



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

“COMPOSITORES DE TIENTOS EN EL SIGLO XVII. ANÁLISIS DE SU OBRA.”

AUTORIA RAFAEL MARÍA YÉPEZ PINO
TEMÁTICA MUSICOLOGÍA
ETAPA GRADO SUPERIOR DE MÚSICA

Resumen

El tiento es la composición característica de los organistas hispanos durante los siglos XVI y XVII. Vamos a hacer un recorrido por los organistas más importantes del siglo XVII y analizar su obra. Los compositores de tientos más representativos de este siglo son: Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco Correa de Arauxo, Pablo Bruna y Joan Cabanilles.

Palabras clave

Tiento
Tiento vihuelístico – andaluz
Tiento contrapuntístico – castellano
Medio registro
Sebastián Aguilera de Heredia
Francisco Correa de Arauxo
Pablo Bruna
Joan Cabanilles

Sebastián Aguilera de Heredia

Sebastián Aguilera de Heredia (Zaragoza 1561 – Zaragoza 1627), el eminente sucesor y continuador de Antonio de Cabezón, ha dejado un rico surtido de obras que abarca tientos llenos, tientos de medio registro, tientos de falsas y tientos a modo de ensalada. Tanto ha sido capaz de componer tientos tripartitos, contrapuntísticos e imitativos dentro de la genuina tradición cabezoniana, como tientos de donde descuellan sus propias innovaciones. En lo atañente a la armonía sigue las huellas de su antecesor, no dejando de utilizar intervalos aumentados, disminuidos y toda clase de disonancias entonces sólo posibles en la música instrumental.

En Aguilera de Heredia se verifica un incremento notable de la técnica teclística. Fuera del crecimiento de figuraciones en corcheas, semicorcheas, tresillos, seisillos, etc. que tanto pueden ocupar



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 4 – MARZO DE 2008

una como más voces, se encuentra la exploración sistemática de dibujos de notas dobles: terceras, sextas, octavas, etc., que abren nuevas perspectivas a la articulación de los contextos musicales. También hace uso de la síncopa y del hoquetus. En sus tientos llenos prevalece el monotematismo, pudiendo el tema ser tratado por aumentación y por disminución. A menudo intercala una sección en ritmo ternario o termina el tiento en ritmo ternario, adaptando el tema a la modificación métrica.

Lothar Siemens Hernández toma para la introducción de Las obras de órgano, de Aguilera de Heredia, los siguientes comentarios de Santiago Kastner, rescatado de su *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*:

Santiago Kastner, quien con extrema sensibilidad y conocimiento profundo compara la música para órgano de Aguilera con la de compositores que solo a los comienzos del siglo XVII se encontrarían en su fase de plenitud creadora, como Coelho y Correa, anota con pleno acierto las principales características diferenciadoras de la obra de nuestro músico con respecto a la de sus casi contemporáneos, las cuales, resumidamente, podrían sintetizarse en los siguientes puntos:

1. Una lógica y clara construcción, que no resulta jamás árida ni cerebral.
2. Tendencia a concentrarse en un solo tema, eludiendo las divagaciones temáticas.
3. Cultivo de la forma en dos o tres secciones, en las que el tema unitario aparece modificado y diferenciado por otro ritmo y otros valores, variando también el compás de sección a sección.
4. Generosa riqueza armónica y cromática, sin perder por ello la sobriedad. Las falsas y anticipaciones contribuyen a aumentar la intensidad expresiva de la música.
5. Menos elementos técnico – instrumentales que en Coelho y Correa. La técnica le sirve a Aguilera exclusivamente para fines expresivos, pero no para exhibir destreza y mecanismo.
6. Sencillez de la expresión musical, con un lenguaje noble y equilibrado que hacen de él el verdadero sucesor de Cabezon y Vila, frente a la actitud de los Peraza, Coelho y Correa, quienes se alejan algo de la primitiva escuela española.

Estas consideraciones encuentran una cierta limitación si nos referimos a los cuatro tientos de medio registro bajo que de Aguilera se conservan, cuyos presupuestos estéticos contienen, además, otras implicaciones novedosas. Aquí, el bajo solista simple o doble, acompañado casi siempre en acordes llenos por la mano derecha, se comporta con una personalidad instrumental bien diferente, de acuerdo con una nueva concepción del órgano. Posiblemente estos medios registros de Aguilera sean los mas antiguos que se conocen.

Willi Apel observa que en ellos se contiene mucho de lo que, a través de la obra de José Jiménez y Pablo Bruna, se transmitirá hasta el mismo Cabanilles, nacido 83 años mas tarde que Aguilera. Aparte de las breves y ocasionales secciones imitativas, las abundantes frases melódicas del bajo tienden a conformar una cadena de secuencias sobre modulaciones descendentes y ascendentes basadas en el círculo de quintas. El arte esta en el tratamiento interpretativo de dichas secuencias, el cual, de acuerdo con la práctica musical de la época, ofrece una amplia gama de posibilidades rítmicas y diferenciadas.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 4 – MARZO DE 2008

El anterior musicólogo da tres características de la música de órgano española a partir de Aguilera, las cuales casi no se dan en un genio tan particular como Correa ni en otras latitudes que las afectadas por el ámbito de la escuela de nuestro músico a través de todo un siglo:

1. La composición de obras de *falsas*, simultáneamente cultivadas por su contemporáneo, el gran Bernardo Clavijo del Castillo.
2. Los pasajes de modulación, a algunos de los cuales acabamos de referirnos al tratar sobre las peculiaridades de los tientos de medio registro bajo de Aguilera.
3. El compás binario en el que sus ocho corcheas aparecen rítmicamente distribuidas en tres grupos, a saber: 3+3+2. Sobre este punto ha lucubrado mucho Apel, buscando sus orígenes y persiguiendo esta práctica a través de varios siglos en toda la música de tecla europea, y afirma que es en el órgano español del siglo XVII donde con mayor profusión se manifiesta, particularmente en las obras de Aguilera y Ximenez.

