CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LIBRO

DE TIENTOS Y DISCVRSOS DE MVSICA PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO INTITULADO FACULTAD ORGANICA

(Alcalá, 1626)

COMPUESTO POR

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

Vol. II

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

SANTIAGO KASTNER

COLABORADOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

B A R C E L O N A , 1 9 5 2

LIBRO DE TIENTOS DE CORREA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XII

BARCELONA, 1952

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LIBRO

DE TIENTOS Y DISCVRSOS DE MVSICA PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO INTITULADO FACULTAD ORGANICA

(Alcalá, 1626)

COMPUESTO POR

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

Vol. II

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

SANTIAGO KASTNER
COLABORADOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

BARCELONA, 1952

ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1952
© CSIC
© de esta edición: herederos de Santiago Kastner, 2015
e-NIPO: 723-15-183-2
Catálogo general de publicaciones oficiales: http://publicacionesoficiales.boe.es
Editorial CSIC: http://editorial.csic.es (correo: publ@csic.es)

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

ÍNDICE GENERAL

Páginas

Introducción: Aditamiento a los datos biográficos 7
El apéndice de Ajuda 12
Nota sobre los compositores incluídos en el apéndice de Ajuda. 13
Comentario a algunas obras contenidas en el presente volumen. 19
Crítica de la edición 25
Apéndice de Ajuda 30

PARTE MUSICAL

36. Tiento de medio registro de tiple. 1
37. Tiento de medio registro de baxon 6
38. Tiento de medio registro de tiple. 10
39. Tiento segundo de medio registro de tiple. 16
40. Tiento de medio registro de baxon 21
41. Tiento de medio registro de tiple. 28
42. Segundo tiento de medio registro de tiple. 35
43. Tiento de medio registro de baxon 42
44. Tiento de medio registro de tiple. 46
45. Tiento de medio registro de tiple. 52
46. Síguese otro medio registro de tiple. 58
47. Tiento de medio registro de tiple. 63
48. Tiento de medio registro de tiple. 69
49. Tiento de medio registro de baxon 74
50. Tiento de medio registro de baxon 81
51. Tiento de medio registro de baxon 86
52. Comiençan las obras de a cinco: primeramente un tiento de registro entero, de primero tono 91
53. Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono 100
54. Síguese otro tiento de medio registro de dos tiples. 106
55. Discurso de medio registro de dos baxones 112
56. Discurso de medio registro de dos baxones 120
57. Tiento y discurso de medio registro de dos baxones 127
58. Tiento de medio registro de tiple 134
59. Síguese otro tiento de medio registro de tiple. 146
60. Tiento de medio registro de baxon 157
61. Síguese la muy célebre canción *Susana* 166
62. Tiento de primero tono 180
63. Tiento de medio registro de tiple 191
64. Canción glosada 201

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Páginas

65. Síguense Dies y Seis Glosas sobre el Canto Llano 213
66. Síguese La Canción de Tomás Crequilion llamada *Gaybergier* 224
67. Prosa del Santíssimo Sacramento 230
68. Canto Llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María 236
69. Síguense Tres Glosas sobre el Canto Llano de La Inmaculada Concepción. 238
1. Tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo [sobre el *Pange lingua* español] Alvarado 242
2. Fragmento del tiento V de Correa, trabajado por el autor anónimo del Apéndice 244
3. [Tiento] 6.° tom por ut Estacio 246
4. Tento de 6.° por gesolreut, fazendo ut e fa no mesmo signo Anónimo. . 251
5. Obra [Tiento] de sexto por gesolreut, fenecendo nete, que pode servir de oitavo por delasolrre. De varios autores 256
6. Vai outra obra, de 6.° por gessolrreut, pode servir de oitavo de lasolrre se quiserã clausulas es de lasolrre, Alvarado 262
7. Obra [Tiento] Peraza 268
8. [Tiento] Oitauo modo Anónimo (=¿Peraza?) 272

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

INTRODUCCIÓN

ADITAMENTO A LOS DATOS BIOGRÁFICOS

Aparece el segundo tomo de nuestra reedición de la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo sin que hayamos podido completarlo, en la medida que deseábamos, de datos biográficos inéditos acerca del insigne maestro. El lapso de tiempo transcurrido entre la publicación del tomo primero y la de este segundo y último, lo hemos dedicado a nuevas búsquedas en pos de más noticias exactas sobre la vida del organista de la hispalense iglesia de San Salvador. El mutismo de los documentos o, si quieren, el vacío de los archivos en lo atañedero a Correa de Arauxo, venció nuestra voluntad férrea de aclarar y completar, como nos propusimos, la biografía del compositor. Buscamos y rebuscamos pacientemente por los archivos de Madrid, de Simancas, de Córdoba, de Jaén, de Sevilla y de otros lugares, pero sólo del Archivo Catedralicio jaenés conseguimos arrancar algún dato nuevo y concreto. Hay ocasiones, sin embargo, que habla el silencio, abarcando éste una contestación concluyente.

