

## RESUMEN

*La música de órgano de España y Portugal es particularmente rica y variada, sobre todo cuando se toma en consideración la diversidad de formas, modos y disposición única de sus registros. De esta manera, el presente artículo nos permitirá tener una comprensión clara del desarrollo del lenguaje involucrado en las piezas a través de los siglos, trabajo que necesitará de una cuidadosa revisión de las características de los órganos tempranos, de su alternancia con el modo de cantar imperante, y de las influencias que impregnaron esas obras.*

*Palabras clave: Órganos ibéricos, Sistema Modal, Compositores y sus obras, Registración.*

## ABSTRACT

*The organ music of Spain and Portugal is particularly rich and varied, especially when the diversity of forms, modes and stops dispositions are taken into account. Thus, this article will provide a clear understanding of a unique idiomatic language development in the parts involved through the centuries of work that will need careful review of the characteristics of early organ, of the alternation that took place with singing modes used in those years, and the influences that permeated these works.*

*Keywords: Iberian Organs, Modal System, Composers and their works, Registration.*

## EL ÓRGANO IBÉRICO Y SU MÚSICA<sup>1</sup>

*Luis González Catalán\**  
*Organista, Ph. D. © in Fine Arts*

La música para Órgano de España y Portugal es particularmente rica y variada, especialmente cuando son tomadas en consideración la diversidad de formas, los distintos modos musicales, y la enorme variedad de registraciones empleadas por los maestros ibéricos. A fin de tener un claro entendimiento del desarrollo del lenguaje idiomático de las piezas a lo largo de los siglos, con los que este trabajo estará involucrado, es esencial revisar cuidadosamente las características propias de los órganos antiguos de la península ibérica, los modos eclesiásticos en que fueron escritas las obras para órgano, y las influencias que de alguna manera afectaron su composición.

En 1901 Felipe Pedrell (nacido en Tolosa en 1841, muerto en Barcelona en 1922) publicó un excelente y completísimo tratado de instrumentos antiguos en España. En dicha publicación se encuentran muchas referencias a *órganos; positivos o realejos; órganos de regalía* u órganos portátiles, y *claviórganos*, una mezcla de órgano con clavecín. En dicha publicación aparece enteramente el contrato del organero Juan Gaytán para la construcción del órgano destinado a la catedral de Toledo en 1543.<sup>2</sup>

---

\* Correo electrónico: luchorganista@yahoo.es. Artículo recibido el 12-8-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 12-9-2012. Original en inglés por Luis González Catalán. Traducción de Luis González Catalán.

<sup>1</sup> El presente documento fue un "research paper" (trabajo de investigación) encargado al suscrito en noviembre de 2006 para la clase de alumnos graduados del Dr. Roy Wilson en Texas Tech University, Lubbock, Texas. Su propósito era poner al alcance de los organistas estadounidenses los instrumentos históricos de España y Portugal, conocidos como el Órgano Ibérico, sus grandes maestros, y su repertorio.

<sup>2</sup> Felipe Pedrell. *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Juan Gil, Librero, Barcelona 1901.

Respecto a grandes instrumentos tubulares construidos antes de 1543, la muy completa publicación de Peter Williams presenta muchos instrumentos que contenían solo un *Blockwerk* (un Órgano Pleno, o Coro de Principales no dividido) y uno que otro registro separado. Muebles de órganos tan antiguos como el del año 1420 en San Pablo y el de 1443 en La Seo de Zaragoza son mencionados por el investigador, pero sin que se sepa nada de los componentes tubulares de dichos instrumentos.<sup>3</sup>

## LOS INSTRUMENTOS

A partir de 1480 se mencionan órganos en que se hace una exacta referencia a los registros que están separados del *Blockwerk*, como es el caso de un órgano en el Convento de los Menores de Barcelona, construido por el Hermano Pablo Rossell, y al instrumento en la Iglesia San Antonio de Barcelona, en que cuatro diferentes combinaciones de registros eran indicadas como posibles. Lo señalado no era una novedad en Europa puesto que es posible encontrar instrumentos con similares características en Francia, Alemania del Norte y en órganos Flamencos.

El “Órgano del Emperador” es característico de dicha tendencia en el siglo XV. La composición completa de sus registros es proporcionada por el Dr. M. A. Vente y Francis Chapelet.<sup>4</sup> Este instrumento fue empezado por Gonçalo Hernández y terminado por Juan Gaytán.<sup>5</sup>

Gran Órgano. 57 notas. Con *ravalement*<sup>6</sup> de 12 notas hasta La4 (sin Sol #).

*Flautado* 26 palmos

*Flautado* 13 palmos

*Mistura* 10 to 30 hileras

Órgano Positivo

*Flautado* 13 palmos

Mixture

Pedal

13 teclas *en tirasse* para la primera octava del Gran Órgano.

Es importante aclarar que el término *Flautado* se refiere al registro llamado Principal en órganos alemanes, ingleses e italianos; tal registro se denomina

---

3 Peter Williams. *The European Organ*. William Cloves and Sons Ltd London and Beccles, London 1966

4 *Orgues Historiques*: Covarrubias. Harmonia Mundi, HMO 30 540.

5 Williams p. 237

6 El *Ravalement* es la prolongación del teclado hacia la izquierda de lo que se considera normalmente el primer Do, llamado Do 1.

*Montre* en francés, ya que es el que se muestra en la fachada. *Flautado* deriva de *Fleutes*, palabra originaria de los Países Bajos, que nos permite asociar en esos tubos la embocadura de flauta existente en la boca del tubo (la otra forma de producir el sonido en los tubos de órgano es por medio de lengüetas). A diferencia de como lo hacemos hoy, los tubos se medían entonces en España en palmas reales (la palma de la mano del Rey); en el resto de Europa los tubos se medían en pies (reales), como hacemos hasta ahora.

## EL MEDIO REGISTRO

Es oportuno mencionar aquí el órgano positivo tocado por el gran músico Francisco de Salinas entre 1563 y 1567, que se encuentra actualmente en la catedral de León. Se trata de un instrumento de un solo teclado con cuatro registros divididos. Para la mano derecha se encuentran los registros *Flautado 13'*, *Octava 4'*, *Lleno*, y *Corneta*.<sup>7</sup> Es obvio que la *Corneta* estaba destinada a tocar melodías solistas en la parte aguda del teclado, lo que se denominó el *Medio Registro Alto*. No es evidente que los registros divididos pertenecieran ya a ese período (toda vez que ese instrumento pudo haber sido modificado en algún momento).

Encontramos en el “órgano de Salinas” una de las características esenciales del órgano ibérico antiguo: La división del teclado en bajos y agudos. Esta división era usual en instrumentos en Inglaterra e Italia, pero no generó en esos países la inmensa producción musical de España. En el órgano español la división tenía lugar entre las notas Do y Do # entre la segunda y la tercera octava. La consola del instrumento estaba insertada en la parte frontal del mueble del órgano, una disposición denominada en *fenêtre* (en verdad era como una ventana en el mueble), y los tiradores de registros se ubicaban a cada lado, a la izquierda los graves tocados por la mano izquierda, y a la derecha, los registros correspondientes a la parte aguda. El recurso de registros divididos permitió a los compositores españoles crear una inmensa variedad de piezas con diferentes sonoridades en cada mano sin tener que recurrir necesariamente a un segundo teclado.<sup>8</sup> Consecuentemente, fue creada una enorme cantidad

---

7 Para el lector no familiarizado con el órgano es bueno indicar que el registro *Corneta* nada tiene que ver con Trompetas o Clarines. La *Corneta* o *Cornet* se forma sumando los cinco primeros armónicos y posee un timbre muy característico que lo hace especialmente apto para tocar melodías en el agudo del teclado. Hablando simplemente, es la suma del sonido fundamental, su octava, su duodécima, su decimoquinta y su decimoséptima. En lenguaje organístico decimos: 8pies, cuatro pies, quinta 2 2/3, dos pies y tercera 1 3/5. En común encontrar la altura de un registro de ocho pies, por ejemplo, así: Flautado 8'.

8 La extensión normal del teclado de la época era de 42 notas pues los instrumentos iban de Do 1 a La 46. Por tener Octava Corta, se omitían cuatro notas en el grave: Do #, Re #, Fa # y Sol #. Tenía a su haber el organista 21 teclas para los graves y otras 21 para el agudo. Hacia 1700 se agregaron tres notas al agudo, y el organista tiene para su mano derecha 24 notas.

de composiciones, únicas en el órgano ibérico, el así llamado *Medio Registro*, también llamado *Registro Partido* o simplemente *partido*. Cuando la melodía se encuentra en el agudo se le llama *Medio Registro Alto*; y si la melodía solista es destinada al grave se denomina *Medio Registro Bajo*.

A menudo, los compositores indicaban la registración de la pieza con frases como *Medio registro de Clarines* o *Medio Registro de Bajoncillo*. Normalmente todos los registros eran divididos. Los registros divididos se hicieron comunes en España a partir de 1620,<sup>9</sup> aunque algunos órganos italianos anteriores tenían un *Principale* de ocho pies dividido (Brescia).

He aquí un ejemplo proporcionado por Williams de la composición de registros, en el año 1615, del instrumento de la Capilla del Condestable, en la catedral de Burgos:

**Manual único.** Ámbito: C-c''', 45 notas; división entre Do y Do #.

<i>Flautado 8'</i>	<i>Flautado 8'</i>
<i>Octava 4'</i>	<i>Octava 4'</i>
	<i>Docena 2 2/3'</i>
<i>Quincena 2'</i>	<i>Quincena 2'</i>
	<i>Deciseptena 1 3/5'</i>
<i>Decinovenena 1 1/3'</i>	
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
<i>Tapadillo 4'</i>	<i>Flauta 4'</i>

**Pedal.** 8 tiradores de madera a la izquierda del ejecutante. No tiene tubos independientes de pedal.

*Nota Bene:* Este instrumento no tiene registros de lengüeta ni tubos de pedalera. Los cinco primeros registros de la mano derecha constituyen una *Corneta*, pudiendo ser intercambiables los dos registros de cuatro pies, la Octava 4' por la Flauta 4'.

En el contexto del teclado dividido es importante agregar que el gran compositor Francisco Correa de Arauxo destinó al teclado dividido 37 de las 69 composiciones contenidas en su *Libro de Tientos ... intitulado Facultad Orgánica* publicado en 1626.

---

<sup>9</sup> Williams p. 245.

## LA CAJA EXPRESIVA

Otra característica especial del órgano ibérico es la existencia de un aparato que dio posteriormente origen a la “caja expresiva” o teclado expresivo que encontramos normalmente en los órganos. En el órgano de Covarrubias, construido alrededor de 1700, hay una caja de madera colocada encima de los tubos de la *Trompeta de Eco* de ocho pies (13 palmos). Se accionaba por medio de un mecanismo operado por la rodilla del ejecutante, que levantaba o bajaba la caja, lo que permitía aumentar o disminuir el sonido a voluntad.<sup>10</sup> Según Williams, “the Spanish swell” (este medio expresivo español) probablemente antecede el primer “swelling echo” (teclado expresivo de eco) por unos cuarenta años,<sup>11</sup> y como aquél, correspondía al principio a un pequeño teclado incompleto (medio teclado agudo) de “*Echo o Récit a la francesa*” encerrado en una caja.<sup>12</sup>

---

10 Williams p. 262

11 Williams p. 252

12 En *Old English Music for Manuals*, Vol. III, editado por C.H. Trevor (Oxford University Press, London) se puede leer la siguiente nota al pie de la página 5: “El *poco a poco crescendo* debe hacerse abriendo gradualmente la swell box (caja expresiva), como se le llamaba; fue introducida en 1712 por Abraham Jordan en (el órgano) de la iglesia de St. Magnus, the Martyr, London Bridge. En su “Estado Actual de la música en Francia e Italia”, Burney se queja, en 1770, de no haber encontrado órganos con caja expresiva en esos países. Había tres registros en caja expresiva en el órgano de la Iglesia St. Michael de Hamburgo, pero que producía tan poco efecto que Burney, que escuchó ese órgano en 1762, dijo que, si no le hubieran contado que había caja expresiva, no lo habría notado.

