metre have been kept in the orig[illegible] is found only in the "proporción" ("menor" or "mayor"), [illegible] of greater proportion, in which with regards to this matter the original signatures written in the manner standard in the Iberian area have been replaced as follows:  = **C 3**  = **¢ 3**
- The (frequently inconsistent) blackening of notes within the sections of ternary time has been retained. In the case of numerous differently written "perfect" semibreves the dotting has been completed in small round brackets.
- Closing fermata signs are assigned only to the outer voices even if in the original source they appear in all three or four systems.
- Changes of clef within individual voices are not recorded.

DETAILED REFERENCES FOR INDIVIDUAL PIECES

11. Tiento de falsas de primer [illegible]

Primary source Bbc M 729, fol. 33–34 [at the beginning] "Tiento de falças 1º tono Cabanillas." [at the end] "1782 [illegible]" Secondary source E-Mn M 1360, fol. 1–2 [at the beginning] "Obras de Lleno de Primer tono."
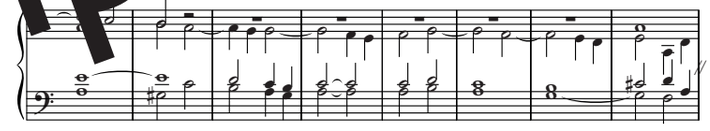
M 729 in landscape format with four Systems (C1, C3, C4, F4), reading from left (verso) to right (recto); M 1360 with two systems (C1 Treble and Alto, F4 Tenor and Bass); when the number of voices is reduced to three, there are usually no rests in the voice which has dropped out.

11–13 M 1360 as follows:



16 Treble M 1360 second ♩ without ♯

18–20 M 1360 as follows:



28 M 1360 Tenor two 𝅗𝅥 f with tie
33 M 1360 Alto g' without tie
36 Treble g' and f' with ♯
37 Treble M 729 f' with ♯, M 1360 c' without ♯
39 D in the final chord added in accordance with M 1360

12. Tiento de falsas de cuarto tono

Source E-Bbc M 386, pp. 45–46 [at the beginning] "Tiento: de falças. 4º tono: Del. Grande M.º Mª Joan. Cabanillas; || es un prodigio." [at the end] "Aqui da fin el Tiento. || De falças. quarto tono: || Del Grande M.º Mª || Joan. Cabanillas."

Clefs: C1, C3, C4, F4

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.
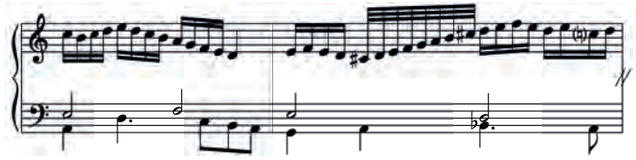
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

132–133 according to M 387, M 386 however as follows:



134 M 387 Bass third ♪ B
135_4 Bass final ♪ without ♭
136 M 387 Treble sixth ♪ without ♭, Bass second ♪ without ♭
139 M 387 Treble only sixth ♪ with ♭
140 M 387 Bass third ♩. without ♭
$152_{1–2}$ M 387 Treble third and fifth ♪ without ♯
161 M 387 Treble fifth note without ♭
163 Treble according to M 387
164 M 387 Bass without dot
165 M 387 Treble only fifth, tenth and twelfth ♪ with ♯
166 M 387 Treble second note f″, Bass first ♩. without ♯
169_1 M 387 Treble
173 M 387
174_1 M
176
177
178
179 without tie
179–180
$180_{3–4}$
181

17. Tiento … n tercio a modo … Italia

Source E-Bb … g] "Tiento 1º tono entersio a modo dᵉ Italia …
Clefs: C1, C4, F4

51 Treble assignment of the ♯ is unclear
79 completed in analogy to 82–84, 86–88, 90–92, 94–96
96 Tenor rhythmic values inverted
113 Treble 8th note a′
127 Treble second ♩♩♩♩ group e″ a′ b′ c″
132_3 Bass ♩ B♭
134_3 Bass ♩ F♯

18. Tiento partido de mano derecha de segundo tono

Source E-Bbc M 386, pp. 95–98 [at the beginning] "Tiento, de 2.º tono del Grãdᵉ M.º M.º Joan Cabanillas Partido dᵉ Mº drᶜʰᵃ || es un prodigio" [at the end] "finis"
Clefs: C1, F4, F4
Indications for the performance of trills (several probably added later) reorded as "tri" and "t."