Que los documentos conservados en los archivos de Madrid y Simancas hayan omitido el nombre de Correa de Arauxo, significa sin duda que el maestro nunca desempeñó función alguna artística en la Corte, cargo a que aludió en la carta escrita por su propio puño y dirigida al tribunal, y cuya fotocopia reproducimos en el primer tomo, entre las páginas 40 y 41 de nuestra reedición. Ignoramos en absoluto las razones que indujeron a Correa a no aceptar la plaza para la que, *según él dice*, fuera nombrado por Su Majestad en la «Capellanía Real de su Real Convento de la Encarnación de Madrid», precisamente cuando su pleito desastroso con el Cabildo de San Salvador hacía de su vida en Sevilla todo lo contrario a un mar de rosas y alegrías. ¿Por qué persistiría en quedarse en Andalucía?

La documentación, relativa a las distintas capillas madrileñas subvencionadas por la Corona de España, que de la primera mitad del siglo XVII se conserva en varios archivos de la capital y en el Archivo General de Simancas, es lo suficientemente completa para deducirse de ella sin dificultad que Correa jamás se posesionó de cargo alguno en la Corte. Conforme a lo que dijimos en la página 13 del tomo primero, data del año de 1633 la última noticia conservada acerca de la estancia de Correa en San Salvador, de Sevilla. Después se pierde su rastro en esta ciudad sin que aparezca en Madrid. Y por aquellos tiempos, la Corte solicitaba músicos, y precisamente para el Monasterio de la Encarnación. Con fecha «Madrid, a 25 de Septiembre de 1635» se conserva en Simancas[1] una provisión de Felipe IV, fundando y dotando las fiestas de Nuestra Señora de la Expectación y de Santiago, con sus octavas, dos capellanías y otras memorias en el Monasterio de la Encarnación, de Madrid, que, entre otras cosas, reza : «... y tengo por bien que hauiendo en la Capilla nezessidad de Mussicos, se pueda proueher esta Capellanía en quien lo ssea (y no tenga los dichos grados) como pareziere al Capellán mayor y Priora del dicho Monasterio, dándome primero cuenta dello y a los Reyes mis subcessores para que demos lizencia que las

1. Simancas : Patronato Real, leg. 39, fol. 91. Documento n.° 3536, según el catálogo : Patronato Real.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

personas que se nos hubieren de consultar sean Mussicos por aquella vez». Nada más hallamos en Simancas que se relacionase con esta provisión. A pesar de no pertenecer a este archivo las cuentas y otros detalles sobre capillas de música de una época tan tardía como la de Felipe IV, continuamos, a guisa de descargo de conciencia, nuestras búsquedas por la sección del Patronato Eclesiástico, encontrando sólo en uno de los muchos legajos consultados un casi homónimo de nuestro organista, un tal Francisco de Arauxo, de la Orden de Santo Domingo, y gallego, que en el año de 1642 procuró vacante en una iglesia.[1] Nada más adelantamos en Simancas sobre este asunto.

En la sección Clero del Archivo Histórico Nacional, de Madrid, estudiamos algunos libros de cuentas y otros papeles concernientes a las Agustinas Descalzas de la Encarnación.[2] Dichas cuentas, que se conservan a partir de 1639 hasta bien entrado el siglo XVIII, muestran cantidad de pagos hechos a organistas y otros músicos que sirvieron en ocasión de distintas fiestas y funciones religiosas organizadas en aquel monasterio, pero desgraciadamente nunca citan los nombres de los artistas que prestaron sus servicios. Algunos pagos fueron asentados con la especificación de «a los músicos de la Capilla Real», de lo que se desprende la colaboración de éstos en las ejecuciones musicales realizadas en la Encarnación. Desde luego, si careciésemos de tales asientos, todavía existen muchos otros documentos de los que se sabe que la capilla musical de la Encarnación era un anexo de la Capilla Real.

Las cuentas antes mencionadas, como consecuencia lógica, nos llevaron a la consulta de los «Roolos de Gajes de los Criados de la Capilla Real del Rey Nr. Señor, de los Años desde el del 1612 hasta el tercio primero de 1691»,[3] por contener éstos los nombres de todos los músicos que colaboraron en la Capilla Real y, por lo tanto, también en las ejecuciones musicales de la Encarnación. No registran el nombre de Francisco Correa de Arauxo. Durante 1634 y los años siguientes, o sea la época correspondiente a Correa, que aquí nos interesa, trabajaban en la Capilla Real en calidad de tañedores de instrumentos de tecla y congéneres : Sebastián Martínez, capellán y organista; Francisco Clavijo, organista; Sebastián Verdugo, organista; Juan Ydalgo, músico del arpa, y Matheo de Abila, afinador del órgano. Entre los demás instrumentistas y cantores, tampoco se cuenta ningún Correa de Arauxo, por lo que se ve que éste no llegó a ser miembro de la Capilla Real.

Aun no satisfechos con los resultados de nuestras investigaciones, procedimos a la consulta de las cuentas del «Maestro de la Cámara» de los años de 1638 a 1640[4] y de los libros de la «Junta de Obras y Bosques Reales», años 1633-1652,[5] que, si bien aluden a varios músicos, no incluyen el nombre de Correa. En el madrileño Archivo Histórico Nacional hojeamos todavía los papeles concernientes a los Trinitarios de la Encarnación, de la misma capital, y los documentos relacionados con la iglesia de San Salvador, de Sevilla, pero todo en vano. Después de tantas consultas y búsquedas, y ante la presencia de tal cantidad de documentos, suministrándonos la más precisa información acerca de todos los miembros que constituían la Capilla Real y anejas, será lícito afirmar que Correa no desempeñó ningún cargo oficial en la Corte y que no perteneció a ninguna de sus organizaciones musicales. Abandonamos, por lo tanto, la hipótesis de que Correa haya accedido a ocupar un lugar en la Capilla Real de la Encarnación, de Madrid.