## SPAIN AND PORTUGAL

## OEIRAS, Portugal

A. J. Fontanez, 1829

C-f<sup>III</sup> (54 notes?), one manual

## Left-hand stops

<i>Principal</i>	8 (from E)
<i>Bordao</i>	8 (stopped)
<i>Principal</i>	4
<i>Flauta</i>	2 $\frac{2}{3}$ (C-c)
	4 (c $\sharp$ -c <sup>1</sup> )
<i>Octava</i>	2 (C-c)
	2 $\frac{2}{3}$ (c $\sharp$ -c <sup>1</sup> )
<i>Quinta</i>	1 $\frac{1}{3}$ (C-f)
	2 (f $\sharp$ -c <sup>1</sup> )
<i>Principal</i>	1 (C-F)
	2 (F $\sharp$ -c <sup>1</sup> )
<i>Mistura</i>	IV (22. 26. 29. 33)
<i>Trompeta batalha</i>	4 (horizontal)

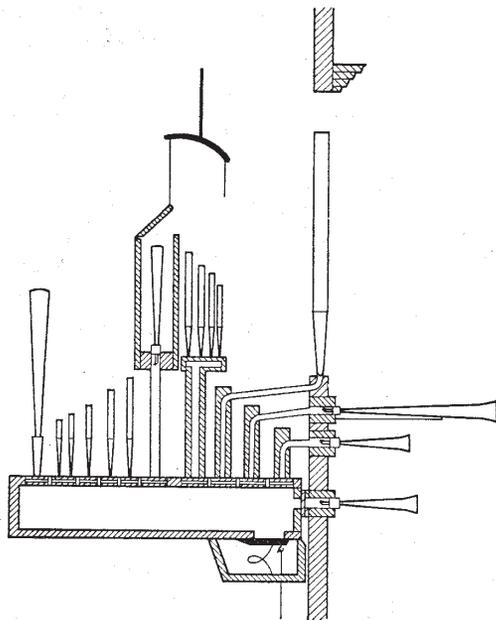
Pedal pulldowns? (new pedal, 1952)

## Right-hand stops

<i>Principal</i>	8
<i>Bordao</i>	8 (stopped)
<i>Principal</i>	4
<i>Flauta</i>	2 (c $\sharp$ <sup>1</sup> -f <sup>11</sup> )
	4 (from f $\sharp$ <sup>11</sup> )
<i>Octava</i>	2 (c $\sharp$ <sup>1</sup> -f <sup>11</sup> )
	2 $\frac{2}{3}$ (from f $\sharp$ <sup>11</sup> )
<i>Mistura</i>	IV (15. 19. 22. 26)
<i>Cheio</i>	III (19. 22. 26)
<i>Trompeta batalha</i>	8 (horizontal)

Apart from the horizontal rank, this scheme was well over 200 years old; the quaint, not to say queer, breaks in the top ranks follow Italian customs of avoiding very small pipes at the top of the Principal-chorus. There is no *Tierce* rank, and the organ has a simple Principal chorus with a rank of solo/chorus reeds; l.h./r.h. solos are still possible, but colour-stops have otherwise been discarded, the tonal effect sensibly relying upon a restrained and adequate chorus.

To begin a summary of the main characteristics of the Spanish organ in its most developed shape, here is the cross-section or plan of a small instrument of about 1700:



Cross-section of a Spanish organ, c. 1700 (Covarrubias), showing treble chest only.

Stops left to right: *Trompeta real* 8', *Mistura* II, *Quincena* 2', *Docena* 2 $\frac{2}{3}$ ', *Octava real* 4', *Trompeta de eco* 8' (in a box with a lifting flap tied to a knee-hook under the keyboard), *Cornet* IV (mounted), *Flautado* 8', *Trompeta* 16', *Clarín* 8', *Clarín* 8'.

Rebuilt c. 1700 by Diego de Orio Tejada who added the Reeds *en chamade*, increased the compass to C-c<sup>III</sup> (45), added the Swell and suppressed other stops including a *Dulzaina Regal* which may have been *en chamade*.

\* Williams *Op Cit*, p. 226

## LA FACHADA

La caja o mueble del órgano español es fácilmente identificable por otra característica, única en su época: Los registros llamados *En Chamada*, esto es, la trompetería horizontal. El término *Chamade* deriva del latín *Clamo, are* o *Llamar* en castellano o *Chamar* en portugués, esto es, “llamar”. Originalmente la palabra *chamada* se aplicaba a la llamada de la trompeta en el ejército. Este término aparece por primera vez escrito en el contrato firmado por J.-E. Isnard para la construcción del órgano de la iglesia Saint Maximin-en-Var, en Provençe, Francia, en el año 1772. Se afirma que fue el organero Isnard quien enseñó a Joseph Cavallé, el tío de Aristide Cavallé-Coll, el famoso organero francés que dotó de poderosas Trompetas en Chamada a sus más grandes instrumentos.<sup>13</sup> Los organeros españoles no usaron dicho término puesto que ellos hacían una distinción entre los tubos de lengüeta verticales y la lengüetería horizontal. El registro de lengüeta vertical dentro del órgano era llamado *Trompeta Real*. Aquellos registros que se ponían horizontalmente en la fachada del órgano se denominaban simplemente *Trompeta* o *Clarín*. Pero no solo se ponían en las fachadas de los órganos españoles las trompeterías, sino que además instalaban ahí una enorme variedad de registros de lengüeta como *Bajoncillo, Orlos, Dulzainas, Viola* (Regal), *Regalia, Chirimía, Viejas, Tiorba, Fagot, y Clarinete*. Había incluso instrumentos con doble fachada con sus respectivos registros de lengüeta en ella. El visitante puede admirar las cuatro fachadas de los dos órganos de la catedral de ciudad de México.

## LA OCTAVA CORTA

La *Octava Corta* permaneció en uso en órganos ibéricos al menos hasta 1840.<sup>14</sup> Esta característica especial, común a varios países europeos, consiste en eliminar de la octava grave del teclado las notas Do #, Re #, Fa # y Sol #. El teclado comienza con lo que parece ser una nota Mi pero que en realidad suena Do. Luego viene la tecla correspondiente a Fa, que sí suena esa nota. En la tecla Fa # suena el Re vecino al Do, y en la siguiente tecla que es Sol, suena la nota Sol. Por último, la tecla Sol # hace sonar el Mi vecino al Re. A partir de la nota La el teclado es normal. Esta octava corta explica los enormes intervalos que encontramos a menudo en compositores europeos del Renacimiento tardío y del período barroco, principalmente en España. Por ejemplo, el intervalo de duodécima Re - La, que es completamente intocable en instrumentos modernos, pasa a ser una décima menor “Fa # -La” en el órgano antiguo. Si consideramos que los teclados de esos órganos tenían al menos un milímetro menos que los teclados modernos, la décima menor podía perfectamente ser tocada por una mano de tamaño promedio. En nuestros órganos modernos la

---

<sup>13</sup> Williams p. 245.

<sup>14</sup> Williams p. 265.

más fácil y única solución para tocar esos pasajes “intocables” es recurrir al uso del acoplamiento de pedal correspondiente al teclado que se está usando, y tocar la(s) nota(s) más grave(s) inalcanzables con el pie izquierdo, puesto que esa música raramente tiene una parte de pedal independiente (cuidado con algunas ediciones que “inventan” partes de pedal inexistentes).

## LA AFINACIÓN

Respecto a la afinación usada en los instrumentos de tecla del pasado, debemos considerar en primerísimo lugar que la música de los compositores de los períodos Renacimiento y Barroco se basaba en los modos eclesiásticos. Como veremos más adelante en el análisis de los Modos, dicha música no requería de más de tres bemoles o tres sostenidos. La idea de un sistema bien temperado, o temperamento igual que no es lo mismo, entró muy tempranamente en España<sup>15</sup>, pero debido al hecho que su música de órgano era esencialmente de iglesia, y por ende asociada al canto gregoriano, solamente se usaban sistemas de afinación llamados Mesotónicos en los antiguos órganos ibéricos.<sup>16</sup>

El sistema mesotónico fue descrito por Pietro Aron (“Il Toacanello in Música”, Venecia 1523 y luego por Zarlino (“Dimostrazioni harmoniche”, Venecia, 1523). El músico ciego español Salinas fue quien más ampliamente describió el sistema mesotónico usado en su época en “De Música”, libro VII, Salamanca, 1577.<sup>17</sup>

---

15 En el Diccionario Grove de Música y Músicos, quinta edición, Vol. III, p 40 Leemos lo siguiente: Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1440 – 1521 en Roma?), español estudioso de la música y compositor. Se le ubica en Salamanca y después en Bologna, donde residió desde 1480 a 1482. Se considera que Ramos puede haber llegado a la teoría del temperamento igual observando la práctica de guitarristas y vihuelistas, en que las escalas se forman con semitonos iguales, siendo las cejillas ubicadas a distancia de medio tono. Su “Música Práctica” publicada en Bologna en 1482, sería la versión hipotética de un original escrito previamente en latín en Salamanca.

16 Casi todos los órganos usados en la colección de grabaciones llamada El Órgano Histórico Español emplea antiguos órganos españoles afinados con el sistema mesotónico (Llamado Mean-tone en inglés y Mitteltönig en alemán). Una completa descripción de los distintos sistemas mesotónicos aparece en el libro y grabaciones *Musique et Temperament* de Pierre-Yves Asselin, con prefacio de Marie-Claire Alain. Éditions Costallat, Paris 1985, pp. 75 -84.

17 En el Grove’s Dictionary of Music and Musicians, quinta edición, (1954), Volume VIII, p. 377, leemos lo siguiente en relación con el temperamento: “La cosa más notable en relación con el temperamento mesotónico es que fue capaz de mantener su posición preferencial respecto al temperamento igual durante tanto tiempo. Pensado originalmente para servir del sistema modal de hace cuatrocientos años atrás, sobrevivió en Inglaterra –a veces con un pequeño ajuste, como fue descrito anteriormente – hasta parte del siglo diecinueve para el piano. Para el órgano su reinado fue aún más largo puesto que no se encontraron órganos afinados con temperamento igual en la Gran Exposición de 1851. El sistema mesotónico, con o sin ajustes, es posible encontrarlo aún (en 1954) en órganos de España, Portugal e Italia del Sur. La desaparición del sistema mesotónico en los órganos británicos fue lamentada por muchos. Así, William Pole, Doctor en Música, F.R.S., escribió veinticinco años más tarde en su “Filosofía de la Música” lo siguiente: La moderna práctica de afinar los órganos con el temperamento igual ha traído un detrimento temible a su calidad de tono. Bajo el antiguo sistema (mesotónico), un órgano producía una música atractiva y armoniosa, que era placentera de escuchar, aunque podía ser interrumpida de repente por un(a quinta de) lobo. Ahora, las duras terceras, indiscriminadamente aplicadas a todo el instrumento, hacen producir un efecto cacofónico y repulsivo (p. 380).

## EL SISTEMA MODAL

El Canto Gregoriano se escribe en un sistema tonal muy especial que se conoce como Modalidad. Dicho término deriva del Gran Sistema Modal Griego.<sup>18</sup> La palabra Modo equivale a *Mood* en inglés, esto es, estado de ánimo. Existe una clasificación para el carácter de cada uno de los modos.

Si tocamos una melodía bien conocida como “Los pollitos dicen...”<sup>19</sup> usando solamente las notas blancas del teclado, notaremos que cuando se empieza en las notas Do o Sol suena exactamente igual. Sin embargo, al tocarla en cualquiera de las otras notas, veremos que el carácter de la melodía cambia. ¿Por qué ocurre esto? La respuesta es simple: La distribución de los tonos y semitonos ha cambiado. En esta perspectiva conviene tener en cuenta la clasificación “emocional” de los modos atribuida al monje Adam de Fulda: “*Ómnibus est primus: sed alter est tristibus aptus. Tertius irátus: quartus dicitur fieri blandus. Quintum da laetis, sextum pietáte probátis: Séptimus est júvenum, sed postrémus sapiéntium.*”<sup>20</sup>

La iglesia heredó melodías de tiempos antiguos y éstas pudieron ser clasificadas en diferentes Modos; dicha diferenciación se hace basándose en la nota con que concluye la pieza. Esta nota recibe el nombre de *Finalis*. En los Modos Eclesiásticos hay cuatro terminaciones posibles llamadas *finalis*, cada una de las cuales da inicio a dos modos diferentes. Dichos modos se denominan Auténticos y Plagales. Los Modos Auténticos son aquellos que tienen su campo de acción por encima de la *finalis*, con un rango aproximado de una octava. Dicho rango recibe el nombre latino de *Ámbitus*.<sup>21</sup>

Hay cuatro modos auténticos que tienen su *finalis* en Re, Mi, Fa y Sol respectivamente; son los modos impares. De ellos se derivan cuatro modos llamados Plagal(es) (o derivados, plagiados) que terminan en la misma nota.

Existen dos diferencias fundamentales entre modo auténtico y modo plagal. El ámbito del modo plagal comienza una cuarta más abajo que el ámbito del modo auténtico y se extiende una quinta sobre su final. La otra diferencia es la

---

18 Según el gran estudioso francés Maurice Emmanuel, que fue profesor del Conservatorio de París, hubo un error histórico en la clasificación de los modos. Es el modo de Mi, propiamente hablando, y no el de Re, el que debería llamarse Modo Dórico (citado Olivier Alain en *Le Chant Grégorien*, Collection *Que sais-je*). Este descubrimiento llevó al compositor francés Jehan Alain a escribir su *Choral Dorien* en modo de Mi.