Hay que señalar también que algunos tientos concluyen con una glosa cadencial semejante a las practicadas anteriormente por Cabezón, Rodio y Valente.

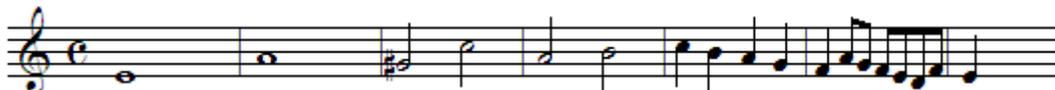
Basta confrontar el tiento sobre el tema de la Salve de Cabezón con el tiento sobre el mismo tema de Aguilera de Heredia para valorar la distancia que la progresión del tiento recorrió durante algunos decenios. El organista aragonés absorbió influjos llegados desde Francia, Italia y los Países Bajos, pero no los asimiló con la misma facilidad y rapidez que el portugués Manuel Rodrigues Coelho. A Sebastián le falta la ductilidad tan latente en andaluces, extremeños y portugueses. De ahí proviene que se mantenga una cierta constancia en la manera de modelar sus figuraciones y también una cierta parquedad en cuanto a la variedad de esas figuraciones y contrapuntos que envuelven y rodean el tema. Aguilera de Heredia no abandona jamás su justa medida de concentración y de severidad. Rodrigues Coelho y Correa de Arauxo, en cambio, poseen un vocabulario más disímil y heterogéneo de figuraciones y contrapuntos, lo que imprime a sus tientos un carácter algo más encendido.

Las secciones en metro ternario de los tientos de Aguilera demuestran configuraciones rítmicas más variadas que las de Coelho. El aragonés no explota el ritmo yámbico con tanta insistencia y tan sistemáticamente como lo hace su colega lusitano, con el resultado de que las secciones de este en metro ternario tienen siempre un aire de danza o algún aspecto coreográfico, mientras que en las de aquél no hay nada de baile. Quizás la religiosidad de los capellanes – organistas españoles era menos propensa a actitudes seculares que la piedad más bien rutinaria de los clérigos – tañedores italianos y portugueses.

En la época de Aguilera de Heredia el tiento no contagió prácticamente ningún germen de la música profana en absoluto. Coelho, y seguidamente Correa de Arauxo, aceleraron la secularización del tiento en el sentido de sustituir os elementos contemplativos, escolásticos, especulativos, humanísticos y sagrados por elementos más reales.

Tiento grande de 4º tono

Tenemos un tiento multiseccional y monotemático en el modo deuterus, recogido en el libro *Obras para órgano*, del autor. El tema es el siguiente:



La respuesta está a la cuarta ascendente. Salvo un par de veces que aparece el tema trasportado a si, permanece durante toda la obra en el tono principal. Hay alguna aparición del tema en el que el intervalo de cuarta disminuida se ve alterado, apareciendo el intervalo justo.

Nos encontramos también tres melodías que se repiten, que se pueden considerar contratemas. Además, aparecen otras melodías repetidas secuencialmente.

Respecto a consonancias y disonancias, llamadas falsas en esta época, vemos que estas últimas son escasas en esta obra. Como falsas melódicas sólo tenemos la cuarta disminuida del tema y como falsas armónicas, las más frecuentes son las quintas disminuidas, cuartas disminuidas, séptimas menores y cuartas y quintas aumentadas. Todas estas se dan principalmente como producto de notas de paso o bordaduras. Rara vez nos las encontramos atacadas en parte fuerte, siendo en este caso resultado de retardos y apoyaturas.

Las alteraciones más habituales que se dan son el fa, sol y do sostenidos, necesarias para realizar las cláusulas y cadencias sobre los grados IV y VII, que junto con las del I grado son las más numerosas. Veremos que será una tónica a lo largo de los tientos analizados acabarlos con una cadencia plagal sobre el I grado.

La obra está escrita a cuatro voces, aunque son frecuentes fragmentos en los que se suprime alguna de ellas. Al comienzo veremos que las entradas de las voces son escalonadas; cada nueva voz entrará presentando el tema. Esto siempre va a ocurrir.

El tiento está dividido en tres secciones: la primera dividida en parte de discurso y parte de glosas, y está en compás cuaternario; la segunda también presenta el tema y lleva a cabo una parte de glosa, y está en compás ternario; en la tercera recupera el compás cuaternario e igualmente se da parte de discurso y parte de glosa.

En las partes de discurso predomina la textura contrapuntística, mientras que las partes de glosa son más homofónicas. En la sección central, en ritmo ternario, predomina la verticalidad sobre la melodía.