En la página 17 de nuestros «Datos biográficos» del primer volumen emitimos el parecer que el segundo pleito con que Correa se debatía en Sevilla y que versaba sobre los derechos dimanantes de una capellanía, fuera juzgado en Jaén. Admitíamos, incluso, en lo más íntimo de nuestro pensamiento, que aquello implicaría una ida de Correa a Jaén. A fin de averiguar la verdad, emprendimos la exploración del Archivo Catedralicio jaenés, estudiando, entre otros documentos, principalmente las Actas capitulares correspondientes a los años de 1632 a 1648. No tuvimos la suerte de encontrar las Cuentas de Fábrica o de Sacristía de la misma época. Tampoco alcanzamos las Ordenaciones de Sacerdotes, archivadas en el Palacio Episcopal, pero, según información de nuestro excelente amigo don Guillermo Álamo, maestro de capilla y organista de la S. I. C. de Jaén, éstas no remontarían a los años de juventud de Correa.

1. Simancas : Patronato Eclesiástico, leg. 115.
2. Madrid, Arch. Hist. Nac., secc. Clero, leg. 660.
3. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 1135.
4. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 6730.
5. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 4, archivo número 26.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

A consecuencia de las diligencias efectuadas, se disipó nuestra esperanza de encontrar a Correa entronizado como maestro de capilla u organista de la Catedral jaenesa, cargo que pensábamos habría podido asumir después de su rompimiento con el Cabildo de San Salvador, en Sevilla. Como resultado de nuestras investigaciones, cabe ahora aseverar que Correa nunca perteneció al Cabildo de la Catedral de Jaén y que en este recinto no desempeñó ninguna función estable. No consta su nombre en la lista de los maestros de capilla ni en la de los organistas.

Maestro de capilla de esta Catedral era, en 1635, De Quesada o Dequessada, que al año siguiente, no sabemos si por defunción, dejó la plaza vacante. En 1636 pidió el Cabildo «que informen los maestros de capilla de Toledo, Córdoba y de la Encarnación de Madrid para recomendar un maestro de capilla para la vacante de Jaén». Por lo visto, no era tan fácil encontrar el personaje deseado, puesto que en el mes de enero de 1637 continuó la plaza vacante, debido a que el Cabildo procedió al nombramiento de un maestro de capilla *en el ynterin*, escogiendo para ello a Jayme Blasco, sochantre, que ya sale en las cuentas de 1633 y años sucesivos como beneficiario de varias ayudas de coste. La interinidad de Blasco duró bastante tiempo. En 1647 ocupa Escobedo el puesto de maestro de capilla.[1]

Organista de dicha Catedral era, a partir de 1633, Miguel García, procedente de Córdoba. Durante 1635, el Cabildo «manda examinar unas chanzonetas o villancicos de Quesada y del organista Miguel García, para quedarse el Cabildo con los que fueren los mejores de ambos».[2] En 1636, García es sucedido en el cargo por Antonio Baptista,[3] que ocupa la plaza de organista durante los años que a nuestro propósito interesan. No logramos ver exactamente cuándo cesó Baptista en sus funciones, o si acaso más tarde se le asociara un segundo organista, cuya fecha de la toma de posesión ignoramos. Conste, empero, que el 2 de octubre de 1646, el Cabildo concedió se aumentase el sueldo del organista Francisco García. Quede para otra oportunidad el trabajo de averiguar si existe algún parentesco entre ambos organistas : Miguel García y Francisco García.

Como se puede ver, no hubo en este templo ningún maestro de capilla u organista de apellido Correa. Este hecho no impide que nuestro organista sirviera accidentalmente la Catedral, concurriendo para una u otra solemnidad extraordinaria con alguna composición que el Cabildo pediría o encargaría ex profeso. Conforme acabamos de enterarnos por el examen hecho de la parte del Cabildo, de villancicos de Quesada y Miguel García, seguramente se adquirieron composiciones musicales con el fin de enriquecer el repertorio y reunir un buen fondo de música sacra. Así reza un asiento en las Actas capitulares jaenesas del 10 de junio de 1636 : «Al M.° Francisco Correa se le dieron seis gallinas de ayuda de coste de la hacienda de la fábrica por las chançonetas que dió para la fiesta del Ssmo.»[4] Dado que en este período de la historia de la música no consta la existencia de otro Francisco Correa, menos aún en Andalucía, e insinuando la segunda causa del organista que mantenía relaciones con Jaén, a cuyo tribunal acudiría para presenciar el fallo de la sentencia, nada impide tomar por seguro que las citadas seis gallinas vinieran a parar a las manos de nuestro Francisco Correa de Arauxo, autor de la Facultad Orgánica. De esta suerte sabemos ahora a ciencia cierta que Correa anduvo en 1636 por Jaén. ¿Se retiraría a esta ciudad, para vivir recatadamente, dedicado a su arte? ¿Se acogería a un convento? ¿O tañería acaso los órganos de alguna iglesia del cercano Baeza o Úbeda? Preguntas que no podemos contestar. Al instante que aparece su huella, ésta vuelve a borrarse, y nadie sabe en qué dirección se volatilizó. Hasta la fecha no apareció el nombre de Correa en ningún otro documento de la región; tampoco se cruzó con él don Luis González López, cronista oficial de la provincia de Jaén, quien, con generosa solicitud, hizo a nuestras instancias pesquisas dentro y fuera de la Catedral, infelizmente sin éxito alguno, por lo que el resumen de su comunicado a nosotros se redujo a un lacónico «Nada, no existe nada».