19 El ejemplo dado en la versión en inglés es “*Ah, je vous dirais maman*,” conocido como “*Twinkle, Twinkle Little Star*” en los Estados Unidos.

20 Fernando Martínez Soques. *Método de Canto Gregoriano*. Editorial Pedagógica, 1943, p. 106.

21 Con excepciones: 1) Las melodías más tardías pueden tener una nota extra en cualquiera de, o en, ambos extremos, con lo que el ámbito puede llegar a ser de una décima, y 2) En algunos casos, particularmente en las secuencias, se mezcla el modo auténtico con su plagal, lo que hace que el ámbito sea mucho más amplio. Ejemplo de este caso son las secuencias *Victimae Paschali Laudes*, *Lauda Sion Salvatorem* y *Dies irae* de la misa de difuntos.

**Dominante.** Se denomina *dominante* (o *Tenor* o *Repercusa*) de un modo a la melodía que resulta ser la más recurrente en un canto, o bien, a la nota de cantilación coral de los salmos (salmodia). En los modos Auténticos la *dominante* se encuentra a un intervalo de quinta sobre la *finalis*, excepto cuando le corresponde la nota Si, que por ser una nota inestable debe subir a Do.<sup>22</sup> La dominante del modo plagal ocurre siempre una tercera por debajo del modo auténtico respectivo, excepto cuando corresponde la nota Si, que como se dijo, debe subir a la nota Do. La situación se clarifica al observar el diagrama.

Diagrama 1. Los Ocho Modos Eclesiásticos.

<i>Modo</i>	<i>Nombre</i>	<i>Finalis</i>	<i>Ambitus</i>	<i>Dominante</i>
I	Dórico	Re	Re-re	La
II	Hypodórico	Re	La-la	Fa
III	Frigio	Mi	Mi-mi	<b>Do</b>
IV	Hypofrigio	Mi	Si-si	La
V	Lidio	Fa	Fa-fa	Do
VI	Hypolidio	Fa	Do-do	La
VII	Mixolidio	Sol	Sol-sol	Re
VIII	Hipomixolidio	Sol	Re-re	<b>Do</b>

Durante el Renacimiento se agregaron otros cuatro modos con finales en las notas La y Do. Aplicaron la misma técnica y se les dieron los nombres de *Aeolio*, *Hipoaeolio*, *Jónico* e *Hipojónico*.<sup>23</sup>

Diagrama 2. Los cuatro modos del Renacimiento.

IX	Aeolio	La	La-la	Mi
X	Hipoaeolio	La	Mi-mi	<b>Do</b>
XI	Jónico	Do	Do-do	Sol
XII	Hipojónico	Do	Sol-sol	Re

22 La nota Si es considerada inestable porque es la única nota "alterable" en el canto gregoriano. La nota Si bajada medio tono se llama Si bemol. La palabra "bemol" deriva de *B moll* que significa "Si blando", por oposición a "*B durum*", que produce el intervalo de cuarta aumentada (o quinta disminuida), que se conoce con el nombre de Tritono o *Diabolus in música*.

23 Louis Raffy. *École d'Orgue. Méthode complète pour Harmonium*. Procuré de Musique Religieuse. 1906, p. 191

Louis Raffy agrega dos modos basados en la nota Si: el Mixolocrío (auténtico) y el Hipomixolocrío (plagal), lo que aumenta a un total de catorce modos.

Échelles des 14 Modes.

The image displays a musical score for 14 modes, organized into two groups. The first group, labeled 'Échelles des 14 Modes', includes modes I through VIII. The second group, labeled 'Inusités', includes modes IX through XIV. Each mode is represented by a single staff in treble clef, showing a scale of notes with accidentals. The modes are as follows:

- I<sup>er</sup> MODE ou DORIEN. (Authentique)
- II<sup>er</sup> MODE ou HYPODORIEN.<sup>(1)</sup> (Plagal)
- III<sup>er</sup> MODE ou PHRYGIEN. (Authentique)
- IV<sup>er</sup> MODE ou HYPOPHRYGIEN. (Plagal)
- V<sup>er</sup> MODE ou LYDIEN. (Authentique)
- VI<sup>er</sup> MODE ou HYPOLYDIEN. (Plagal)
- VII<sup>er</sup> MODE ou MIXOLYDIEN. (Authentique)
- VIII<sup>er</sup> MODE ou HYPOMIXOLYDIEN. (Plagal)

—

**Inusités.**

- IX<sup>er</sup> MODE ou ÉOLIEN. (Authentique)
- X<sup>er</sup> MODE ou HYPOÉOLIEN. (Plagal)
- XI<sup>er</sup> MODE ou MIXOLOCRIEN.<sup>(2)</sup> (Authentique)
- XII<sup>er</sup> MODE ou HYPOMIXOLOCRIEN. (Plagal)
- XIII<sup>er</sup> MODE ou IONIEN. (Authentique)
- XIV<sup>er</sup> MODE ou HYPOIONIEN. (Plagal)

<sup>(1)</sup> Du préfixe grec ὑπό, en-dessous.

<sup>(2)</sup> Certains auteurs ne donnent pas de nom aux XI<sup>er</sup> et XII<sup>er</sup> modes.

## TRANSPOSICIÓN DE LOS MODOS

Es necesario recordar aquí que la finalidad del canto gregoriano es que sea cantado, y que una de las funciones del órgano era alternar con el *canto*.<sup>24</sup> Para ello, es necesario que la altura de las melodías sea asequible a quienes cantan. Si miramos al ámbito de los modos veremos que se extiende por dos octavas, y es poco probable encontrar cantantes con tal registro sonoro, mucho menos si consideramos que el canto estaba a cargo de los monjes. Además hay que considerar que el canto de los salmos tomaba varias horas diarias. En consecuencia fue necesario solucionar el problema de las dominantes, ya que había algunas que eran muy agudas y otras que eran muy graves. Se consideró un buen “centro” la nota La, por estar presente en tres modos (modos I, IV y VI). Las otras dominantes se fijaron en Sol, La o Si bemol. Analicemos el resultado:

- El modo I no requiere transposición porque tiene un ámbito cómodo y su dominante es La. Pasó a ser lo que hoy es nuestro Re menor, sin accidente en la armadura pero con aparición ocasional del Si bemol.

- El modo II tiene un ámbito y una dominante más bien bajos que fue necesario subir. Para que la dominante fuera la nota La se requerirían tres sostenidos, por lo que se subió la dominante a Si bemol. Pasó a ser el equivalente de nuestro Sol menor, **con** Si bemol en la armadura. La razón por la que no se tomó como dominante la nota Sol es porque se habrían requerido tres bemoles. No olvidar que en este modo aparece el Mi bemol como transposición del Si bemol.

- Los modos III y IV permanecieron sin variación, pasando a ser nuestros Mi menor y La menor.

- El modo V fue transpuesto a Dominante Sol, o a Dominante La. Es por ello que es frecuente encontrar composiciones equivalentes a Do o a Re mayor, ese último con Fa #.

- El modo VI pasó a ser lo que es actualmente nuestro Fa mayor, **con** Si bemol.

- Los modos VII y VIII pasaron a ser el equivalente de nuestro Sol mayor, con finales en Sol y Re, respectivamente, y con y sin Fa #.

*Nota Bene.* La aparición de los accidentes llamados Sostenido forma parte del proceso de *música ficta*. Encontramos permanentemente sostenidos

---

<sup>24</sup> Dicha práctica de alternancia con el órgano, denominada *alternatim*, permaneció vigente hasta el siglo XX, en que fue suprimida por el Papa San Pío X por medio del *Motu Proprio Inter Pastoralis Officii*.

(o becuadros para anular bemoles) en la música para órgano de este largo período musical.

## REGISTRACIÓN EN LA MÚSICA IBÉRICA PARA ÓRGANO

Es necesario poner al órgano ibérico en un doble contexto: El político y el religioso. En el aspecto religioso hay que considerar que, a pesar del fuerte movimiento de Reforma religiosa iniciado por Martín Lutero, España permaneció siempre fiel a Roma, no obstante haberse extendido dicha reforma a otros países; consecuentemente, la liturgia católica española permaneció intacta. Sin embargo, por la conexión política de España con Nápoles y los Países Bajos, la construcción de los órganos ibéricos se vio influenciada por las corrientes existentes en esos países. Está documentado que hubo constructores de órganos provenientes de los Países Bajos (hoy Bélgica y Holanda) involucrados en la construcción de órganos de la península ibérica. No hay que olvidar que algunos registros divididos (*spezzati*) ya estaban presentes en el órgano italiano.<sup>25</sup>

Las primeras indicaciones de registración de música de órgano en España está contenida en *Documents per a la historia* (1613)<sup>26</sup>, que contiene instrucciones para el órgano de la iglesia San Juan Las Abadesas, de Barcelona, instrumento construido por el fraile Franciscano Lorenzo Saurcot. La composición completa del instrumento es dada por Williams<sup>27</sup> y las posibles combinaciones de registros. El uso de la denominada combinación “hueca” (*combinaison creuse*), consistente en saltarse al menos un armónico es interesante (8 y 2', o 8' y 1 1/3', e incluso 4' y 1 1/3'). Asimismo es notable por el empleo del trémolo y por la imitación de campanas.

Otro documento, encontrado en el archivo de la catedral de Lérida, da referencias de registración para un órgano de dos teclados manuales y veinticinco registros. Construido en 1624-5, proporciona 117 posibilidades de combinación de registros, muchas de ellas asociadas al Órgano Clásico Francés, tales como *Trompette en Taille* (registro de Trompeta en el registro de tenor tocada en la pedalera). Las combinaciones de registros correspondientes al teclado principal entran en cuatro categorías: *Plenum*, *Flautados*, *Nasardos* y *Misturas*. El segundo teclado manual es usado para efectos de Eco o como acompañamiento para las piezas registradas con *Cornet*.

---

25 El órgano de *San Giuseppe* en Brescia, de 1581, tenía Principal 8' dividido (Williams 208).

26 Barbara Owen y Peter Williams. *The Organ*. The New Grove Musical Instrument Series. W.W. Norton and Company, 1980 (p 254). También mencionado en la publicación anterior de Peter Williams (p. 243-4).

27 Williams p. 244.

Una tercera fuente con registraciones de órgano, fechada en 1790, es citada por Williams-Owen en que se mencionan registros divididos y el empleo de la Expresión. Sin embargo, no se hace mención del teclado de pedales. Según los autores mencionados, se trataría de una “adaptación española a partir de las instrucciones de (l tratado de Dom) Bedos”

Williams proporciona aún información<sup>28</sup> encontrada en una carta del organero F. Antonio de Madrid, en que dice que “los registros de sonidos agudos pueden ser combinados con los sonidos fundamentales según el ‘gusto’ del organista. Los solos de *Corneta* (mano derecha) pueden ser acompañados con registros suaves, con o sin mutaciones. Los registros de Trompetas pueden ser usados solos o con Principales, o bien todas (las Trompetas) juntas en Coros de lengüetas desde los 16 pies a los 2 pies. Se puede tocar Solos con cualquiera de las manos. Las Flautas, especialmente la *Flauta Traversera* puede ser usada sola. Los registros en caja expresiva deben ser usados solos y no mezclarlos pues de lo contrario se pierde el efecto de Eco.”<sup>29</sup>

En relación con América, es importante señalar lo siguiente: Los conquistadores llegaron a ciudad de México el 13 de agosto de 1521. Al país conquistado se le llamó Nueva España. En 1693 los españoles construyeron un órgano con doble fachada para la catedral de ciudad de México, entrando en funciones en 1695. El órgano tenía doble fachada y tres teclados manuales. Para el Gran órgano hay 30 registros de agudo y 26 registros de grave. El órgano Positivo estaba dividido en *Cadireta* interna, con siete registros divididos en grave y agudo, y una *Cadireta* externa, o *Rückpositiv* (Positivo de espalda) con cuatro registros de agudo y tres registros de grave. El teclado *Recitativo*, con caja expresiva como la mencionada anteriormente, tenía seis registros de agudo.<sup>30</sup> Una réplica de dicho instrumentos fue construida en 1735 al frente de ese instrumento. Ambos instrumentos tienen doble fachada.

## LOS COMPOSITORES

La siguiente es una lista somera de los más importantes o mejor conocidos compositores. Hay evidentemente muchos más, que han dejado notables obras

---

28 Williams p. 268.

29 En las notas que acompañan el disco *Orgues Historiques*: Covarrubias, Francis Chapelet advierte al lector con esta nota al pie: “No compartimos el parecer de Norbert Dufourcq cuando escribe en “*Orgue et Liturgie*” No. 34, dedicado a Cabezón: “... Él (Cabezón) aísla los temas Gregorianos cuando es necesario en los registros Clairons y Trompettes...”, y en el No. 30, consagrado al mismo compositor, (Dufourcq) escribe que el Quinto Tono es una fanfarria para las *chamades*.” En el Siglo dieciséis no existían las trompetas horizontales.”