Segundo tiento de falsas de 4º tono

Este es un tiento con forma continua y monotemático, en modo deuterus, recogido en la misma obra que el anterior. El nombre de *tiento de falsas* hace referencia a que las disonancias son especialmente abundantes para la época.

El tema es el siguiente:



Nos lo encontramos sin mutaciones a lo largo de la obra. Si acaso, incompleto o modificado hacia el final, por motivos melódicos, pero no se dan cambios sustanciales en la secuencia de intervalos.

La respuesta está a la cuarta ascendente. No va a aparecer nunca el tema trasportado. Junto con el tema tenemos un contrasujeto con su respuesta. Este si aparecerá en el transcurso de la obra trasportado alguna vez.

Como ya ocurriera en el anterior tiento, las falsas más frecuentes son cuartas y quintas disminuidas y aumentadas y séptimas. Todas ellas son armónicas, no hay falsas melódicas. Igualmente se dan principalmente como notas de paso o bordaduras y secundariamente como resultado de retardos y apoyaturas.

Las únicas alteraciones que utiliza son fa, do y sol sostenidos y las cláusulas y cadencias más frecuentes están en los grados I, VII y IV.

Aunque la escritura habitual del tiento es a cuatro voces, vemos que recurre a silenciar la voz sobre la que va a aparecer cada vez el tema, para hacer esta entrada más inteligible.

La textura es polifónica de principio a fin y el tema va a estar siempre presente. No se va a apreciar división seccional alguna.

Francisco Correa de Arauxo

Francisco Correa de Arauxo (¿Sevilla entre 1575 y 1577? – Segovia 1654) confirma en las “Advertencias” que abren su *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica* (Alcalá de Henares, 1626) que había estudiado las obras de Rodrigues Coelho. Quizás los dos maestros pudieron coincidir alguna vez en Lisboa, Sevilla u otra ciudad. Sin embargo, pese a todos los contactos que pudiese haber habido, Correa de Arauxo creó su propia técnica sumamente personal que en algunos pormenores difiere de la de Coelho. En suma de cuentas, las figuraciones de Correa resultan un poco menos anglo – neerlandesas que las de Coelho; aquellas, empero, parecen un poco más españolas y suritalianas. Generalizando no demasiado, es lícito decirse



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

que Correa, no obstante haber empleado muchos tresillos, cinquillos, seisillos, septillos y otras figuras rítmicas algunas tantas rebuscadas, imprime a sus glosas y bordaduras un semblante más liso, suave y constante que Coelho. Las figuraciones de éste revelan un cariz más acantilado, aristoso y jadeante. Aunque Correa insista reiteradamente en el tañer con buen aire, es decir, en la desigualación de ciertos valores rítmicos (rubato y notes inéguales), las figuraciones tratadas a la manera de Correa nunca resultan tan puntilladas (pointées) e incisivas como las que Coelho indicó mediante su notación musical extremadamente exacta. Las figuraciones de Coelho surten a menudo el efecto de más cortas, de más subdivididas y atomizadas que las de Correa. El elvense es más manierista en cuanto a la técnica del teclado; en cambio, el sevillano es más manierista en cuanto a la armonía. Si Coelho fue revolucionario en la técnica, Correa lo fue en el terreno de la armonía y de los conceptos musicales. Coelho nunca se atrevió a escribir tantas disonancias, falsas relaciones, tantos puntos intensos contra remisos, séptimas inglesas, acordes aumentados y disminuidos como Correa; y también es verdad que Correa avanzó hasta los doce modos donde el 5º y el 6º tono se transformaron en el 11º y el 12º para constituir la tonalidad mayor jónica, mientras que los tonos 9º y 10º se reservaron para tonalidades en parte menores. Coelho, al contrario, no rompió en teoría, pero sí en práctica, el edificio de los ocho modos eclesiásticos. Correa, sin embargo rebasó con frecuencia las lindes de los doce modos y con el fin de justificar sus adelantos que no supo o no quiso explicar mediante conceptos referentes a las sencillas tonalidades mayores y menores, nos habló en algarabía y sofismas de géneros diatónicos, cromáticos, semicromáticos, enarmónicos, semienarmónicos, de modos con resabios de otros modos, y de géneros y tonos conmixtos, que sin aclarar nada en concreto, acaban en enredo. Con el fin de explicar las modulaciones que ocurren en su n° LVII, tiento y discurso de medio registro de dos baxones de octavo tono, comenta con rodeos y ambages: “la digresión en ésta la tiene este tiento desde el compás 86 hasta el 98, usando de pasos y cláusulas que combinan con primero, cuarto, noveno y décimo tonos”. Aquí se puede ver la apreciación de los barrocos por la retórica oscura y retorcida.

Los instrumentos de tecla a los cuales Correa dedicó sus composiciones incluían el sol sostenido de la región llamada agudísima (sol sostenido 2) del que dispuso también Fray Juan Bermudo, pero no Cabezón ni Coelho. En la región de los graves luchaba con las imperfecciones causadas por la octava corta o recogida, faltándole, como es manifiesto, los bajos sograves de fa sostenido, do sostenido, sol sostenido y mi bemol. Bermudo, en cambio, ya dispuso de las teclas negras indispensables para la región de los sograves. Y Cabezón, según muestran las obras de 1578, por lo menos pudo servirse del fa sostenido y del sol sostenido de los regrades.