23_4 Treble written-out tr… which exceeds … the end the division c′/c♯′ of the half stop could suggest a performance on two manuals
127_2 Tene… ♩ F
141_2 T… or ♩
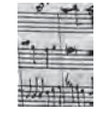
19. Tiento partido de mano izquierda de p… tono

Source E-Bbc M 386, pp. 237–24… at … ginning] "Tiento Partido de Mano Ysquierda dᵉ 1.º tono d… M.º Joan C…bani… p.º || es un prodigio." [at the end] "Aquí da fi… Tiento d… 1.º … no Partido dᵉ Mano Ysquier.ª … dᵉ M.º Joa… Cab… s … p.º"
Clefs: … 2, C … F4

7_2 Treble ♫ a″ a″
$65_{3–4}$ …ass ♩ e
69 Bass second ♩ …
80 Tre… 2nd … 3rd … eat ♩ a″, Alto … st beat ♩ a′
92–93 Orig…al as …ollows:



96_4 Treble e″
103 Alto second ♩ a′
$105_{1–2}$ Bass rhythmic values ♩ ♫
108 Bass ♩ A, 𝄽 𝄼
113 Alto ♩. ♩. e″ d″
116–117 Original as follows:



124, 128, 130 Treble and Alto each second note as a blackend 𝅗𝅥 placed on the barline
150 Alto 𝅝. b′
153–154 Bass nearly illegible, inserted later?
191 Alto 9th note c″
204 Alto 5th note ♪ d

Bärenreiter Leseprobe Sample page

20. Tiento partido de mano izquierda de segundo tono

Primary source E-Bbc M 386, pp. 105–109 [at the beginning] "Tiento de 2º tono: Partido: de Mano, Isquierda, del G^{de} M.º M^{n} Joan Cabanillas. || es un prodigio" [at the end] "Aquì da fin el Tiento, Partido. De Mano, Isquierda De, Según.º tono: || Del G^{de} M.º M^{n} Joan Cabanillas." — Secondary source E-Bbc M 387, fol. 357v–360 [at the beginning] "Tiento 2do tono Partido d^{e} Mano Isquierda" [at the end] "fin."

Clefs in bothe sources: G2, C1, F4

Direct thematic relationships can be found in Passion compositions by Melchor Robledo, Pedro Escobar, Cristóbal de Morales and Joan Pujol (here apud José Vicente González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, Barcelona, CSIC, 1992, pp. 156–157).

1–4 M 387 notated as Alla Breve

$20_{3–4}$ M 387 Alto 𝅗𝅥 f′ without ♯

35_{3} M 387 Alto f″ without ♯

$37_{2–3}$ M 387 Alto ♩ ♩ b′ c″

$38_{2–3}$ M 387 Bass ♩ b♭, ♫ a G

$43_{1–3}$ M 387 Alto 𝅗𝅥 f♯′ and 𝄽

44 M 387 A[illegible] ♯

$48_{3–4}$ M [illegible]

60_{1} [illegible]

61–62 [illegible]″ without dot, A[illegible]ed a′,

62_{4} [illegible]

$66_{3–4}$ [illegible] e f e♭

68_{3} [illegible]

$71_{1–2}$ [illegible]

82–8[illegible]

83_{4} [illegible]

84_{2} [illegible]

$85_{2–4}$ [illegible]

86_{2} [illegible]

86_{4} M [illegible]

87_{4} M 387 [illegible]

88_{2} M 387 Bass [illegible]