30 Dirk Andries Flentrop, *The Organs of Mexico Cathedral*. Smithsonian Institution Press 1986. Traducido al Inglés por John Fesperman. El autor usó el efecto expresivo de ese teclado en el “Diálogo de Flautas” de la Misa para Órgano de Nicolás de Grigny.

para el instrumento, pero solo me resulta posible incluir a aquellos que conozco por encontrarse en mi biblioteca (parte de ella aún en Estados Unidos).

**Heliadorus de Paiva** (1502-1552). Organista portugués nacido en Lisboa. Pasó la mayor parte de su vida en el Monasterio de la Santa Cruz en Coimbra.

**Antonio de Cabezón** (1510-1566). Una de las más importantes figuras de la música del período en que le tocó vivir. Varios historiadores afirman que fue él quien introdujo el arte de la variación en Inglaterra, cuando viajaba con el Rey de España. Entre sus composiciones destacan *Tientos*, *Diferencias* (variaciones), *Pavanas* (Dances), Himnos, etc. Sus obras fueron publicadas por su hijo Hernando.

**Hernando de Cabezón** (1541-1602), hijo del anterior, publicó las obras de su padre en *Obras de Música para tecla arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (1578). Hernando también ha dejado composiciones para órgano.

**Agustín de Cabezón** (+ 1564) hermano del anterior, también organista.

**Juan de Cabezón** (1520-1566), ídem.

**Fray Juan Bermudo** (1510-1565) ha dejado importantes composiciones para órgano, y además un tratado llamado *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555). Compuso *Tientos* e Himnos para órgano.

**Alonso de Mudarra** (1510-1581), aunque estuvo más bien relacionado con la *Vihuela*, ha dejado también obras para órgano.

**Luis Venegas de Henestrosa** (1510-1557) compuso *Fabordones*, *Tientos*, *Himnos*, y *Diferencias*. Su *Libro de Cifra Nueva* (1557) contiene 138 composiciones, de las que unas 40 son de Cabezón.

**Padre Alberto Vila** (1517-1582) ha dejado algunos *Tientos*.

**Fray Tomas de Santa Maria** (1520-1570), sacerdote Dominicano que publicó uno de los más importantes tratados de la época llamado *Libro llamada Arte de Tañer Fantasia* (1565) en que incluye Fantasías y Fugas propias como ejemplos. Su tratado es un valiosísimo testimonio de la manera de tocar en la época, tratando extensamente temas como dedajes, ornamentación, y la desigualdad o "Inegalidad" de las notas musicales, esto es, que las notas no se tocan como están escritas sino que se adaptan a determinadas convenciones.

**Antonio Carreira** (1520-1589), importante compositor portugués que ha dejado varios *Tientos* e Himnos para órgano.

**Francisco Fernández Palero** (1520-1597) compuso algunos *Kyries* para ejecución *alternatim* con el canto gregoriano y algunos *Tientos*.

**Jerónimo de Peraza** (1550-1617) es autor de una *Obra de Octavo Tono*.

**Padre Manuel Rodríguez Coelho** (1555-1635), otro importante compositor de Portugal, autor de una colección llamada *Flores de Música para Tecla* (1620), que es la más antigua obra para teclado impresa en Portugal. Contiene 24 *Tientos* muy bien elaborados, conjuntos de versos para himnos o cánticos, basados en el gregoriano y algunos *Magnificat* y versos para el cántico *Nunc dimittis* para voz y órgano.

**Bernardo Clavijo del Castillo** (1560-1626) es muy conocido por un hermosísimo *Tiento de Segundo Tono*.

**Sebastián Aguilera de Heredia** (1561-1627) es el primer compositor ibérico en mencionar el medio registro para el bajo de dos de sus composiciones para órgano. Compuso una brillante *Ensalada*, considerada por algunos como precursora del género de las *Batallas* para órgano. A él debemos una gran cantidad de *Tientos* y *Falsas* (disonancias). Este término es el equivalente de las tocatas de *Durezza et Ligature* (Consonancias y Disonancias) de los organistas italianos. Existen unas 18 obras suyas en total.

**Francisco de Peraza** (1564-1598) compuso un *Medio Registro Alto de Primer Tono* que es ampliamente conocido en el mundo organístico. También compuso *Obras* y *Tientos*.

**Diego de Alvarado** (1570-1643) es un compositor que Correa incluye en su publicación, presentando dos de sus *Tientos*.

**Francisco Correa de Arauxo** (Sevilla 1583 – Segovia 1654). Publicó en 1626 una sobresaliente colección de obras para órgano llamada *Facultad Orgánica*, que contiene *Tientos* y *Glosas* (variaciones). El título completo es *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica, y teórica intitulado Facultad Orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de órgano y sobretodo teniendo buen natural*.

**José Jiménez** (1601-1672), alumno y sucesor de Aguilera en La Seo de Zaragoza.

**Gaspar dos Reis** (d1674) llegó a ser *mestre de capela* en Braga en 1645, conservando su puesto hasta su muerte.

**Pablo Bruna** (1611-1679), ciego desde su infancia, fue conocido como *El Ciego de Daroca*. Su producción conocida consiste en 20 *Tientos*, Siete Himnos (*Pange Lingua*), 17 *Cláusulas* o *Versos*. También aparecen como apéndice una *Gaytilla* con dos agudos en Sexto Tono, y *Cláusulas* en Octavo Tono.

**Andrés de Sola** (1634-1696), alumno y organista asistente de José Jiménez en La Seo de Zaragoza.

**Juan Cabanilles** (1644-1712), prolífico compositor que ha dejado más de 200 composiciones: *Tientos*, *Batallas*, *Correntes*, *Pasacalles*, *Diferencias*, *Gaitillas*, etc.

**Miguel López** (1669-1723) ha dejado *Llenos*, *Versillos* y *Misas* (*Misas para Órgano Alternatim*)

**Carlos de Seixas** (1704-1742). José Antonio Carlos fue su nombre completo, y muchas copias manuscritas designan su nombre de una u otra forma. A los catorce años se le confió el cargo de organista en la Catedral de Coimbra, cargo que su padre había tenido hasta su muerte. A los dieciséis años pasó a ser organista de la Capilla Real y de la Catedral de Lisboa, donde Domenico Scarlatti se desempeñaba como Maestro de Capilla. Macario Santiago Kastner ha publicado 80 sonatas para teclado de Seixas.

**Joaquín Oxinagas** (1719-1789) fue compositor de *Fugas* y *Sonatas*.

**Padre Antonio Soler** (1729-1783), famosísimo compositor y organista español. Ha dejado Seis Conciertos para dos Órganos, *Seis Quintetos para órgano o clavecín y cuerdas*, *Intentos*, *Pasos* y *Versos*.

**Anselmo Viola** (1738-1798) ha compuesto *Sonatinas* y *Versos*.

**José Lidón** (1746-1827) ha dejado *Fugas*, *Himnos* y *Glosas*.

## INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ESCRITA PARA EL ÓRGANO IBÉRICO

Fray Tomás de Santa María ha tratado en profundidad materias como estilo, dedaje y ornamentación. Al referirnos a estilo se pone especial énfasis en las características propias de dicha música ibérica, en aquello que la hace diferente de la música de otros países.

Del mismo modo que el lenguaje hablado posee sus propias inflexiones y sus propias fórmulas gramaticales, la música de un determinado país arrastra consigo esas características distintivas que, querámoslo o no, necesitaremos conocer a fin de

poder traducir en sonidos el lenguaje escrito.<sup>31</sup> François Couperin diría más tarde que “nosotros tocamos la música de una manera distinta a como la escribimos.”<sup>32</sup>

Aún en el siglo XX era posible discernir características como las que señala Santa María en su libro en la interpretación de la música latinoamericana: La cantante cubana Olga Guillot llena sus interpretaciones de adornos tales como mordentes, trinos, *coulé de tierce*, portamentos, etc., en sus boleros y canciones. Incluso el joven cantante Luis Miguel se hace eco de dicha práctica en su premiada grabación de Boleros. Resulta poco probable descartar la influencia de la música árabe en nuestra música puesto que la península ibérica fue dominada durante siete siglos por ellos.<sup>33</sup>

La articulación es uno de los primeros tópicos por considerar al hablar de interpretación musical. En el lenguaje hablado separamos las vocales por medio de las consonantes, lo que necesariamente produce articulación.<sup>34</sup> Otra manera de articular se produce por medio de la acentuación de las sílabas. Si tomamos las palabras, “mesa, silla, radio, puerta” de inmediato discernimos una forma binaria de acentuación, en que las sílabas impares reciben mayor acentuación que las pares. Al tomar las sílabas “cálido, tórrido, frígido, húmedo” tenemos un ordenamiento ternario, y procedemos a acentuar una de cada tres. Algo semejante ocurre en la música, pero con una diferencia: En el contexto del lenguaje hablado no pronunciamos dichas palabras en forma mecánica. Usamos inflexiones según la expresión que le queramos dar. Expresiones como “¡Oh! Qué calor, y ¡Ah! qué lata, son dichas de manera completamente diferente.

---

31 En este sentido es interesante comparar el sonido de los órganos de Europa del norte con aquellos del sur. Si comparamos el sonido fuerte y gutural que se habla en Holanda, Alemania del norte y otros países nórdicos, notaremos de inmediato que los idiomas español o italiano son mucho más suaves, y tienen una intensa cualidad cantable. Incluso órganos de la parte Mediterránea de Francia se caracterizan por la dulzura de sus sonidos. Para mayor abundancia, podemos mencionar asimismo que los órganos ingleses se caracterizaban también por la dulzura de su entonación.

32 François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. No. 5566 (1933).

33 La gran especialista en Música Antigua, intérprete y pedagoga de Viola de Gamba Juana Subercaseaux me relató la siguiente anécdota. El historiador chileno Samuel Claro V. había hecho una gran investigación sobre nuestro baile nacional chileno, la cueca. En un momento dado de cierta reunión, se le acercó un hombre y le dijo que su investigación era incompleta, a lo que Claro le preguntó: ¿Y usted, quién es? ¿Por qué afirma eso? El hombre le repuso que era carnicero, y que había recopilado más de mil cuecas pues era descendiente de árabes, y que conocía muchísimo de literatura árabe. Agregó que cualquier estudio sobre la cueca que no hiciera conexión con el mundo árabe era incompleto. Con ejemplos, él hombre demostró saber exactamente de qué estaba hablando, para admiración del querido don Samuel.

34 En las notas programáticas a su grabación de Obras Completas para Órgano de J. S. Bach de 1982 (Erato STU 71341), Marie-Claire Alain cita al padre dominico Joseph Engramelle (1727-1805), un músico francés que en su “*Tonotechnie*” afirma lo siguiente: “Todas las notas en una partitura, cadenciadas, martilladas o no, son en parte música y en parte silencio. En otras palabras, las notas tienen una determinada porción de sonido y una determinada porción de silencio, lo que al ser unido configura el valor total de la nota... A estos espacios más o menos largos yo les llamo *silences d'articulation*, de los cuales ninguna nota está eximida en música, no más que en la articulada pronunciación de las consonancias en el lenguaje, sin el cual las sílabas no se tendrían más distinción que el inarticulado sonido de las vocales.”

Usamos inflexiones diferentes según sea lo que queramos decir y su contexto.

En música ocurre algo semejante. No podemos tocar las notas musicales todas iguales porque primero que nada, hay una jerarquía de valores en las notas. Pero a lo que apunta la así llamada Inégalité es que nosotros podemos alterar la duración de las notas, independientemente de que en el papel se vean iguales (!). Santa María plantea distintas maneras de tocar “notas iguales: Usted puede alargar o acortar una de cada dos notas. En grupos de cuatro notas usted puede hacer dos grupos de a dos, o bien alargar una y acelerar tres notas.

Un buen ejemplo de desigualdad lo tenemos en la versión impresa del tango Uno, con letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores. En la partitura se ve una selva de semicorcheas; sin embargo, al escucharlo atentamente cantado por un buen intérprete, se percibe que hay notas más largas y notas más cortas. No todas las semicorcheas son iguales, y a quien se le ocurriera cantar el tango como está escrito tendría que aceptar las rechiflas de la audiencia.