Se ignora la manera como Correa ajustó la afinación para que entonces sonasen tan bien como ahora las séptimas aumentadas y disminuidas de su n° IX, tiento de noveno tono, con tres sostenidos en la armadura de claves, y sus muchas otras disonancias, entre éstas si natural contra si bemol, do natural contra do sostenido, fa natural contra fa sostenido, etc. De todos modos, en el transcurso de los tiempos evolucionaría hacia algún sistema de afinación más progresivo porque en la última parte de su libro, dedicado a Diferencias, sale la nota la bemol. Hay que añadir todavía que poco después de estar impreso el libro de Correa, un tañedor portugués transportó uno de los tientos correanos a otra tonalidad que exige el uso de re sostenido y del la sostenido, lo que indica que la afinación iba acercándose al sistema temperado, ya que es improbable que en aquellos tiempos continuasen a persistir en la manufactura de instrumentos con teclas hendidas – una mitad para el bemol, la otra mitad para el sostenido – , lo que antaño había resultado tan engorroso para la ejecución fluente de pasajes.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

Seguramente en algunas regiones de Europa se alcanzó más deprisa y más temprano que en otras un sistema racional y equilibrado de afinación que permite el uso de uso de todos los accidentales y la enarmonía.

Correa no compuso, como Aguilera, Cabanilles y otros, tientos dedicados exclusivamente al asunto de las falsas; ello no obstante, Correa incluyó algunas veces secciones de falsas en otras clases de tientos. De entre estos podemos distinguir diferentes tipos:

- a) Tientos monotemáticos en los que prevalecen la escritura en estilo imitativo y la trabazón contrapuntística.
- b) Tientos monotemáticos en los que el tema sirve únicamente de bastidor sobre el cual se extiende la glosa. No hay la casi omnipresencia temática como en Coelho, sino en Correa el tema reaparece de tarde en tarde, incluso a manera de stretto, para ceñir y salvar a la forma tal como los aros de hierro aseguran las duelas unidas de las cubas.
- c) Tientos politemáticos con urdimbre como la mencionada en el apartado a).
- d) Tientos politemáticos con preponderancia de glosas y figuraciones como el especificado en el apartado b).
- e) Tiento a modo de Canción, cuya hechura procede de modelos de la Canzona.
- f) Tiento sobre los motivos de la batalla en que diálogos entre pares de voces son tratados a modo de eco sobre un único manual del órgano. Sweelinck conoció también los ecos sobre manual único si bien sus órganos le permitieron dar preferencia a los ecos repartidos sobre dos manuales.
- g) Tientos con figuración abundante en fusas (por vez primera en la música ibérica) en los que el estilo fugado está reducido a un mínimo para soltar la rienda a la virtuosidad. Irrumpe la escritura homófona de la tocata en que las bordaduras o glosas pasan a ser armonizadas mediante acordes sustentados.
- h) Tientos concebidos totalmente en compás ternario de tres semibreves en los que contextos de imitación o de contrapunto libre alternan con contextos acórdicos (“clusters” armónicos y “clusters” de sonoridades) o con glosas estiradas, asentadas sobre acordes.
- i) Tientos de medio registro en los que secciones en estilo fugado alternan con secciones donde una o dos voces, sean tiples o bajos, desempeñan funciones de solistas, discurrendo a través de muchas figuraciones vivas mientras que las demás voces quedan reducidas al acompañamiento armónico. Se manifiesta la influencia de la tocata que indujo a Correa a componer música pura.
- j) Tientos de medio registro de concepto más polifónico en los que varias voces glosan simultáneamente sin que predomine el solo instrumental ni sobresalga la sonoridad de la parte a la que está destinada el registro partido. En esta clase de tientos se tañen líneas horizontales y urdimbres contrapuntísticas en dos sonoridades distintas. Esta posibilidad de las diferentes o contrastantes sonoridades simultáneas las ofrecieron en primer lugar los órganos españoles; después quedó transplantada igualmente a los órganos portugueses, y algunas veces también a los italianos.

Aunque en casos aislados Correa haya expuesto un tema embellecido de adornos o repetido un tema en forma figurada, prefirió mantener el semblante original de sus temas. Casi nunca los modificó

mediante el aumento o reducción de los valores rítmicos o con la ayuda de otros procedimientos de variación o derivación. Debido a que Correa no hace con tanta insistencia como Aguilera de Heredia o Coelho hincapié en el tema, sus episodios resultan muy dilatados y ocupan en el tiento más espacio que los del aragonés o del portugués. Por consiguiente, en los tientos del andaluz el repartimiento de las distintas secciones queda menos nítido. Quebró con las casi tradicionales tres secciones principales para cultivar formas irregulares sumamente barrocas. Correa no añadió con tanta frecuencia a sus tientos en compás binario párrafos en compás ternario como lo hicieron Aguilera, Coelho y aun otros contemporáneos suyos. Su clima expresivo, ni siguiera cuando aplica excepcionalmente progresiones cromáticas, tiende a la producción de clímax; prefiere, en su lugar, mantener un nivel general, ora más intenso, ora más indiferente, de expresionismo manierista que unas veces redundante en obras geniales y otras veces en obras huecas, muy áridas.