A pesar de varias búsquedas efectuadas en el ya no muy rico archivo musical de la Catedral de Jaén, no se volvieron a encontrar las aludidas *chançonetas* de Correa de Arauxo. Debemos considerarlas extraviadas. ¿Se parecerían esas *chançonetas* a la *Prosa del Santísimo Sacramento* inserta casi al fin de la Facultad Orgánica? Quizá sí. Por lo menos se desprende de sus obras de de-

1. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1632-1648.
2. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1635, fol. 59.
3. Jaén, Arch. Cat., Actas cap. 1636 y años ss.
4. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1636, fol. 66.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

voción sobre textos litúrgicos, incluídas en el libro de órgano, que para éstas se servía de un estilo más llano y sencillo que para su producción de tientos, discursos, diferencias y glosas sobre canciones. Que sepamos, ningún otro documento jaenés vuelve a señalar composiciones de Correa. De momento, faltos de más datos, hemos de dar por terminado este pequeño intermedio de Jaén.

En verdad, extraña la parquedad de noticias sobre un hombre cuyo arte no podía causar indiferencia ni dar la sensación de algo cotidiano a ningún profesional o aficionado a la música. Sorprende que apenas un reducido número de músicos, cronistas y lexicógrafos hayan mencionado, a través de sus escritos, al maestro que sobresalía muy por encima de la famosa mediocridad que ya por aquel entonces empezaba a invadir la música española dentro y fuera de la Iglesia.

La eterna cuestión de si Correa de Arauxo era o no cien por cien español y sevillano, tampoco halla la menor clave de solución en libros de referencia como «Hijos ilustres de Sevilla», de Díaz de Valderrama. Que brille el nombre de Correa de Arauxo por su ausencia en esta especie de «Who's who» sietecentista y sevillano, poco o nada significa, puesto que hace omisión sistemática de todo cuanto sea músico y precisamente de vates del arte sonoro aun mucho más universales y célebres que Correa y de los que se sabe con toda seguridad ser oriundos de la capital andaluza.

Menos comprensible nos resulta la circunstancia de no encontrar ninguna mención de Correa en el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, de Francisco Pacheco, el cual evoca tantos personajes pertenecientes a todas las ramas del arte, activos por aquel entonces en Sevilla.

De Pacheco hay obras fechadas, por lo menos, desde 1589 a 1651. Coinciden, pues, las épocas de producción del pintor y del organista, siendo obvio opinar que ambos se conocieron en el medio artístico hispalense, en donde nadie se perdía. Agreguemos también que en importancia, a seguir de la Catedral, era la iglesia de San Salvador la segunda de la ciudad; así, el poseer los órganos de este templo equivalía a una posición artística y social de cierto relieve. La calidad de las ejecuciones musicales habidas en San Salvador y la categoría de sus órganos queda corroborada por el hecho de que la Catedral, ante la necesidad de recurrir a suplentes, llamaba de preferencia al personal de aquella iglesia. Con respecto a lo dicho, transcribimos de las Actas capitulares el siguiente asiento, fechado el 31 de enero de 1652 : «Ayuda de costa a un ayudante de organista de San Salvador para suplir la falta de los organistas de la yglesia que están enfermos...»[1] Sólo se nos ocurre dos motivos para explicar el silencio de Pacheco. Primero : Como se desconoce el año en que Pacheco redactó su *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, podríamos suponerlo anterior a 1626, el año de la publicación de la *Facultad Orgánica*, y también anterior al tiempo que Correa había adquirido alguna celebridad. Verdad es que Pacheco se refiere mayormente a músicos de un poco más de edad que Correa. Basta, en este sentido, cerciorarse, por ejemplo, de los años de vida de Francisco Peraza (1564-1598), el organista tan alabado por Pacheco. Segundo : Pacheco, tal vez no se sentiría atraído por el arte ni por el carácter un poquito duro de Correa, aconsejando su omisión cualquier falta de simpatía. Bien entendido, todo eso no pasa de conjeturas y suposiciones a que nos induce la ausencia de noticias concretas.

Tampoco aportan ningún elemento aclaratorio nuevo, apto para adelantar algo respecto a la determinación de la nacionalidad y del origen de Correa, las notas marginales insertas en los ejemplares de la Facultad Orgánica, conservados en la Library of Congress de Washington y en la Bibliothèque Royale de Bruselas. Las acotaciones en el ejemplar de Washington, que nos fueron comunicados por el musicólogo doctor Joseph Richard Rancourt, favor que mucho agradecemos, revelan que el libro perteneció en tiempos pasados a algún músico español. Esas acotaciones no revisten especial importancia. En cuanto al ejemplar de Bruselas, reza un apunte, hecho en la hoja del frontispicio, que procede de la Congregación del Oratorio de Estremoz (Portugal). Así constatamos una vez más la irradiación simultánea de Correa en ambos países, la distribución equilibrada de su libro por España y Portugal; ventaja y hecho curioso que en la misma época no vuelve a reproducirse en tamaña medida con el esparcimiento eventual por las dos naciones de

1. Sevilla, Arch. Cat., Autos cap., vol. 60, fol. 6.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

obras de otros autores españoles o portugueses. Semejante hecho no consigue disminuir nuestras sospechas acerca de la ambigüedad de la ascendencia de Correa.