Para lograr la articulación deseada, los instrumentistas de teclado recurrían a una cierta manera de cruzar los dedos a fin de permitir que dicha articulación ocurriera de la manera más natural. La forma más sencilla consistía en cruzar el dedo más largo por sobre el más corto; de ese modo, para subir en una escala ascendente se empleaba 1-2-3-4-3-4-3-4; para la escala descendente en la mano izquierda sería 1-2-3-4-3-4-3-4. Otro principio práctico relativo al dedaje era que para pasajes iguales se empleaban dedajes iguales. Para poder entender esto es necesario tener en claro que la ejecución *legato* no existía aún.<sup>35</sup> Ligar notas en la época consistía en algo excepcional destinado a cierto tipo de literatura.<sup>36</sup>

Santa María propone las tres fórmulas siguientes: En grupos de negras o corcheas usted puede alargar la primera o la segunda, aclarando que está bien “no acortar la nota demasiado sino solo un poquito”. La segunda posibilidad consiste en sujetar la primera nota y acelerar las otras tres. Pero “la más refinada” de todas las maneras de tocar consiste en apurar las tres primeras de un grupo de cuatro sujetando la última nota.<sup>37</sup> Este procedimiento fue posteriormente

---

35 El canto de un *melisma* puede ser realizado de manera ligada. No así las palabras.

36 Dom Bédos de Celles en su *L'Art du Facteur d'Orgues* menciona solamente una vez el uso del *legato* aunque no usa dicha palabra. Se trata de la ejecución del *Grand Plein Jeu*, en que afirma que una nota debe mantenerse hasta que se toca la siguiente. Incluso el gran organista Marcel Dupré menciona en el prefacio de su edición de Obras Completas para Órgano de César Franck que éste tocaba como se hacía en su época, “con un *legato* aproximado”.

37 Es altamente recomendable conocer los capítulos sobre Convenciones Rítmicas en el excelente libro de Howard Ferguson's llamado *Keyboard Interpretation* (Interpretación al Teclado), Oxford University Press Londres, 1975, pp. 84-104. las *Notes Inégales* y Santa María son tratados en dicha sección. Otro libro absolutamente valioso sobre el tema fue escrito por Geoffroy Duchaume: *Les "Secrets" de la Musique Ancienne*, Fasquelle Éditeurs, 1964, pp. 11-58.

modificado dejándose solamente la prolongación de la primera.<sup>38</sup>

En relación con la ornamentación de la música, es siempre conveniente tomar el canto como parámetro. Muchos instrumentos imitan la naturaleza de la voz humana y sus inflexiones; a menudo se hace imitación de los pajarillos, el *Cucú* sigue siendo el más socorrido. La voz humana no puede cantar indefinidamente en forma plana; es imposible imaginar a alguien cantando la Canción Nacional en forma desprovista de emoción. La voz acentúa en forma natural las sílabas acentuadas, aumenta la intensidad sonora en los pasajes ascendentes de la melodía, y en los pasajes descendentes la disminuye. Hay incluso otra característica de la voz humana que también imitan los instrumentos musicales: El vibrato, que con el paso de los años se empieza a posesionar de la voz por ser más dificultoso cantar. A la persona que está despidiendo a un familiar o amigo difunto “se le quiebra la voz” al hablar o al dar el pésame. La voz tiembla al recordar un episodio doloroso incluso cuando se está leyendo una noticia. El vibrato emana directamente de la persona, y es un recurso altamente expresivo en la música. Con el tiempo pasará a ser un exquisito recurso musical.

En España y Portugal encontramos diferentes tipos de ornamentación que pueden reducirse a dos: El *Quiebro* y el *Redoble*. El *Quiebro* puede ser *sencillo* (simple) o *reiterado* (repetido). El *Quiebro* puede tomar la forma de un grupetto. El *Redoble* tiene vuelta y repetición. Un buen principio que vale la pena tomar en cuenta es que “mientras más antigua la música, más sencilla sea la ornamentación.” Bermuda cita el *redoble* de dos maneras: Con la nota auxiliar superior o con la nota auxiliar inferior, comenzando con la nota principal. También cita el trino en terceras, que parece ser característicamente de origen español. Correa propone el *redoble senzillo* desde dos notas debajo de la principal, y un *redoble reiterado* con preparación de tres notas. Lo que hoy conocemos como mordente es un *quiebro senzillo* y cuando tiene una nota preparatoria superior es un *quiebro reiterado*.

Correa presenta la siguiente afirmación que es digna de ser considerada: “Si la música está completamente o principalmente sin ornamentar, usted tiene que dotarla de los signos adicionales... Sin embargo, unas cuantas notas que queden sin ornamentar ofrecerán una buena impresión.”<sup>39</sup> De modo que a ornamentar, pero no todo.

---

38 Quantz, *Versuch...*, p. 22.

39 Laukvik, 213.

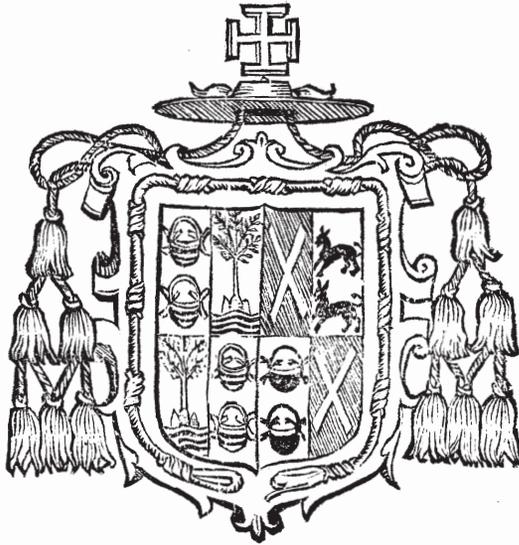
# Libro llamado

## Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla

como para Vihuela, y todo instrumêto, en que se pudiere  
tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiêpo, y  
con poco trabajo, facilmête se podria tañer Fantasia. El qual  
por mandado del muy alto consejo Real fue examina-  
do, y aprouado por el eminête musico de su  
Magestad Antonio de Cabeçon, y  
por Iuan de Cabeçon,  
su hermano.

Compuesto por el muy Reuerendo padre Fray Thomas de Sancta  
Maria, dela Orden de los Predicadores. Natu-  
ral de la villa de Madrid.

Dirigido al Illustrisimo Señor don Fray BERNARDO de Frefneda,  
Obispo de Cuenca, Cômiffario general, y Confessor de su Magestad, &c.



Impresso en Valladolid, por Francisco Fernandez de  
Cordoua, Impressor de su Magestad. Con licencia,  
y priuilegio Real, por diez años.

En este año, de 1565.

Tafado por los Señores del Consejo Real, a veynte reales, cada cuerpo en papel.

## GLOSARIO DE FORMAS MUSICALES Y DE NOMBRES DESCONOCIDOS

**Batalla:** Composición musical derivada de la famosa canción *La Guerre* de Janequin, compuesta para conmemorar la decisiva batalla de Francisco Primero en Margnano, Italia del Norte. Janequin empleó ingeniosamente imitaciones ligeras y sonidos repetidos de consonantes para imitar los sonidos percusivos de la batalla. Muchos compositores tomaron este modelo vocal para crear piezas instrumentales, y durante los siglos diecisiete y dieciocho *La Guerre* de Janequin se transformó en numerosas *batallas* para órgano.<sup>40</sup>

**Cláusula:** Composición breve para órgano destinada a alternar con el canto gregoriano (también se le llama Verso).

**Claviórgano:** Instrumento de teclado que mezcla dos o tres hileras de tubos con cuerdas metálicas.<sup>41</sup>

**Diferencia o Glosa:** Variaciones.

**Ensalada:** Un “pot-pourri” o “ensalada Rusa, en que las más variadas ideas musicales se encuentran lado a lado, y donde se producen los inesperados choques rítmicos.<sup>42</sup>

**Fabordón** (también llamado *Llano*): Armonización homofónica que se toca en el coro de Principales.<sup>43</sup>

**Falsas:** Literalmente significa disonancias. Se aplica a música parecida a las *Durezza et Ligature* de la música de órgano italiana. Como éstas, se tocaban con el registro más suave del órgano, generalmente en el momento de la Elevación.

**Fantasia:** “Son obras imitativas similares al *ricercare*. Se proponían como modelos de improvisación”.<sup>44</sup>

**Gaitilla:** Composición musical para la mano izquierda (*Partido de Bajo*).

**Genera:** Los cuatro tipos de armadura empleados por Correa en su *Facultad Orgánica*. Estos son: *Género Diatónico* (sin armadura); *Género semicromático* blando

---

40 El Órgano Histórico Español 1: Antonio de Cabezón, por Kimberley Marshall (1992), p. 21.

41 Pedrell p. 101

42 El Órgano Histórico Español 4: La Escuela de Zaragoza I, por Lionel Rogg (1992), p. 20.

43 El Órgano Histórico Español 1: Antonio de Cabezón, por Kimberley Marshall (1992), p. 20.

44 Sandra Sonderlund, Organ Technique, An Historical Approach, p. 26.

(un bemol); *Género semicromático duro* (un sostenido), y *Género semiarmónico duro* (tres sostenidos).

**Glosas:** Variaciones consistentes en grupos de notas o pasos de notas.

**Mixtura:** Propiamente hablando se refiere a “Mezcla”, o mezclar. El significado actual se refiere a varios tubos que suenan simultáneamente. Posteriormente se aplicó como tal en los órganos españoles que empleaban antiguamente la palabra Lleno.

**Música Ficta:** Proceso consistente en la alteración de algunas notas en la antigua música modal, que poco a poco condujo al sistema tonal.

**Obra:** Literalmente significa una composición musical. Véase Tiento.

**Órgano de Regalía o Regal u Órgano Realejo:** Pequeño órgano portátil que permitía al ejecutante proveer el aire con su mano izquierda, tocar las teclas con la mano derecha, y eventualmente cantar su propia parte vocal.<sup>45</sup>

**Paseos o Pasacalles:** “...(de Cabanilles) son en realidad parecidos a la Passacaglia (antigua danza Española o Italiana con carácter de *chacón* o *folia*). Estas variaciones son compuestas a partir de un *basso ostinato*, con un tema que es variado. Como las *Gaillardas* (danza festiva que originó a la *Pavana*), se puede considerar al tema y a cada una de las variaciones como una Passacaglia con unidad en sí misma”.<sup>46</sup>

**Punto intenso contra remisso:** Procedimiento por el cual una de las voces suena simultáneamente con su alteración cromática.

**Q:** Se refiere al Quebro como adorno.

**R:** Se refiere al Redoble como adorno.

**Tiento:** Una composición musical de contrapunto imitativo parecida al *Ricercare*, obra polifónica que trata uno o varios temas en imitación. Existe gran variedad en los tientos de Cabezón, desde piezas breves basadas en temas religiosos o profanos hasta extendidas elaboraciones contrapuntísticas, en que los temas son tratados en aumentación y en disminución.<sup>47</sup> Se les llama también Obra o Fantasía.

---

45 Felipe Pedrell, *Op. cit.* p. 128

46 El Órgano Histórico Español 3: Joan Baptista Cabanilles, por Cristina García Banegas (1992), p. 12.

47 El Órgano Histórico Español 1: Antonio de Cabezón, por Kimberley Marshall (1992) p. 19.

**Verso:** Una composición contrapuntística u ornamentada a menudo basada en el canto gregoriano, para ser alternada con el canto según la práctica *Alternatim*. Algunas fuentes los denominan **Cláusulas**.

## LISTA DE LOS REGISTROS MÁS COMUNES EN EL ÓRGANO IBÉRICO

**Bajete:** Registro de lengüeta de cuatro pies en el grave.

**Bajón:** Registro de ocho pies parecido al Basson (Fagot).

**Bajoncillo:** El mismo registro anterior pero en cuatro pies.

**Chirimía:** Lengüeta de cuatro pies para bajo y agudo.

**Clarín:** Nombre español para una trompeta a distintas Alturas.

**Clarinette:** Registro del tipo Regal o Cromorne.

**Contras:** Se refiere a registros de Pedal, con embocadura de flauta o lengüetas.

**Corneta:** Siempre se refiere al registro llamado propiamente *Cornet*. Tiene de tres a cinco filas de tubos pero puede llegar a tener doce hileras de tubos de mensura estrecha. A menudo se encuentra este registro en la caja expresiva. (La composición normal es 8', 4', 2 2/3', 2', y 1 3/5')

**Corneta clara:** Un Cornet que incluye la decimonovena y la vigesimasegunda. El registro llamado **Tolosana** puede caer dentro de esta clasificación.

**Dulzayna o Dulzaina:** Registro de lengüeta de ocho pies en el grave que permite tocar dolos de bajos (Correa) similares a la *Basse de Cromorne*. A veces aparece en *chamade*.

**Flautado 26 o 13 Palmos:** El nombre Flautado se refiere al Principal de 16 pies o de 8 pies (se encuentra también de 52 palmos o 32 pies), dependiendo del tamaño del instrumento. Las registros más agudos son designados como *Octava* (4'), o *Flautadito*, *Docena* (2 2/3'), *Quincena* (2'), *Decinovena* (1 1/3').