Discurso de registro entero de prim por desol, de a diez y seys

Tenemos un tiento seccional y pluritemático en modo protus en re, que aparece en la obra *Facultad organica*, de Francisco Correa de Arauxo, cuyo tema es el siguiente:



Como novedad hasta ahora, vemos que la respuesta conserva el perfil interválico, pero invertido: los intervalos descendentes se vuelven ascendentes y viceversa. De este modo, si el tema empieza en el quinto grado y acaba en el primero, en la respuesta ocurre justamente lo contrario.

En la primera parte de discurso vemos que el tema y la respuesta se ven acompañados de un contrasujeto que igualmente, según a quien acompañe, puede aparecer invertido. Alguna vez aparece el tema trasportado. En su estado original, siempre conserva la secuencia interválica.

Tenemos otras melodías secundarias que se repiten en las partes de glosa en cada una de las secciones del tiento.

En la primera sección, una vez hecha la presentación del tema en sus cuatro entradas, comienza la glosa con un contrapunto de un fragmento que parece que proviene del contrasujeto.

El ritmo en Correa es más novedoso que en el anterior compositor. Vemos que utiliza proporciones no vistas anteriormente. Aparecen lo que conocemos actualmente como grupos de valoración especial: incluye seis figuras donde normalmente entran dos.

Las disonancias que aparecen aquí siguen siendo las ya comentadas anteriormente. Destacar que aparecen varios casos de una misma nota que suena a la vez alterada y natural en distintas voces de un mismo acorde. Esto se explica por el movimiento melódico de las voces en cuestión.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

Las alteraciones más frecuente son fa, do y sol sostenidos. Al final de la obra aparece bastante el si bemol. Las cláusulas y cadencias más usuales aparecen en los grados I, IV y V.

En este tiento es más raro que calle alguna de las cuatro voces, como vimos en los comentados anteriormente.

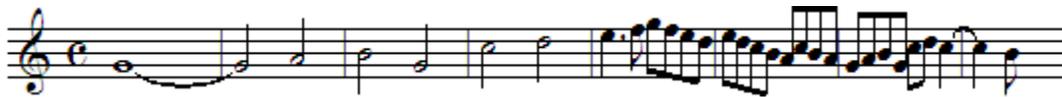
Está dividido el tiento en dos secciones, cada una de ellas con partes de discurso y de glosa.

Por la variedad temática y de textura podríamos pensar que se acerca al carácter de la tocata. Hay partes de contrapunto temático y contrapunto libre y partes de carácter improvisatorio.

Tiento de quinto por cefaut de ocho al compas

Se trata ahora de un tiento monotemático de forma continua. Está en el modo tritus en do. Pertenece a la ya citada obra de Correa.

El tema es el siguiente:



La respuesta está a la cuarta ascendente. Las cuatro apariciones de tema y respuesta al comienzo del tiento permanecen invariables, no hay mutaciones en ellas. Cuando aparece posteriormente puede estar ligeramente modificado.

No hay contrasujetos ni ninguna otra melodía secundaria que se repita.

Las disonancias siguen siendo las comentadas anteriormente y siguen dándose principalmente como notas de paso y bordaduras, además de cómo retardos y apoyaturas.

En el modo tritus en do es normal encontrar el si bemol. En ese caso aparece frecuentemente. También aparece a menudo el fa sostenido. Esta última es para la cadencia sobre el V grado, que es el más común junto con la del I.

En este tiento se dan bastantes fragmentos en los que calla una voz durante varios compases.

Se da durante toda la obra una textura polifónica. No hay distinción de secciones.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

Pablo Bruna

Con **Pablo Bruna** (Daroca, Zaragoza, 1611 – Daroca, 1679) se llega a la época de la superabundancia de tientos compuestos a lo largo del siglo XVII por maestros como Pedro Araujo, Francisco Andreu, Juan Baseya, Bernabé, Antonio Correira Braga, Diego de Conceiçao, José Leyte Costa, Fr. Joao de Cristo, Agostinho da Cruz, Francisco Espelt, Vicente Hervaz, José Jiménez, Fr. Carlos de Sao José, Pedro de San Lorenzo, Gabriel Menalt, Bartolomeo de Olague, José Perandreu, José Serrano, Gabriel Sinxano, Antonio Tormo, Joseph Torrreelas, Diego de Torrijos Joseph Urros, Diego Xarava, etc... Todos ellos prosiguen con su acatamiento a las imposiciones de un camino muy venerable.

Es cierto que algunos de los mencionados maestros aportaron al tiento innovaciones de valor técnico y estético positivo; otros contribuyeron con sus insistencias conservadoras sobre el genero, a que este degenerase y cayese en practicas viles y mecánicas de tañidos, donde la polifonía, el estilo de imitación, el contrapunto y la ordenación de fugados fueron puestos de parte para que viniese a reinar un concepto homofónico, vertical y enteramente armónico de la música.

Pablo Bruna desarrolló todos los géneros de música usados en su tiempo: tientos llenos, tientos de falsas, tientos partidos de mano derecha, de mano izquierda, de dos tiples, Gaytilla, Batalla, variaciones (letanías), versos, pange linguas e himnos. Se da en el la ausencia de tientos de 3º, 4º y 7º tonos. Los organistas españoles no han tenido una gran predilección por estos tonos.