Sin embargo, español, portugués o hispano portugués, nacido o no en Sevilla, fallecido o no en Jaén, Madrid o dondequiera, el conocimiento del lugar de su nacimiento, del nombre de sus genitores, de la fecha exacta de su muerte y otras noticias biográficas parecidas, no contribuirían a explicar más ni mejor la obra, que, en el caso de Correa, se explica lo suficientemente por sí misma. No es la letra muerta de fechas y datos que mantiene vivo el recuerdo de un hombre excepcional, sino su obra. Pongamos, por lo tanto, mano a lo práctico, hagamos de Correa objeto de audiciones, de conciertos, de enseñanza : será ésta la mejor manera de servir su memoria y la música entera.

La plasticidad barroca de su arte, que trepa muchos humores y disposiciones del alma, el carácter incisivo de sus líneas sonoras, la libertad de su concento, la acrimonia y agudeza de su armonía, la inestabilidad equilibrada de su temple, la vivacidad de sus configuraciones, el dualismo entre lo objetivo y lo subjetivo, la casta virilidad del sonido, la comprensibilidad inmediata de su mensaje, sus formas y su lenguaje casi exentos de larguras excesivas o de retórica musical superflua, todas éstas y muchas otras cualidades que sólo se hallan, tocando con amor y arte en instrumentos adecuados, propugnan la reintegración de la obra de Correa en el *ser* y *devenir* musical de nuestros tiempos. Y no en balde acaece que las artes de hoy tengan tanto en común con las de principios del siglo XVII. En ambas se manifiesta el ansia de vivir, el ahinco de evadirse de lo racional y cotidiano, la necesidad de romper con las convenciones. Ambas son irrequietas, nerviosas, no ajenas a conceptos redargüidos, repletas de perspectivas en contorsión. La distancia que mide entre Francisco Correa de Arauxo y Niels Viggo Bentzon o Paul Hindemith no es tan enorme como quizá parezca al primer instante. Huelga adentrarnos en apreciaciones o comentarios prolijos, puesto que en el tomo primero expusimos lo que nos cupo decir acerca de las características de la obra de Correa. Cuanto mayor la profusión de palabras tendentes a describir creaciones de arte — palabras que nunca igualan el poder inmediato de expresión auténtica emanado de la propia obra, ni mucho menos substituyen o refuerzan el clima estético harto tangible ya en la superficie de las composiciones —, tanto mayor el peligro de caer en aquel palabreo que los ingleses, dando en el clavo, designan por *words but words*.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

EL APÉNDICE DE AJUDA

Otrosí aludimos, en nuestra introducción al primer volumen, al apéndice contenido en el ejemplar de la *Facultad Orgánica* perteneciente a la Real Biblioteca da Ajuda (Lisboa), y que le añadió un comentarista portugués tan entusiasta como estudioso de la obra de Correa. Ignoramos en absoluto quién será el autor de los comentarios. Desde luego, por el estilo del lenguaje usado y por las obras de autores españoles, algunos de éstos residentes en Lisboa, que agregó el revisor; no será desacertado suponer tratarse de un organista portugués, contemporáneo de Correa, y que trabajaba en la capital de su país nativo. La confección del anexo revela que el comentarista era conocedor de los problemas y de las teorías inherentes a la música de órgano de su época; además, poseedor de repertorio extenso, permitiéndole aducir para cada caso el ejemplo y el autor adecuado. De tal modo integrado se sentiría en la obra de Correa, que no tan sólo continuó la numeración de los folios de la *Facultad Orgánica* — ésta termina en el fol. 204 y comienza el apéndice por el fol. 205 —, sino incluso trabajó los primeros compases del quinto tiento de Correa a manera de transposición y transcripción, poniendo, quitando o modificando, según sus antojos explicativos, detalles del contexto primitivo.

El texto original de las notas anejas escritas por el comentarista anónimo es el siguiente:

[Fol. 205.] «Neste liuro faltão algumas obras accidentais que são muito necessárias, nelle irei acrescentando as que me parecer mais necessárias, que começarão por huma obra de quinto por delasolre sôbre o passo do Pange Lingua; nos orgãos naturais sempre uã por delasolre; hé de Aluarado, folhas 206.

Nos orgãos naturais de doze palmos ou de seis ou de tres de ordinário vão pro. por delasolre, e vem quinto tom algumas vezes pelo mesmo signo, como hé O Nobis datus de Gerreiro (= Guerrero) e outros desta sorte soposto o mais comum hé uir quinto por cesolfaut. Uem tambẽ Oitauo tom por delasolre, o que tambẽ falta neste liuro.