**Flautado de Violón:** se refiere al registro tapado, usualmente de madera.

**Lleno:** si el término se refiere a un Tiento, significa que la misma registración se emplea en ambas manos. Si se trata de registración el término significa lo que sigue.

**Lleno** (*Ple* en catalán; *Chejo* in portugués): Registro de mixturas. Otros nombres para los registros de mixtura son: **Mistura, Simbalet or Cimbalet, Compuestas,**

**Orlos:** Un *regal* de ocho pies Registro relacionado con *Tiorba* and *Viejos*.

**Regal:** También llamado Orlos; es común encontrarlo *en chamade* debajo de la Trompeta.

**Tapadillo:** Una flauta de cuatro pies parcialmente tapada.

**Tolosana:** Palabra derivada de Toulouse que designa a una mixtura que contiene la Tercera, pero que comienza como un Cornet de amplia mensura.

**Trompeta alta:** Una Trompeta de cuatro pies.

**Trompeta de batalla; Trompeta Magna o Trompeta imperial:** Un registro de lengüeta de 32' o de 16' *en chamade* en el agudo.

**Trompeta real:** Registro de lengüeta vertical con resonadores completos, en oposición a la **Trompeta bastarda** que tiene resonadores de medio largo. El nombre Trompeta Real es una designación tardía.

**Viejas o Viejos:** Regales españolas.

**Violeta:** Un registro Regal horizontal con suave sonido de trompeta. Se denomina **Violín** cuando aparece en el registro grave y se le llama **Violeta** cuando está en el agudo. **Viola** era también una Regal grave.

**Violón:** Registro tapado que aparece en los teclados manuales.

**Violón:** Un Bourdon de ocho pies (*Violao* en órganos Portugueses).

**Xácara:** Una danza.

**Zímbala o Sobre-Zímbala, Nazardos:** Mixturas agudas (con la Tercera).

## LISTA DE PUBLICACIONES DE MÚSICA PARA EL ÓRGANO IBÉRICO

En **Laukvik. Correa** de Arauxo:

Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Inmaculada, y Tiento de medio registro de dos tiples de Segundo tono.

En **Kimberley Marshall**.

**Tomás de Santa María**, Fantasía, y de **Antonio de Cabezón**, Diferencia sobre el Canto Llano del Caballero.

En **Sonderlund**.

**Tomás de Santa María**: Tres Fantasías.

**Bermudo**: Obra sin título, Himnos *Conditor alme siderum* y *Pange lingua gloriosi*

**Antonio de Cabezón**: Diferencias sobre el canto del Cavallero. Dúo para principiantes.

En **Piedelievre**:

**Antonio de Cabezón**: Tiento de 4 Tono, Intermedio en Segundo Tono, y Pavana Italiana.

**Jiménez**: Batalla de Sexto Tono, y Verso en Sexto Tono.

**Fernández Palero**: Verso in 8<sup>th</sup> Ton.

**Francisco Llisa**: Tres versos en Sexto Tono.

**Cabanilles**: Intermedios en Quinto Tono

**López**: Ocho Versos.

**Oxinagas**: Dos Fugas en Sol menor

**Soler**: Final de la Sonatina en Mi mayor.

En **Kalmus**:

**Aguilera**: Tiento lleno de Cuarto Tono, Salve 1<sup>st</sup> Ton, Tiento of dos bajos.

**Jiménez**: Tiento lleno de Primer Tono.

**Menalt**: Tiento partido para mano izquierda de Primer Tono, Id. en 8<sup>th</sup> Ton, Tiento partido de mano derecha de Octavo Tono.

**Juan Sebastián**: Tiento en Segundo Tono.

**Bruna**: Tiento de Falsas de Sexto Tono, Tiento para mano derecha con dos Tiples, Tiento de Llano.

**Cabanilles**: Falsas en Primer Tono, Corrente Italiana.

**Baseya**: Tiento Partido de dos tiples, Tiento Partido de mano derecha.

**Bernabé**: Falsas en Séptimo Modo.

**Xarava**: Tiento accidental.

**Durón**: Gaitilla para la mano izquierda.

En **Faber** Vol. 4:

**Antonio Carreira**: Tiento en Octavo Tono

**Heliadorus de Paiva:** Tientos en Tercer y en Cuarto Tono.

**Juan Bermudo:** Himnos *Veni Creator Spiritus* y *Pange Lingua*

**Anonymous:** Tiento en Quinto Tono

**Fernández Palero:** Tiento en Séptimo Tono sobre *Philomena*

**Tomás de Santa María:** Fuga a dos voces, Fuga a tres voces, Fuga a cuatro voces

**Antonio de Cabezón:** *Beata viscera Mariae Virginis*, Versos en Octavo Tono para el *Magnificat*, Tiento sobre *Cum Sancto Spiritu*.

**Manuel Rodríguez Coelho:** Versos en tercer Tono, Tiento en Segundo Tono.

En **Faber Vol. 5**

**Correa:** Tiento en Quinto Tono, Medio Registro Bajo de Primer Tono, Medio registro de dos tiples en Segundo Tono.

**Aguilera:** Falsas de Cuarto Tono, Registro Baixo en Primer Tono.

**Gaspar dos Reis:** Concertado No. 3 sobre *Ave Maris Stella*

**Fr. Martino García de Olague:** Fabordão y versos de Primer Tono.

**Pedro de Araújo:** Obra de Sexto Tono, Obra de passo solto en Octavo Tono.

En **Faber Vol. 6:**

**Bruna:** Tiento de mano derecha de Primer Tono, Falsas en Segundo Tono, *Pange lingua*.

**Anonymous:** Obra en Octavo Tono, Obra de Falsas Cromáticas en Primer Tono.

**Cabanilles:** Tiento en Cuarto Tono, Falsas en Cuarto Tono, *Pange Lingua*, Batalla en Octavo Tono.

En **Liber Organi III:**

**Antonio de Cabezón:** *Octo Toni Psalmorum*, Magnificat en los ocho Modos (*Alternatim*)

**Tomás de Santa María:** Ocho Fantasías.

En **Liber Organi XI:**

**Aguilera:** Obra en Primer Tono.

**Anonymous:** Obra en Cuarto Tono, Obra en Quinto Tono, Cuatro Piezas para Clarines, Canción Eco.

**José Elías:** Tocata de Contrás en Quinto Modo, Passa Calles en Quinto Tono, Falsas en Sexto Tono.

En **Froidebise:**

**Antonio de Cabezón:** Tiento de Primer Tono, Officio del Santísimo Sacramento, Diferencias sobre la Pavana Italiana, Magnificat

**Peraza:** Medio Registro Alto de Primer Tono.

**Tomás de Santa María:** Ocho Cláusulas (Fantasías)

**Correa:** *Lauda Sion*

**Bermudo:** *Pange Lingua*

**Anónimo (1557):** Fabordones.

En **Stella:**

**Antonio de Cabezón:** Pavana, Pavana Italiana, Diferencias sobre la Gallarda Milanesa, Diferencias sobre el Canto del Cavallero

**Correa:** Tiento y Discurso en Segundo Tono, Segundo Tiento en Cuarto Tono, Quinto Tiento de Medio Registro de Tiple en Séptimo Tono.

**José Jiménez:** Batalla en Sexto Tono, otra Batalla en Sexto Tono.

**Andrés de Sola:** Medio Registro de mano derecha en Primer Tono.

**Cabanilles:** Xácara

**José Elías:** Entrada para el "Te Deum".

También: Anónimo: Batalla de 6. Tom

También: Cinco Versos Anónimos sobre os Passos de canto Chão de *Ave Maris Stella*.

En **Villalba:**

**Tomás de Santa María:** Diez Cláusulas, Dos Fantasías, Dos Fugas, Nueve otras piezas.

**Peraza:** Medio Registro Alto de Primer Tono

**Clavijo:** Tiento en Segundo Tono.

**Aguilera:** Tres Tientos en Cuarto Tono, Falsas en Sexto Tono, Obra en Primer Tono, Salve de Lleno, otra Obra de Primer Tono, Obra en Octavo Tono, Ensalada (Obra en Octavo Tono) Tiento en Octavo Modo.

En **Kastner I:**

**Alonso Mudarra:** Tiento para harpa u órgano

**Antonio de Cabezón:** Himno a 3.

**Antonio Valente:** La Romanesca con cinque mutanze.

**Yepes:** Canção.

**Fr. Agostino da Cruz:** Verso de 80 Tom por d-sol-re.

**Lucas Puxol:** Obra en Sexto Tono.

**Anonymous:** Gallarda en Primer Tono, Xácara en Primer Tono

**Fr. Bartolomeu de Olagüé:** Xácara en Primer Tono.

**B. Pasquini:** Partite sopra la Aria della Folia d'Espagna  
**Freixanet:** Sonata  
**João de Souza Carvalho:** Allegro  
**Fr. Manuel de Santo Elías:** Sonata para Címbalo  
**José Lidón:** Sonata en Primer Tono para clave o para órgano con trompeta real.

En **Kastner II:**

**Antonio Carreira:** Tiento de Primer Tono, Canção a 4.  
Antonio de Cabezón: Diferencias: Sobre la Gallarda Milanese, sobre "Guárdame las Vacas", otras diferencias sobre "Guárdame las Vacas".  
**Antonio Valente:** Lo Ballo dell' Intorcía  
**Pieter van Dalem:** Canzona Francesa  
**Clavijo del Castillo:** Tiento en Segundo Tono.  
**Giovanni Maria Trabaci:** Gagliarda Quarta a 5, alla Spagnola  
**Aguilera:** Registro Bajo en Primer Tono.

En **Ife y Troy I:**

**Mudarra:** Tiento en Sexto Modo.  
**Tomás de Santa María:** Cuatro Fantasías.  
**Francisco e Soto:** Tiento en Sexto Tono.  
**Pere Albert Vila:** Tiento en Primer Tono.  
**Luis de Narváez:** Fantasía de Consonancia del Quinto Tono.  
**Anónimo:** Canción de los Pajaritos  
**Luis de Milán:** Dos Pavanas  
**Fernández Palero:** *Ave Maris Stella*  
**Antonio de Cabezón:** Kyries en Quinto Tono, (4) Fabordón en Primer Tono, Pavana con su Glosa, Tiento en Primer Tono, Diferencias sobre "La Dama le Lademanda", Sobre el Canto del Caballero, y Sobre La Gallarda Milanese.

En **Ife y Troy II:**

**Aguilera:** Falsas en Sexto Tono, La Reina de los Pangelinguas.  
**Correa:** Tiento en Cuarto Tono, Tiento de Medio Registro de Bajón en Primer Tono, Tiento de Medio Registro de Tiple en Décimo Tono.  
**Jiménez:** Batalla en Sexto Tono, Obra en Primer Tono de Lleno, Sacris solemnus  
**Bruna:** *Pange lingua*, Obra en el Octavo Tono.  
**Anónimo:** Española  
**Cabanilles:** Tiento Lleno en Primer Tono, Pedazo de Música en Quinto Tono, Pasacalles

En **Ife y Troy III**:

**Vicente Rodríguez Monllor**: Sonata en La bemol  
**Sebastián de Albero**: Dos Sonatas en Sol menor  
**Antonio Soler**: Preludios y Cinco Sonatas  
**Félix Máximo López**: Sonata en Do menor  
**José Ferrer**: Adagio en Sol menor y Sonata en Sol menor.

En **Donostía**:

**Oxinaga**: Sonata en Quinto Tono.  
**Larrañaga**: La Valenciana, Cuatro Sonatas  
**Gamarra**: Cuarta Sonata en La menor  
**Eguiguren**: Concierto airoso  
**Ibarzabal**: Tocata en Re mayor  
**Echeverría**: Sonata en Quinto Tono  
**Sostoa**: Sonata para Clave u órgano en Re mayor, Allegro en Re mayor  
**Lonbide**: Sonata en Quinto Tono, Sonata de Punto Alto en Mi bemol mayor  
**Bidaurre**: Sonata en Sol mayor  
**Larrañaga**: Minué con su Trío en Sol Mayor, Minué en Re Mayor, Minué en Do Mayor  
**Oxinaga**: Dos Minués  
**Aguire**: Minué  
**Gamarra**: Verso en Quinto Tono.