Una particularidad que se encuentra en Bruna es que intercala en un tiento partido de la mano derecha o de la izquierda, una sección a dos voces (partido a dos voces) con un nuevo tema o bien con el mismo tema primitivo modificado con la reducción de los valores de las notas. Usa indiferentemente como titulo “tiento” u “obra”. En dos obras de El Escorial pone simplemente “Medio registro alto de 8º tono”, “Medio registro de vasso”.

Están divididos estos tientos en diversas secciones con los respectivos temas diferentes, pero que conservan una cierta ilación y homogeneidad. En algunos tientos aparece el tema principal al final.

No se puede negar que generalmente las obras de Pablo Bruna sean prolijas; que las imitaciones se repitan hasta la saciedad, según algunos estudiosos.

Tiento de falsas de primer tono

Este tiento, junto con el siguiente está sacado de la recopilación de obras que Sagasta Galdós ha hecho sobre Pablo Bruna.

Es un tiento monotemático con forma continua. El tema es el siguiente:





ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

La respuesta está a la quinta ascendente. No aparece el tema trasportado a cualquier otro tono. Normalmente permanece inalterado, salvo varias ocasiones en las que por cuestiones armónicas aparece una mutación interválica.

No aparece contrasujeto alguno ni tampoco ninguna otra melodía secundaria que se repita.

Hacia la mitad del tiento glosa alguna de las voces, pero sin prácticamente dejar de sonar en ningún momento el tema o la respuesta.

Al tratarse de un tiento de falsas, las disonancias son bastante frecuentes en él. Salvo dos excepciones, no hay falsas melódicas, sino que todas son armónicas. Siguen dándose quintas y cuartas, aumentadas y disminuidas, y séptimas y segundas, como notas de paso, bordaduras, retardos y apoyaturas.

Respecto a las alteraciones, las más frecuentes son el do y el sol sostenido. Aparece también el si bemol y fa sostenido. Las cláusulas y cadencias más frecuentes son sobre el I, V, IV y VII grados.

Suele dejar una voz callada un compás o dos una voz cuando en ella va a aparecer el tema, pero lo normal es la escritura a cuatro partes.

Para finalizar la obra, utiliza la cadencia completa: V-I-IV-I.

La textura es polifónica de principio a fin.

Tiento de falsas de segundo tono

En este caso, tenemos un tiento seccional y pluritemático. Está en el modo protus en sol. El tema es siguiente:



La respuesta está a la cuarta ascendente. Nos encontramos varias trasposiciones del tema a otros tonos. Hay un contrasujeto que aparece habitualmente. Durante la glosa aparece un tema secundario, que podría pensarse que es una variación del tema principal. Salvo dos casos, no se aprecian cambios considerables en el tema. En estos dos casos, uno de ellos es porque se cambia un intervalo y el otro porque se altera una nota del tema.

Respecto a las disonancias, vale lo ya comentado para el tiento anterior.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

En cuanto a las alteraciones, el si bemol nos aparece de forma permanente en la armadura. Aparte, tenemos el mi bemol y el fa y do sostenidos. Las cadencias y cláusulas más frecuentes aparecen en el I, IV y V grados.

El tiento está dividido en tres secciones: una primera de discurso, una segunda donde aparece el tema secundario ya mencionado anteriormente y una tercera donde vuelve a predominar el discurso del tema principal. Durante la segunda sección siempre hay una voz callada, de modo que la escritura se reduce a tres voces.

La textura siempre va a ser polifónica.

Joan Cabanilles

Joan Cabanilles (Algemesi 1644 – Valencia 1712), por un lado, recapituló la evolución precedente del tiento, escribiendo tientos que se reportan a la manera de Cabezón o que estriban en la técnicas de Aguilera, Coelho, Correa y de la demás antecesores; por otro, renovó el género meced a su aportación personal de nuevos conceptos estructurales, de nuevos ritmos, del elemento animador del uso frecuente de anacrusas, del enriquecimiento de la paleta de armonías. Concerniente a la armonía, Cabanilles no desdeña intervalos disminuidos o aumentados entre si bemol y sol sostenido, mi bemol y do sostenido, o do sostenido y si bemol, falsas, tritonos y otras disonancias menos usadas en aquella época; además, maneja con desenvoltura los re sostenidos, re bemoles, la sostenidos y la bemoles perteneciente a un sistema de afinación muy evolucionado que permite la enarmonía. Cabanilles también se apropió de muchos ingredientes de orden técnico llegados de Italia. El valenciano parece haber sido el primer español a componer tocatas; además, lo hizo de una manera muy personal, tanto que su producto no vino a ser ningún calco de cualquier ejemplo italiano. Sus visitas a los órganos del Mediodía de Francia, donde departió con músicos de aquella nación, concurren seguramente a abrirle el horizonte.

Tientos llenos (plenos), tientos de medio registro, tientos de contras, tientos de falsas, tientos coreados de ecos, tientos en tercio a modo de Italia, tientos al vuelo en compás ternario, tientos sin passo, tientos de batalla... – siendo imposible describir detalladamente tantas especies diferentes –, integran su multicolor creación de tientos y atestiguan al mismo tiempo el desarrollo continuo habido en el seno de la especulación teórica. Lo antiguo y lo nuevo confluye en la estética musical de Cabanilles. Cierta clase de sus tientos no está ajena a recursos pertenecientes a la canzona, la tocata, la ensalada y al capriccio. La escritura lineal y horizontal se codea con la homófona y vertical, y ambas las domina con la misma perfección. Al lado de tientos cortos o de extensión mediana hay otros muy dilatados que exceden la respetable cantidad de 400 compases. Unos tientos poseen secciones en metro ternario, en algunos de estos sobrevive el pie yámbico; otros tientos, en cambio, prescinden de cambios de ritmo y metro.