Por elami nos orgãos desta sorte uã tonos seguintes, uẽ quarto natural, uẽ terceiro, uẽ sétimo, e uã algumas vezes Oitauo e tambẽ uã p °. como se pode ver na misa Inter Vestibulum de Gerreiro, que o sentou natural ha por elami, q̃ por delasolre fica baixo o que tambẽ falta neste liuro, tudo tirado o quarto.

Por f-faut uẽ sexto nos orgãos naturais, em outros orgãos uẽ oitauo, mas uou mesmo tratando ao natural.

Pela diuizão de f-faut uẽ algumas uezes terceiro, fazendo re, na diuizão e fa em alamire, e uẽ noueno tono, por aquí tras este liuro huma obra folhas 207 acidental.

Por gesolreut uẽ segundo tom por bemol, uẽ algumas uezes hum Oitauo alto; sexto tenho tangido alguãs uezes por este signo a falta de cõtrabaixo, suplindo os tenores.

Por alamire uã segundo tom algumas uezes os q̃ tambẽ faltam.

[Fol. 205v.] As folhas duzentas e noue — 209 uai huma de sexto por gesolreut q̃ pode seruirde oitauo por delasolre, clauzulando no mesmo delasolre.

Folhas duzentas e onze — 211 uai outra obra de sexto por gesolreut, fenecendo nele, q̃ pode seruir de Oitauo por delasolre. Hẽ de vários autores.

Folhas duzẽtas e treze — 213 uai outra obra de sexto por gesolreut, pode seruir de Oitauo por delasolre se quizerã clauzular em delasolre; de Aluarado.

Folhas duzẽtas e seis — 206 uai huma obra de quinto deste liuro q̃ fica folhas 15, uai apontada hn ponto asima, fazendo fa en gesolreut, e fa en delasolre quinta asima.»

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Para nosotros, el principal interés de este apéndice reside en el hecho de proporcionarnos un pequeño número de obras de indiscutible valor artístico y estético de autores, sobre todo españoles, de los cuales no se conservan apenas obras en otras fuentes de música de tecla manuscritas o impresas. Dada la índole de estas bellas piezas y su relación, aunque indirecta, con Correa, cosa que no impide echen alguna luz sobre el arte orgánico en general de aquella época y de modo especial sobre Jerónimo Peraza, uno de los mentores del susodicho maestro, resolvimos acabar la reedición de la Facultad Orgánica con la inserción del apéndice.

NOTA SOBRE LOS COMPOSITORES INCLUÍDOS EN EL APÉNDIDE DE AJUDA

No obstante haber sido muy intensas las relaciones y los intercambios musicales entre España y Portugal a lo largo del siglo XVI, veriticándose un vaivén constante de compositores, maestros de capilla, instrumentistas y cantores entre las Cortes de Madrid y de Lisboa, a partir de 1580, tales conexiones todavía se incrementaron con motivo de la fusión de Portugal por parte de Felipe II, con la Corona de España. No es de extrañar que la residencia temporal, en Lisboa, de los reyes de Castilla provocase el traslado de músicos españoles a Portugal, para continuar éstos sirviendo a su monarca en el «paço» y la seo de la capital lusitana. Aunque por aquel entonces no faltasen en Lisboa buenos músicos, se comprende que los nuevos dueños del país no prescindiesen de los servidores de su propia nación. Consecuencia de aquella inmigración fué que la Capilla Real portuguesa se vió favorecida por la colaboración armoniosa entre artistas procedentes de las más distintas regiones de la Península.

A la serie de músicos españoles inmigrados en Portugal durante la era del dominio felipino, pertenece el organista vizcaíno Diego de Alvarado, miembro de la Capilla Real de Lisboa desde 1600 a 1643, el año de su fallecimiento. Primero organista de Felipe III y, después de la restauración realizada en 1640, de Don Juan IV, sirvió en dos reinados de tendencias muy diversas. Conforme consta de varios documentos conservados en el Arquivo da Torre do Tombo en Lisboa, tanto Felipe III como Don Juan IV hicieron repetidas veces mercedes a su organista vascongado. El rey portugués aun socorrió a María da Costa, viuda de Diogo de Alvarado, y un sobrino suyo, Pedro de Alvarado, «moço de número da Capella Real».[1] Alvarado fué enterrado en la antigua iglesia lisboeta de los Mártires, destruída por el terremoto de 1755, rezando, según Sousa Viterbo, el epitafio de su tumba : «Sepultura de Diogo de Alvarado, tangedor de tecla da capella real 43 annos e de sua mulher, o qual falleceu en 12 de fevereiro de 1643.»

Durante muchos años colaboraron Diogo de Alvarado y el Padre Manoel Rodríguez Coelho en la misma capilla, y su mutuo alternar habrá sido fructífero para la obra organística de ambos.[2]

El catálogo de la biblioteca musical de Don Juan IV enumera dos motetes de Alvarado, uno a cinco voces, *Ave Virgo gloriosa*, y otro a cuatro, *Versa est in luctum*, obras, como es sabido, desaparecidas cuando el cataclismo de 1755. Hasta ahora, y a pesar de insistentes búsquedas emprendidas en su país nativo por nuestro querido amigo y colega el Padre José Antonio de Donostia, no ha aparecido en España ninguna composición de Alvarado. Continuamos, por lo tanto, a considerar como únicas obras conservadas los dos tientos incluídos en el apéndice de Ajuda.