89 M 387 Bass e each time without ♭

90–91 M 387 Bass without tie

$94_{2–3}$ M 387 Bass rhythmic values 𝅗𝅥. and six 𝅘𝅥𝅯

97 Ms 387 Treble ♫ f′ c″ and 𝅗𝅥. f″

99–100 M 387 as follows:
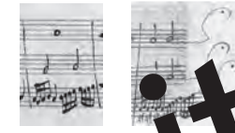


$105_{2–3}$ M 387 Bass rhythmic values 𝅗𝅥. and six 𝅘𝅥𝅯

106_{1} M 387 Alto ♫ d′ e′

$108_{2–4}$ M 387 Alto 𝅗𝅥. g′, Bass 2nd ♪ G

111 M 386 and M 387:



130 Bass according to M 387, M 386 c A B♭ c d e♭ f

130, 131, [illegible]–134 Treble each a as blackened 𝄜 placed on the barline

[illegible]–1[illegible] M 387 [illegible] blackened 𝄜 placed on the barline

[illegible] Bass final note B♭ according to M 386, M 387 d

[illegible] M 387 Bass first [illegible]e without

133 M 387 Bass fourth [illegible]e [illegible]♭

$135_{2–3}$ M 387 Trebl[illegible] d′

136 Alt[illegible] oth source 2n[illegible] e′

140_{1} M 3[illegible] and M 38[illegible] Bass F

[illegible] M 38[illegible] Alto c″ without ♯

[illegible] Bass final note e according to M 387, M 386 [illegible]

148, 149, 151–152 Alto blackened 𝄜 pla[illegible] on [illegible]arlin[illegible]

152 M 387 Ba[illegible] fourth [illegible]e G

154–155 Treble blac[illegible]ene[illegible] placed on [illegible]arline

160 B[illegible]s fi[illegible]an[illegible] six[illegible] note[illegible] accord[illegible]g to M 387, M 386 c B♭

162–[illegible] A[illegible]o bla[illegible]en[illegible] 𝄜 placed on the barline

16[illegible] M [illegible]87 [illegible]ss 𝅗𝅥 f

173 M [illegible]6 and M 387 Treble a′

192 M 38[illegible] and M 387 Bass fourth note G

202 M 387 Treble second note without ♭

$203_{1–2}$ M 387 Treble without ♯

205 M 387 Alto final note without ♯

211 M 387 Bass A B♭ A G F

212 M 387 Alto final note b♭

$217_{1–2}$ M 387 Alto without ♯

219–224, 226–229 M 387 all voices blackened

233 M 387 Treble g′

241 M 387 Alto and Treble each e″ without ♭

242_{1} M 387 Treble without ♯

21. Tiento partido de dos tiples de cuarto tono

Primary source E-Bbc M 387, fol. 304–306 [at the beginning] "Tiento quarto tono d^{e} dos Tiples d^{e} Cauanillas" [at the end] "finis [margin trimmed] || de 190 [cut] || Compa [trimmed]" — Secondary source E-Bbc M 1328, fol. 95v–99v [at the beginning] "Tiento Partido de dos Tiples, 4º Tono Del M.º Cabanillas." — Third source

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Felanitx, Fundació Cosme Bauzà Ms 173, fol. 152–157 [at the beginning] “Tiento de 4º tono de Dos Tiples y dos baxos. Cabanillas”
Clefs in M 387 and M 1328: G2, C1, F4, F4, in Ms 173: G2, G2, F4, F4

1–2 Ms 173 notated in 4/4
$10_{1–3}$ Ms 1328 Treble 𝅗𝅥 b′ ♩ c′, Alto 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
$18_{3–4}$ Tenor according to M 1328 and Ms 173, M 387 𝄾 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅰
21_4 Ms 1328 Treble 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 d″ b′ c″ a′
23 Alto third note according to M 1328 and Ms 173, M 387 however has e″
25_4 Ms 173 Treble 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 a′ f♯′ g′ e′
29_4 Ms 1328 Treble 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 e″ c″ d″ b′
47 Ms 173 Treble 4th and 5th notes 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 e′ d′
48 According to Ms 173, M 1328 and M 387 however as following:



54_3 Bass … M 1328 however has g♯
72 Te… M 1328, M… 173 Ten…
73 … have o…y rest…
83_4
83–86
84_1, 86…
85 …, Bass …
88_3 … 173 𝅘𝅥𝅯 and …
89 … Ms 173
102
117 B… 𝅘𝅥𝅯 c♯, Ms 173 instead of ♩ an…
120 Alto acc… 173, M 387 last 𝅘𝅥𝅯-group a′ b′ a′
121 Alto first note ac… M 1328 and Ms 173, M 387 𝅗𝅥.
122 Bass second halfbar according to M 1328 and Ms 173, M 387 ♩ ♩ ♩ B c G
124 Treble second halfbar 𝅘𝅥𝅯 beamed as 4 + 2
126 Alto beginning of the bar 𝄾 ♩
129 Ms 173 Tenor 𝅝 d, 𝅗𝅥 c♯
134 M 387 and M 1328 Treble and Alto fourth notes b′ g♯′
137 M 387 Tenor first note 𝅗𝅥. d
137, 141, 146 Treble and Alto only M 387 𝅘𝅥𝅯 beamed together in groups of four
152_4 Tenor only M 387 ♩ a
156 M 387 Treble 𝅗𝅥 e′ with dot
$161_{1–2}$ Ms 173 Bass 𝅗𝅥. g and 𝅘𝅥𝅯 e
165_4 Bass ♩ d, correction according to M 1328 und Ms 173
166 Bass according to M 1328, Ms 173 however has ♩ e and 𝅗𝅥. d, M 387 𝅗𝅥 𝅗𝅥 A d
$172_{2–4}$ Ms 173 and M 1328 Tenor rhythmic values ♩ and 𝅗𝅥
$173_{1–2}$ Bass corrected in accordance … M 1328 and Ms 173, M 387 B
$177_{1–2}$ Ms 173 Alto 𝅗𝅥 d
181 Treble according to M… 173, … 387 and M 1328 however have 𝅝 with tie

22. Tiento partido de dos bajos de primer tono

Primary source E-Bbc M 386, pp. 216–219 [at the beginning] “Tiento de Dos Bajos de 1.º tono del G^{de} M.º Joan Cabanillas” [at the end] “Aquí da fin el Tiento || de 1.º … Par… de d… || …os del G^{de} M.º || Joan Cabanillas || p.º” — Second primary source E-Bbc M 387, fol. 316v–319 [without title or indication of name] — Third primary source E-Bbc M 1328, fol. 47–50v [at the beginning] “Tiento Partido … Bajos … tono, del Mº Mª Joã Cabanillas.”
Clefs … each of the three sources: C1, C1, F4, F4

1–10, 26–39 … M 387 notated as … Breve
48_1 M 1328 Tenor … A
$60_{3–4}$ M 387 Tenor … and Bass each have two ♩ with tie
91 Tenor … according to M 387, M 386 and M 1328 only ♩ A and rests
… Alto … M 387 Treble second note f′
… Alto first 𝅘𝅥𝅯 d′
… Bass according to M 387, M 386 and M 1328 𝅗𝅥 c′, 𝄾, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 c′ b, ♩ a
105_1 Alto ♩ f′
114 Tenor penultimate note 𝅘𝅥𝅯 A, corrected according to M 386 and M 1328
$121_{3–4}$ Bass according to M 387, M 386 and M 1328 𝅗𝅥 C
$125_{3–4}$ Treble according to M 387, M 386 and M 1328 however 𝅗𝅥 f′
$131_{3–4}$ M 387 Bass 𝅘𝅥𝅯 d, ♩ d, 𝄽
144 M 387 Bass undotted 𝅝
145 Alto M 386 and M 1328 second halfbar 𝅗𝅥. a′, M 387 𝅗𝅥 a′, ♩ e″
146 Alto according to M 387, M 386 ♩ ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ 𝅘𝅥𝅯, M 1328 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯
147 M 387 Alto and Tenor first halfbar rhythmic values: ♩ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯
153 Alto final note e″
162 Treble 𝅘𝅥𝅯-group d″ e″ f″
165 M 387 Treble fifth note ♩ d and 𝄾
167 Tenor final note without dot, Bass final notes 𝅘𝅥𝅯 G and ♩ B
168 M 387 Treble third note 𝅗𝅥 f″ with dot
169 M 387 Tenor final notes 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 e f♯
172 M 1328 Bass note ♩ D

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.