Aguilera, pero sobre todo Coelho y Correa, emplearon largos pasajes de tresillos de corcheas que en la época de Cabanilles parecen pasados de moda, pues en su lugar, el valenciano cultivó asiduamente el compás 12/8 comportando cuatro grupos de a tres corcheas. Estas secciones en 12/8,



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 4 – MARZO DE 2008

a ratos inacabables, las hay hasta la saciedad. No siempre supo Cabanilles medir y administrar su capacidad creadora e inventiva. De vez en cuando se echa de menos la sana economía de medios, pues, con su despilfarro de ideas y la pesadez de sus discursos – que solo en la apariencia tienen forma –, sus composiciones acaban por estar exhaustas de fuerzas. Aunque versado en el arte tan hispánico de la diferencia y en los métodos de variar, modificar, aumentar, disminuir o derivar un tema, esta ciencia no sirve para nada si no es aplicada con tino bien calculado. Las secuencias barrocas muy estiradas y las cadenas de bordaduras pisando y repisando modulaciones de la armonía sirvieron quizás para consolidar el mecanismo y la resistencia ya física ya psíquica de jóvenes y viejos tañedores de tecla, alumnos de Cabanilles. Son estudios y material didáctico, pero no tanto obras de arte para deleite y solaz del alma. Cuando el tiento comenzó a adquirir fueros de “étude” (estudio de mecanismo), selló su solera ética, su significación para envilecerse.

Aun habiendo trabajado la imitación, el canon, la fuga y en general todas las formas contrapuntísticas dentro de sus tientos, Cabanilles no logro avanzar hasta los umbrales de la fuga clásica que en otras latitudes ya había nacido del *ricercare* o de la fantasía. Tampoco se debe creer que la índole de la fuga clásica haya podido ejercer un gran poder de atracción sobre Cabanilles, incluso hasta cierto punto lo impidió la entonces configuración de los órganos españoles. En España y Portugal la fuga clásica procede de otro semillero que no se relaciona con el tiento desgastado. En suma de cuentas, las genialidades de Cabanilles hay que buscarlas en aquellos tientos en que el maestro hace de artista y no de pedagogo.

Si como hemos visto en los anteriores comentarios de Kastner sobre Cabanilles, el compositor valenciano solo sale bien parado a medias, Guerhard Doderer nos va a dar otra visión de su obra: opina que es en los tientos de Cabanilles donde se encuentra la mayor complejidad de elementos constructivos y de técnicas constituyentes. La topología de este grupo no presenta nuevas categorías, pero en el dominio y en la riqueza de los diferentes grupos de obras se muestra a Cabanilles en el culmen de una línea evolutiva que sobrepasa largamente a los organistas de las generaciones anteriores y contemporáneas. Medios formales y estilísticos, tales como imitación, técnica motivita, contrapunto figurado, variación temática o pasajes rápidos en el estilo de la tocata italiana fueron también usados por Correa de Araujo, Aguilera de Heredia o Pablo Bruna: Cabanilles sin embargo, reúne estos medios con gran maestría y se muestra insuperable gracias a su fértil imaginación.

Su marcada preferencia por la construcción y por el entrelazamiento de la líneas polifónicas que se verifica en tantas de sus paginas puede explicar la ausencia de aspectos programáticos y descriptivos en sus tientos de batalla que se mantienen mucho mas dentro de las grandes fronteras del tiento sin entrar mucho en el campo de las composiciones pictóricas de la tradición de la antigua ensalada vocal – instrumental y de la batalla de autores de Aragón y del norte de Portugal (Jiménez, Pedro de Araujo).

Al lado de tientos que se caracterizan por el proceso conceptual de su elaboración – como es el caso del tiento lleno o de ambas manos y del tiento de falsas - tiene también otros dos tipos de composiciones que encuentran su razón de ser en la especificidad del órgano ibérico: el tiento de medio registro y el tiento de contras. Este ultimo – relativamente poco utilizado en la obra de Cabanilles – debe sus características al uso intencional de la pocas teclas existentes en el pedal del instrumento,

hecho del que deriva la posibilidad no solo de aumentar la intensidad de la base armónica y de hacer disponible un mayor peso en la región grave de los registros de veintiséis palmos, sino también de abrir el espectro de los planos sonoros del órgano, fenómeno muy raro en esta forma en la música de órgano peninsular.

En los tientos de medio registro o tientos partidos se evidencia mas claramente el largo camino que la música española para órgano recorrió desde los tiempos de los hermanos Peraza o de Aguilera de Heredia hasta Cabanilles. Aquí la técnica del valenciano se caracteriza no solo por el empleo consecuente de todas las posibles combinaciones para este tipo de tiento (de mano derecha, de dos tiples, de mano izquierda, de dos bajos, de dos tiples y de dos bajos), sino también por la tendencia a alejarse de la simple presentación de figuras virtuosísticas, contraponiendo una manera de escribir cada vez mas polifónico – imitativa junto con una cierta preferencia por el monotematismo.