El primero de ellos, sobre el *Pange lingua* mozárabe, lo tenemos por una de las cumbres de toda la literatura de tientos. No sabemos si admirar más su sencillez noble o su condensación de mística contemplación. El otro, también derivado de algún tema litúrgico — giro temático que se repite igualmente en los tientos n.ˢ 37 y 44 de Correa — vuelve a evidenciar la inspiración fácil y la mano de maestro consumado de Diogo de Alvarado. Digno de mención especial es el detalle técnico de que los agudísimos de este tiento sobrepasan una vez el — en la Península hasta entonces siempre acostumbrado — límite del *la* para tocar en el *si* contiguo, lo que demuestra que ya en

1. La transcripción y publicación de estos documentos, así como también de los alusivos a Lacerna, puede verse en la obra *Subsidios para a Historia da Música em Portugal* de SOUZA VITERBO (Coimbra, 1932).

2. S. KASTNER, *Música Hispánica y Contribución*, páginas 164 ss.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

aquellos tiempos hubo en Lisboa órganos, claves o monacordios, cuyo ámbito era por lo menos en los agudos un poco más extenso que el usado sistemáticamente por los compositores para tecla desde Antonio de Cabezón hasta casi Juan de Cabanilles.

También era Estacio de Lacerna uno de los organistas que vinieron de España a Portugal. Acerca de éste poseemos aún menos noticias biográficas que sobre Alvarado. Sábese únicamente que era hijo de Alejandro de Lacerna, natural de Sevilla, y que en carta de 5 de diciembre de 1595 fué nombrado por Felipe II tañedor de tecla de la Capilla Real «com a tença de 20 000 reais e tres moios de trigo». El Padre Manoel Rodríguez Coelho sucedió en 1604 en el cargo a Estacio de Lacerna; ignoramos si éste cesó en el desempeño por defunción o si prosiguió su carrera en otro sitio. Hasta ahora no tuvimos la suerte de tropezar en Sevilla, ni en Lisboa, ni en los demás lugares de nuestras investigaciones, con ningún documento que nos revelase más detalles sobre este organista y compositor.

A juzgar por su única pieza de música hoy conocida, el tiento del sexto tono por *ut*, que descubrimos en el apéndice de Ajuda, debe haber hecho buena figura frente a los órganos de la seo lisboeta. El tiento de Estacio de Lacerna, cuyo contexto acusa características técnicas españolas y portuguesas, lo interpretamos repetidas veces en el clavecímbano ante los más diferentes públicos; todos ellos lo recibieron con sumo agrado por ser música exenta de sofismas, optimista y radiante en la derechura de su discurso. Imagen sonora de la época de Cervantes.

Los hermanos Peraza nunca visitaron Portugal, que se sepa. Son dos organistas del mismo apellido : Jerónimo y Francisco Peraza. Eran hermanos y ocuparon sucesivamente las banquetas de los órganos de la Catedral de Sevilla. La *Obra de Perasa*, contenida en el anexo de Ajuda, como no lleva el nombre de pila del uno ni del otro, ofrece ciertas dificultades en su atribución a Jerónimo o a Francisco. A más de eso, Correa de Arauxo, que debe haber conocido ambos Peraza, tampoco se muestra, en sus *Advertencias*, muy propenso a detalles. Al referirse a dos de sus mentores, se ciñe precisamente a indicar sólo el apellido del primero, de modo que cuando dice : «la primera (música de órgano accidental) que vide puntada en cifra después de algunos años fueron unos versos del octavo tono por delasolrre de Peraza, y luego de aý a poco más, otros de Diego de el Castillo...», queda la duda de si está hablando de Jerónimo o de Francisco.

A nuestro modo de ver, tales dudas y dificultades se disipan mediante el estudio atento de algunos documentos relacionados con los organistas de la Catedral sevillana. El orden, según el cual los varios organistas desempeñaron uno tras otro sus funciones en dicho templo, está patente en las Actas capitulares, lo que nos ayuda mucho a aclarar la sucesión de los hechos, de la que, a su vez, nos es posible deducir a cuál de los hermanos Peraza alude Correa. Una parte considerable de esas actas ha sido estudiada por Mons. Higinio Anglés y por el Padre Donostia, copiando éste lo más importante para el fichero del Instituto Español de Musicología. Deseosos de desenmarañar la cuestión de los Peraza, a continuación acudiremos bastantes veces a las fichas escritas por el Padre Donostia.

De todos los apuntes sacados de los Autos capitulares, el que más luz arrojó es el siguiente:

«*Diego Fernández*, tañedor de los órganos de la Cat. de Sevilla falleció miércoles XVIII de agosto de 1560, dióse posesión de esta ración a *Pedro de Villada* en jueves XXIII de Diciembre de 1560, falleció éste XV de Octubre de 1572; diósele posesión a *Jerónimo Perasa Sotomayor* en VI de Marzo de 1573 ante don Luis Ponce de León, canónigo y secretario, y posesión en primero de Septiembre del dicho año ante Luis Perma Sect°, quitósele esta media razón al susodicho porque lo merecieron sus embustes; diósele esta media ración por oposición a *Diego del Castillo* que tañía el hórgano de Cigüença, diósele posesión en 1581. Succedió en esta media ración *Francisco de Peraça* y diósele posesión en XVIII de Mayo de 1586.»[1]