En **Pedrell I**:

**Antonio de Cabezón**: Seis versillos para salmodia para Principiantes en diferentes Tonos, dos versillos para el *Magnificat*, Intermedio para *Ave Maris Stella*, Intermedio para el Kyrie en Segundo Tono, Tiento en Segundo Tono, Tiento en Cuarto Tono, Tiento en Octavo Tono, Pavana Italiana, Diferencias sobre el canto del Caballero  
**Juan de Cabezón**: Pues a mi desconsolado (Glosado a cinco)  
**Hernando de Cabezón**: Dulce memoria (Glosado a cuatro)  
**Pedro Alberto Vila**: Tiento (Cuarto Tono).  
**Jiménez**: Versillo en Sexto Tono, Batalla en Sexto Tono, otra Batalla en Sexto Tono  
**Peraza**: Medio Registro alto de Primer Tono  
**Fernández Palero**: Versillo en Octavo Tono, Glosado de un versillo por C. Morales  
**Pedro de Soto**: Versillo en Sexto Tono, otro versillo en Sexto Tono.  
**Aguilera**: Falsas en Sexto Tono, Tiento en Cuarto Tono, Tiento de Falsas en Cuarto Tono  
**Clavijo**: Tiento en Segundo Tono

**Cabanilles:** Intermedios de Quinto Modo para *Missa de Angelis* (cinco versos para el Kyrie, tres versos para el *Sanctus*, tres versos para el *Agnus Dei*)

**Anónimo:** Ocho versos en Primer Tono para la Salmódia, Ocho versos en Segundo Tono, Ocho versos en Tercer Tono, Ocho versos en Cuarto Tono, Ocho versos en Quinto Tono, Ocho versos en Sexto Tono, Ocho versos en Séptimo Tono, Tres versos en Octavo Tono.

En **Pedrell II:**

**Correa:** Tiento y Discurso XIII

**Francisco Llissá:** Tres versos en Sexto Tono para el *Sanctus*

**José Elías:** Elevación, Preludio y Fuga sobre *Ave Regina Caelorum*, Preludio y Fuga sobre *Ave Maris Stella*, Preludio y Fuga sobre la Letanía, Intento Cromático

**Fray Miguel López:** Ocho pequeños versos por primer punto bajo

**San Juan de la Peña:** Lleno para Órgano (1719: Fa # menor, Si menor)

**Oxinagas:** Fuga en Sol menor, fuga en Sol mayor (Doble fuga: Los dos intentos), otra fuga en Sol menor

**Juan Moreno:** Paso para el Ofertorio, Sonatina para Órgano o Clavecín en dos movimientos

**Padre Antonio Soler:** Intento (en F mayor), Interludio (Intento en Sol mayor), Interludio (en Re menor), Final de la Sonatina en Mi mayor.

En **Baciero I:**

**Tomás de Santa María:** Diez Fantasías

**Cabezón:** Tres Obras sobre el canto *Ave Maris Stella*

**Cabanilles:** Catorce versos

**Anónimo:** Juego de Zarabandas, Suite Cortesana No. 1 (en siete movimientos)

**Sebastián de Albero:** Recercata, Fuga y Sonata en Re menor, Sonata en Re mayor

**Julián Prieto:** Sonata en Do mayor

**Pergolesi:** Verso (en Sol menor del *Stabat Mater*).

En **Baciero II:**

**Juan Bermudo:** Seis piezas

**Anónimo:** Obra en Primer Tono de Medio Registro para mano derecha, Medio Registro para mano izquierda en Segundo Tono

**José Jiménez:** *Pange Lingua* a tres (en el Bajo, en el Alto, en el Soprano), Obra de Lleno en Primer Tono, Medio Registro en Tiple en Primer Tono, Medio Registro en Primer Tono para el Bajo, Medio Registro en Sexto Tono para el Bajo

**Sebastián de Albero:** Recercata, Fuga y Sonata en C mayor

**Joseph Haydn:** Dos Minués

En Baciero III:

**Anónimo:** Obra en Primer Tono sobre Ave Maris Stella, Obra en Sexto Tono

**Bruna:** Obra en Quinto Tono por Cesolfaut, Obra de Medio Registro en Tiple en Primer Tono

**Xaraba:** Obra de Lleno en Tercer Tono

**Anónimo:** Suite Cortesana No. 2 (siete movimientos)

**Domenico Scarlatti:** Siete Sonatas

**Julián Prieto:** Sonata en Fa mayor

**Maestro Bach:** Sonata para Órgano Clavecín en Mi bemol mayor

En Baciero IV:

**Hernando de Cabezón:** Seis ejemplos de cifra

**Fray Pedro de Tafalla:** Medio Registro Alto de Segundo Tono, Tiento en Séptimo Tono para dos Tiples

**Fray Diego de Torrijos:** Dos "*Pange Lingua*", Medio Registro en Tiple a 3, Tiento en Octavo Tono, otro Tiento en Octavo Tono, Obra en Primer Tono, Obra de Lleno en Octavo Tono

**Anónimo:** Suite Cortesana No. 3

**Sebastián de Albero:** Recercata, Fuga y Sonata en Si bemol mayor

**Padre Antonio Soler:** Ocho Preludios, Tocata en Tercer Tono

**J. F. Eldman:** Sonata en Mi bemol mayor.

En Baciero V:

**Tomás de Santa María:** Siete Fantasías

**José Jiménez:** "*Pange Lingua*", Registro Bajo a 3, Obra en Octavo Tono para Tiple, Obra en Octavo Tono para Bajo, "*Sacris Solemnis*"

**Fray Cristóbal de San Jerónimo:** Obra de todo juego (Tutti?) en Octavo Tono, Tiento Segundo Tono, Tiento de Tonadas

**Anónimo:** Suite Cortesana No. 4

**Sebastián de Albero:** Recercata, Fuga y Sonata en Mi mayor

**Julián Prieto:** Sonata en Sol mayor

**Maestro Bach:** Sonata para Órgano o Clavecín en Si bemol mayor.

En Baciero VI:

**Anónimo:** Quince versos para el Te Deum, Diferencias sobre La Folia, Obra en Primer Tono para dos tiples, Obra de Medio Registro para dos tiples, "La Chacona"

**Bernardo de Zala:** Diferencias sobre "Marizapalos"

**Sebastián de Albero:** Recercata, Fuga y Sonata en Sol mayor, Recercata, Fuga y Sonata en La mayor

**Anselmo Viola:** Sonata en Sol mayor

**Redondo:** Sonata en Do mayor

**Anónimo:** Sonata en Octavo Tono, otra Sonata en Octavo Tono

**Félix M. López:** Sonata en Quinto Tono (+ Músicas Cortesanas de autores extranjeros)

## FUENTES ORIGINALES PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL ÓRGANO IBÉRICO

**Juan Bermudo:** (1520-1566) *Libro llamado declaración de instrumentos musicales* (1555)

**Luys Venegas de H.:** (1510-1557) *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557)

**Tomás de Santa María:** *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía* (1565)

**Hernando de Cabezón:** (1541-1602): Preface to the works of Antonio de Cabezón (1578)

## BIBLIOGRAFÍA

**Altspanische Orgelmeister** (1933). LIBER ORGANI Vol. III, Edition Schott 1621. Ernst Kaller, editor

**Anthology of Spanish Organists of the 17<sup>th</sup> Century.** Kalmus 03888.

**Orgelmusik des spanischen Barock** (Música de Órgano del Barroco Español). LIBER ORGANI XI. Edition Schott 5647. James Wyly, editor 1966).

Baciero, Antonio (editor). (1981). **Nueva Biblioteca Española de música de teclado, Siglos XVI al XVIII.** Unión Musical Española. 7 volúmenes.

Barry Ife, Roy Truby, (editores) (1986). **Early Spanish Keyboards Music, an Anthology in three volumes.** London. Oxford University Press.

Cabanilles, Juan Bautista: **Complete Organ Works.** Belwin Mills Publishing Corp. 4 volúmenes. (Reimpresión).

Correa de Arauxo, Francisco, Francisco **Libro de Tientos y Discursos de**

**Música Práctica.** Masters Music Publications, Inc. 8 Volúmenes. Reimpresión de Kastner.

Dalton, James (editor) (1987). **Faber Early Organ Series, volúmenes 4-6, Spain and Portugal.**

Donostía, P. (1953). **Música de Tecla en el País Vasco.**

Froidebise, Pierre (editor). (1958). **Antologie de l'Orgue des Primitifs à la Renaissance.** Paris. Les Nouvelles Éditions Méridian, Paris. École Espagnole.

Laukvik, John (1996). **Historical Performance Practice in Organ Playing. An Introduction based on selected Organ Works of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries.** Vol. I. Text; Vol. II. Music. Carus Stuttgart. Traducido al inglés por Brigitte and Michael Harris.

Kastner, M.S. (editor) (1965). **Silva Ibérica de Música para Tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII.** Edition Schott 4215 and 5494.

Kastner, M. S. (editor) (1936). **Tientos del P. Manuel Rodríguez Coelho, de "Flores de Música para instrumento de tecla e harpa". (Lisboa, 1620).** Edition Schott 2506.

Owen, Barbara and Peter Williams. (1980). **The Organ.** The New Grove Musical Instruments Series. W. W. Norton & Company

Pedrell Felipe (editor) **Antología de Organistas Clásicos Españoles (Siglos XVI, XVII y XVIII).** (1981). Union Musical Española. 2 volúmenes.

Pedrell/Anglés. (editor). **Antonio de Cabezón: Collected Works for Organ and other Keyboards.** Masters Music Publications, Inc. 6 volúmenes. Reimpresión.

Piedelievre, Paul. (editor) **Antiguos maestros Españoles del Órgano.** Masters Music Publications M 2559.

Ramírez, Felipe R. (editor) (1993). **El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del sr. D. Joseph de Torres.** México. Cenidim.

Sonderlund, Sandra. (1980.1986). **Organ Technique, an Historical Approach.** Hinshaw Music, HMO 140. Chapter 2: Early Spanish Keyboard Technique.

Stella, Carlo (editor). **Música Hispánica, Antología di autori spagnoli del Rinascimento e Barroco.** Edizioni Carrara 4115.

Stella, Carlo (editor). (1986). **Pablo Bruna: Obras Completas para Órgano**. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.

Thistlethwaite, Nicolas y Geoffroy Webber (1998). **The Cambridge Companion to the Organ**. Edited by Geoffroy Webber. Cambridge University Press.

Villalba Muñoz, Fr. Luis O.S.A. **Antología de Organistas Clásicos, Siglo XVI**.

Wayne Leupold. **Historical Organ Techniques and Repertoire. Spain 1550-1830**, edited by Calvert Johnson Volumen 1, (WL 500004).

Wayne Leupold. **Historical Organ Techniques and Repertoire. Renaissance, 1500-1550**, edited by Kimberly Marshall. Volumen 9 (WL 500009).

Williams. Peter. (1966). **The European Organ, by 1450-1850**. London. B T Batsford Ltd.

## APÉNDICE 1. GRABACIONES QUE FUERON ESCUCHADAS EN LA PRESENTACIÓN ORIGINAL

### CD 1.

1.- **A. de Cabezón**: Fabordón y Glosas en Sexto Tono. **Kimberley Marshall**, en Nuestra Señora de Gracia, Madrigal de las Altas Torres.

2.- **Santa María**: Fantasía en Sexto Tono. **Guy Bovet**, Órgano de Coro (S. XVII), Salamanca.

3.- **Peraza**: Medio Registro alto de Primer Tono. **Francis Chapelet**, Abarca de Campos.

4.- **Anónimo**: *Sacris Solemnis* (Siglo XVI). **Francis Chapelet**, Abarca de Campos.

5.- **Sebastián Duron**: *Gaitilla* de mano izquierda. **Guy Bovet**. Órgano de la Epístola de la Catedral de ciudad de México.

6.- **Roque de Conceição**: *Batalha*. **Guy Bovet**. Órgano de la Epístola de la Catedral de ciudad de México.

7.- **B. Clavijo del Castillo:** *Tiento* de Segundo Tono. **Guy Bovet**, Órgano de Coro (S. XVII), Salamanca.

8.- **Sebastián Aguilera de Heredia:** Obra de Octavo Tono, *Ensalada*. **Lionel Rogg**, Sádaba, Órgano de Santa María.

9.- **Joan Baptista Cabanilles:** *Gaillarda* I de Primer Tono. **Cristina García Banegas**, Santanyí, Mallorca.

10.- **Francisco Correa de Arauxo:** Segundo *Tiento* de Cuarto Tono. **Guy Bovet**. Órgano de la Epístola de la Catedral de ciudad de México.

11.- **Pablo Bruna:** *Tiento* de Segundo tono sobre la Letanía de la Virgen. **Lionel Rogg**, Órgano de Santo Domingo, Daroca.

12.- **Pablo Bruna:** *Tiento* de Falsas de Segundo tono. **Lionel Rogg**, Órgano de Santo Domingo, Daroca.

13.- **José Jiménez:** *Batalla* de Sexto Tono. **Guy Bovet**, Órgano de Coro (S. XVII), Salamanca

*Improvisaciones:* 14.- **Francis Chapelet**, Abarca. 15. **Lionel Rogg**, Sádaba, Órgano de Santa María

16.- **Francis Chapelet**, Frechilla 17.- **Guy Bovet**, Órgano de Coro (S. XVII), Salamanca

## CD 2.

1. **Andrés de Sola** (1634-1696): Cuatro versos de Séptimo Tono. **José Luis González Uriol** en el órgano d'Almonacid de la Sierra.