Al inclinarse en este área por formas en dos grandes partes, también subdivididas a su vez, con el contraste de secciones binarias y ternarias y una coda a veces ampliada como si fuera una tercera sección, Cabanilles eleva el tiento de medio registro al mas alto nivel de su existencia. Al mantener consecuentemente el dialogo pre – imitado entre las líneas solistas y las voces acompañantes y al estructurar este tipo de piezas por medio de una alternancia en la manera de componer (homófona – polifónica – figurada – polifonía imitativa), el organista valenciano revela su maestría. Sin embargo, esta evolución significa, en el fondo para el medio registro una perdida de características teniendo en cuenta la idea conceptual que hizo nacer este genero musical: el encadenamiento libre de figuras y pasajes virtuosisticos a través de secuencias casi lineales con un acompañamiento mas o menos pasivo dio lugar a una escritura dinámica que presenta estructuras en si evolutivas, atribuyendo a todas las voces el mismo valor procesal.

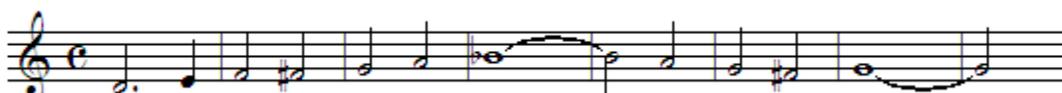
Se ha apuntado muchas veces la gran preferencia del maestro valenciano por la presentación múltiple de pasajes modulantes y por el encadenamiento de grandes planos tonales. Estas observaciones por si solas no hacen enteramente justicia al compositor si no se completan con la interpretación del valor armónico – tonal de estos planos tonales y pasajes de modulación.

Las restricciones de afinación van a reforzar de una manera extraordinaria el contraste intencional entre las consonancias y las fricciones de disonancias libres o preparadas.

Tiento I de falsas

Higinio Anglés editó la obra completa de Cabanilles y es de ahí de donde se ha sacado este tiento, además del que se comentará a continuación.

Este es un tiento monotemático con forma continua en modo protus en re, cuyo tema es el que sigue:





ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

El si aparece bemol en la armadura. Además, no encontramos el mi bemol, así como el fa y el do sostenidos como alteraciones más usuales. Además de las habituales cláusulas y cadencias en el I y V grados, aparecen varias sobre el VI. Al final del tiento incide en la cadencia plagal sobre el I.

Aunque la escritura habitual es a cuatro voces y, como ya hemos visto, es normal preparar la entrada del tema callando un poco antes la voz en la que aparece, en la parte de glosa nos encontramos con una secuencia en el que se da un juego entre las voces yendo de forma paralela dos a dos.

La parte de discurso es contrapuntística, mientras que la glosa es más vertical. En el final del tiento vuelve a predominar la polifonía.

BIBLIOGRAFIA

- Departamento de Musicología del Museo Canario (ed.), Siemens Hernández, L. (1978). *Sebastián Aguilera de Heredia: Obras para Órgano*. Madrid: Alpuerto.
- Kastner, S. (1948 – 1952). *Libro de tientos y discursos de música practica y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica* (Alcalá de Henares, 1626), compuesto por Francisco Correa de Araujo, 2 vols. Barcelona.
- Bernal Ripoll, M. (2005). *Libro de tientos y discursos de música practica y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica* (Alcalá de Henares, 1626), compuesto por Francisco Correa de Araujo, 3 vols. Madrid: Sociedad Española de musicología.
- Sagasta Galdos, J. (1979). *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC) de la Excma. Diputación provincial.
- Inglés, H. (1927). *Iohannis Cabanilles: Opera Omnia*. Barcelona: Publicaciones del Departamento de música de la Biblioteca de Cataluña, 2 vol..
- López Calo, J. (2004). El órgano y su música, en *Historia de la música Española, Siglo XVII*. Madrid: Alianza música.
- Kastner, S. (1973 – 74). Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla, en *Anuario Musical*, XXVIII – XXIX, (11 -86).
- Kastner, S. (1973 – 74). Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII, en *Anuario Musical*, XXVIII – XXIX.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 4 – MARZO DE 2008

- Pedrero Encabo, A. (1984). El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M 10112: tiento, tocata, sonata, en *Anuario Musical*, LI.
- (1994) *Tiento a Cabanilles*. Valencia: Simposio Internacional: ponencias y comunicaciones.
 - Climent, J.: Apunte biográfico, (13 – 24).
 - López Calo, J.: El tiento, forma musical española, (25 – 45).
 - Doderer, G.: Aspectos de un genero primordial de la música de órgano ibérica observados a través del tiento en la obra de Juan Cabanilles, (47 – 66).
- Climent, J. Juan Cabanilles, Puntualizaciones biográficas, en *Revista de Musicología*, Vol. VI, nº 1, (213 y ss).
- Ramírez Palacios. El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla, en *Revista de Musicología*, Vol. XII, nº 2, (431 y ss).
- Bernal Ripoll, M. Los contras de los órganos barrocos del País Valenciano, Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles, en *Revista de Musicología*, vol. XIX, nº 1 y 2, (133 y ss).
- Terni, C. (1972) Notas al CD Francisco Correa de Arauxo (s. XVII) en el órgano de la Catedral de Segovia. Madrid: Hispavox.

Autoría

- Rafael María Yépez Pino
- IES María Galiana, Montequinto, Sevilla
- ryepezpeino@hotmail.com