2. **Diego Xarava y Bruna** (1652-1714): Obra de lleno de Tercer Tono. **José Luis González Uriol** en el órgano de Santa María de Ateca.

3. **Pablo Nasarre** (1664-1724): Toccata de Primer Tono. **José Luis González Uriol** en el órgano de Santa María de Ateca.

4. **Sebastian Durón** (1666-1716): Gaytilla de mano izquierda (Obra de Primer Tono). **José Luis González Uriol** en el órgano de Santa María de Ateca

5. **Fray Miguel López** (1660- 1723): Seis Versos de Medio Registro. **Francis Chapelet** en el Órgano d'Abarca de Campo.

6. **Antonio Mestres** (?-?): Marcha por Clarines. **Francis Chapelet** en el Órgano de Frechilla.

7. **Joseph Elías** (1685-1751): Toccata de Contras. **Elisa Freixo** en el órgano de San Andrés, Villanueva.

8. **Narcis Casanoves** (1747-1799): Paso en la menor. **Joseph M. Mas I Bonet** en el Órgano de Sa Pobla in Majorca.

9. **Antonio de Cabezón** (1510-1566): Segundo Tiento de Primer Tono. **Joseph M. Mas I Bonet** en el órgano Catalán de Santa María en Montblanc.

10. **Antonio Martín y Coll** (1680-1734): Batalla de Quinto Tono. **Joseph M. Mas I Bonet** en el Órgano Catalán de Santa María en Montblanc.

11. **Carlos Baguer** (1768-1808): Sinfonía en Re Mayor (Allegro Moderato – Minuetto – Adagio/Larghetto). **Montserrat Torrent** en el Órgano de Santa María de Maó, Minorca.

12. **Antonio Soler** (1736-1783): Sonata # 25, Re Dorien. **Montserrat Torrent** en el Órgano de Santa María de Maó, Minorca.

13. **Juan de Sessé y Balaguer** (1726-1801): Intento en si menor. **Elisa Freixo** en el Órgano de la Asunción de Nuestra Señora, Labastida.

14. **José Lidón** (1746-1827): Sonata de Primer Tono con Trompeta Real. **Elisa Freixo** en el órgano de la Asunción de Nuestra Señora, Labastida.

15. **Pedro Román** (?-?): Sonata para Clarines y Cadireta. **Elisa Freixo** en el Órgano de la Asunción de Nuestra Señora, Labastida.

## 2. APÉNDICE A LA MODALIDAD

En su Manual de Acompañamiento del Canto Gregoriano<sup>48</sup> el gran organista y compositor **Marcel Dupré** afirma que “Los griegos concebían las escalas de sus Modos de una manera descendente. Su modo nacional, llamado Dórico, era enunciado así: Mi Re Do - Si / La Sol Fa - Mi. Podemos darnos cuenta que los medios tonos se encuentran en la parte inferior del tetracordio, y ello representa la exacta

---

48 Marcel Dupré. *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*. Alphonse Leduc Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, Paris, 1937.

inversión de nuestra escala mayor: Do - Re - Mi - Fa/Sol - La - Si - Do.” (p 4).

“La música de la Edad Media, llamada Gregoriano hoy, es esencialmente melódica, como era la música antigua. (p 6). El canto gregoriano, esencialmente melódico, nunca debería ser acompañado. Cualquier acompañamiento, independiente de lo cuidadoso y discreto que sea, constituye una herejía y un anacronismo.” (p 13). “Con el propósito de reducir tanto como fuera posible el ámbito de las voces de los cantores, en muchas parroquias se ejecutan las distintas piezas gregorianas con una dominante única, transponiéndolas. El acompañante encontrará (aquí) principalmente, la transposición a las siguientes dominantes: Sol; La; Si bemol, y Si natural.” (p 12-13).

“Cuando el canto del Prefacio ha terminado, el Gran Órgano empieza el *Sanctus* y alterna con el coro en orden siguiente: 1. Sanctus (órgano); Sanctus (coro); Sanctus (órgano hasta “*Pleni sunt*”) y el coro canta “*Pleni sunt coeli et terra*”... hasta el “*Benedictus*”, toda vez que la liturgia no permite que el “*Benedictus*” sea cantado antes de la Elevación. Debe ser cantado después de ella, es decir, entre la Elevación y el “*Pater (noster)*” (o puede ser reemplazado por un motete al Santísimo sacramento. Silencio debe ser observado durante la Elevación de la Hostia y el Cáliz.” (p 35).

Un par de consideraciones respecto a lo afirmado por Dupré: Escoger dominantes al alcance de los cantores es simplemente una cosa de sentido común que no merece mayor comentario. Un excelente ejemplo de ello es que el Kyrie de la famosísima *Misa de Angelis*, que acostumbramos a escuchar cantar en grabaciones discográficas de monjes en Fa, es cantada por el pueblo en Do.

En cuanto al acompañamiento del Canto gregoriano, sabemos que no se acompañaba antaño, y que la intercalación de versos de órgano alternando frases o estrofas habría tenido como finalidad mantener la afinación de los cantores. Lo que cantaba la Schola eran frases cortas, y las interpolaciones llamadas “versos” eran asimismo breves. Esencialmente, eso era la práctica denominada *Alternatim*, que no solo se aplicaba a las Misas, sino también a los Himnos y Cánticos. El acontecer musical tenía un tremendo sentido práctico en esa época. Sin embargo, lo que resulta curioso que, habiendo escrito su libro Dupré en 1937, aún se siguieran alternando versillos, práctica que fue erradicada por San Pío X en 1903.

Afirma Dupré que debe guardarse silencio durante la Elevación, lo que deja fuera de servicio una multitud de composiciones escritas con tal finalidad, las así llamadas Elevaciones, o varios tientos de Falsas, que servían perfectamente dicho fin.

### 3. APÉNDICE A TEMPO

*Tiento XVI en el Cuarto Tono*, a modo de canción, de Francisco Correa de Arauxo.

Consideremos las siguientes estadísticas relacionadas con el tiempo de ejecución:

Clemente Terni en el Órgano de la Catedral de Sevilla (1972 Hispavox)	6'
Guy Bovet, Órgano de la Epístola de la Catedral de México (1989 VDE-Gallo)	5'36
Gertrud Mersiovsky en la Catedral de Granada (1977 Emi)	5'20
Roland Boerger, organista chileno	4'30
Bernard Foccroulle (1992 Valois)	3'50

La pregunta que uno se plantea es: ¿Quién escogió el tempo adecuado?

Clemente Terni provee la siguiente información en las notas a su grabación: “Correa nos ofrece una muy importante observación en relación con el movimiento en el quinto punto de su antes mencionado Prólogo. Tal movimiento es indicado por el signo de compás puesto al inicio de cada composición. El tiempo dividido, o ‘*a capella*’, es el más liviano; el tiempo perfecto dividido es menos liviano, el tiempo ordinario o 4/4 es incluso menos liviano y el tiempo perfecto es el más lento.”<sup>49</sup>

En el libro de Howard Ferguson<sup>50</sup> leemos que: “El primer problema que enfrenta el estudiante de la música preclásica es determinar el tempo.” Luego cita una frase de Henry Purcell tomada de la introducción a *A Choice Collection of Lessons, 1696*: “Nada hay más difícil en música que tocar con el verdadero tempo”.

Geoffroy-Dechaume<sup>51</sup> afirma que en la Edad Media las figuras de las notas representaban las unidades de tempo. Cita a H. Bessler quien habría calculado la “larga perfecta” como un pulso equivalente a 80 en el metrónomo moderno. En la nota al pie de la misma página cita a Mersenne<sup>52</sup>, quien afirma: “Yo supongo que un compás dura un segundo y que no hay nada más rápido que tocar que semicorcheas durante ese tiempo. Entonces, los que tocan fusas emplean dos segundos para un compás, y los que tocas semifusas necesitan cuatro segundos, o cuatro tiempos del pulso, lo que he observado al escuchar a los mejores intérpretes

---

49 Nota del traductor: hay que tener mucho cuidado en el momento de escoger una edición.

50 Howard Ferguson. *Keyboard Interpretation*. Oxford University Press, London 1975, p. 40.

51 Geoffroy-Dechaume. *Les “Secrets” de la Musique Ancienne*. Fasquelle, 1964, p. 111.

52 Mersenne. *Harmonie Universelle* (Paris, 1636)

de viola y de espineta". En la primera nota al pie de la página siguiente el autor Mersenne indica que "Los hombres mayores del tiempo de Rameau solían decir que las óperas de Lully duraban ahora la mitad más que cuando eran jóvenes."

Más adelante en el tiempo, Quantz indica en su tratado de 1752 que considera el pulso del compás a razón de 80 por minuto.

En el famoso tratado de construcción de órganos llamado *L'Art du Facteur d'Orgues*, el monje Dom Bédos de Celle enseña la manera de preparar un órgano para la reproducción mecánica de la música, como en los organillos. En relación con la *Romance* de Balbastre afirma que: "M. Balbastre... se prestó a todo lo que se le pidió al respecto; no solamente se preocupó de anotar personalmente la pieza en papel, tal como se la ve impresa, sino también la tocó varias veces, y su ejecución fue seguida con un reloj con segundos a mano; es por ello que estamos en condiciones de afirmar que la pieza completa no debe exceder los 165 segundos, y que habiendo sido revisada por él mismo, está en su verdadero estilo de ejecución."

Los relojes musicales que contienen las *Flötenhrstücke*, piezas para reloj de flautas de Franz Joseph Haydn (de los años 1792 y 1793) fueron supervisadas por el mismo Haydn, y nos entregan una idea muy clara del tiempo muy rápido en que tienen que ser tocadas. Estas piezas fueron editadas por Nagels Verlag, Kassel, en 1953. Geoffroy-Duchaume provee indicaciones metronómicas para estas piezas en su libro.

El proverbio italiano "*Traduttore, Traditore*" (el que traduce traiciona) es muy exacto en el sentido de que desde el momento mismo en que un texto es traducido algo se cambia o se pierde para siempre. La música Antigua fue escrita en un sistema llamado Proporcional. Los signos empleados por los compositores han perdido su significado para nosotros, y los editores tratan de hacer que esa música sea comprensible a los ejecutantes del siglo XXI. Volvamos a Ferguson: "Los signos no solamente indicaban la estructura métrica de la pieza sino también su tempo aproximado ya que la velocidad del movimiento era fijada con referencia a la semibreve como la unidad estándar de tiempo.<sup>53</sup> Es esencial recordar el cambio gradual (en la notación) cuando leemos música; de otro modo hay peligro de tocar demasiado lento. El intérprete deberá tratar de encontrar ediciones que preserven los valores de notación originales, y acostumbrarse a interpretarlos correctamente."

Volvamos a Correa. ¿Por qué razón el tiempo empleado por Focroulle para tocar el Tiento de Cuarto Tono a Modo de Canción es casi dos tercios que el

---

53 *Op. Cit.* p. 40.

empleado por Clemente Terni? (3'40 versus 6') La obra está estructurada en cinco secciones claramente definidas por los cambios de metro. Verificada con un metrónomo la interpretación de Focroulle siguiendo mi edición (*Música Hispánica*, transcripción y revisión de Carlo Stella, Edizioni di Carrara, # 4115) dio los siguientes resultados: I: 80 para la blanca; II: 160 para la redonda; III: 140 para la negra; IV: 160 para la blanca, y V: 140 para la blanca. Creo que Focroulle tuvo la idea clara al considerar la unidad de tiempo, poniendo especial énfasis en el hecho que este Tiento tiene una conexión con la *Canzona* (Canción).

Desde el punto de vista práctico, es posible encontrar momentos litúrgicos, dentro de la Misa o el culto, para tocar estas piezas antiguas (en la liturgia actual) en instantes como el Ofertorio o la Comunión, pero solo si se tocan rápido. De lo contrario uno se ve forzado a romperla en pedazos. Esa no es la idea.

Resulta impensable que toda la música antigua, música nacida de la fe y entroncada en la fe, se pierda, simplemente porque la iglesia va adaptando su acontecer litúrgico a los tiempos, siempre cambiantes. Sería deseable poder mantenerse siempre un contacto con la fe de nuestros antepasados, y eso no resulta a causa de las mutaciones litúrgicas que día a día se van produciendo. Esos cambios, se pregunta uno, ¿llevan a un aumento de fe en la gente, o nos van desvinculando cada vez más de la tradición? Es lamentable la pauperización musical que presenta hoy en día la iglesia católica si consideramos la enorme producción musical vocal e instrumental que tuvo en el pasado. Esas obras de arte yacen guardadas en el baúl del olvido. ¿Podremos rescatarlas?