Conforme establece el citado asiento, los tres organistas que al efecto nos interesan se sucedieron por el orden siguiente : Jerónimo Peraza, Diego del Castillo, Francisco Peraza. Dado que Correa dice expresamente que primero vió las piezas de Peraza y sólo algo más tarde las de Diego del Castillo (afirmación que también da a entender que cuando vió las composiciones de Peraza

1. Sevilla, Archivo Catedralicio : Autos cap., vol. 43, media ración, n.° 13; Ex..: Creación de esta media ración de organista en 31 de junio de 1507.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

aun no se hallaba Castillo en Sevilla, y teniendo además en cuenta que en aquel momento Francisco Peraza era todavía demasiado joven para dar muestras de maestro experimentado), resulta que el Peraza citado por Correa de Arauxo sólo puede ser Jerónimo.

Jerónimo Peraza Sotomayor era oriundo de Castilla la Vieja. Quizá nacería, a semejanza de su hermano menor Francisco, en Salamanca. No se sabe la fecha exacta de su nacimiento, que, desde luego, ocurrió algunos años anteriores a 1564. Ignoramos también quiénes fueron sus maestros y cuál la primera prebenda de órgano que tuvo. Como vimos, Jerónimo tañó los órganos de la Catedral sevillana a partir de marzo de 1573 hasta últimos de 1579. Después quedó su lugar en manos del organista interino Hernando de Tapia, hasta que en 1581 Diego de Castillo tomó posesión del cargo. Seguidamente inserimos algunas notas sobre Jerónimo que constan en las Actas capitulares y dan información de sus andanzas.

Jerónimo de Peraça de Sottomayor, organista : «Se le dió posesión de la media ración que tuvo Pedro de Villada, racionero organista ..... se le dió y señaló una de las sillas altas a la parte del choro del Arzediano ..... y hecho cierta moneda que en las manos traya entre mucha gente que presente estava en señal de verdadera quieta y pacífica possessión y perceptión de fructos.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 1.°, set°. 1573; vol. 30, fol. 2 v. y 3.)

(Jerónimo) Peraça organista : «..... ordenaron al señor Racionero Peraça, organista, asista con el maestro del órgano y estudie los registros y haga dos libros, el uno para sí y el otro para que se guarde en los Archivos.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 11, abril 1575; vol. 30, fol. 223.)

(Jerónimo) Peraça, organista : «..... dieron licencia al Señor Racionero Peraça, organista, hasta pascua de Spiritu Sancto, para que fuera de Sevilla por sus Recles, dexando quien sirva el órgano.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 5, abril 1578; vol. 31, fol. 27.)

(Jerónimo) Peraça, racionero : «..... dieron licencia al Señor Racionero Peraça para que vaya a Toledo por los Recles que tiene, dexando a su (substituto?) que sirva en su lugar.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 29 (?), agosto 1579; vol. 31, fol. 129.)

Peraça Hierónimo, organista : «..... nombraron por organista del sagrario por el tiempo que fuere la voluntad del dicho cabildo a Hierónimo Peraça con veinte mill mrs de salario en cada un año y mientras no viene sirva por él Juan de Vargas.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 19, octubre 1594, vol. 37, fol. 25.)

A raíz de su rompimiento con el Cabildo hispalense, pasó Jerónimo a Toledo, en cuya Catedral se mantuvo como organista hasta 1617, el año de su muerte. Se le enterró en la toledana parroquial de San Lorenzo. Ya que Jerónimo fuera una vez por sus recles a Toledo, estando todavía en el cargo de Sevilla, es posible que poseyese de antaño intereses en aquella ciudad castellana. Como se puede desprender del apunte extraído de las Actas capitulares sevillanas y que arriba transcribimos, Jerónimo se reconcilió con el Cabildo de la Catedral hispalense, que decidió nombrarlo organista del sagrario. El Cabildo, empero, tal vez preveyendo ya la falta de Peraza, ordenó que mientras no tome posesión lo substituya Juan de Vargas. Visto que Jerónimo continuó en Toledo hasta el día de su fallecimiento, no puede haber tomado posesión del cargo sevillano.

Las que acabamos de mencionar no son las últimas relaciones de Jerónimo con Sevilla. Su hermano menor, Francisco, falleció tempranamente en 1598. Para perpetuar su memoria, Jerónimo mandó colocar una lápida sepulcral en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, de Sevilla. Narra su epitafio : «Aquí está enterrado Francisco Peraza, Rac°. de ésta S. Iglesia á quien el Cabildo dió la Ración del órgano por la eminencia de su arte : á cuya memória puso esta piedra su hermano Hierónimo Peraza, Racionero antes de la misma Prebenda y ahora de la de Toledo. Murió a 24 de Junio de 1598.»

Lo solicitado que era Jerónimo Peraza por Catedrales de la importancia de Sevilla y Toledo, ambas de las más egregias de España entera, bien demuestra que era autoridad en el arte del órgano y uno de los maestros más consumados de su época. Es fácil imaginarse lo mucho que Correa de Arauxo debió a Jerónimo, el primero en introducir música de órgano accidental en Sevilla, cosa que acarrea simultáneamente la implantación de una estética moderna y adecuada a las exigencias de la respectiva época.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Francisco Peraza nació en Salamanca el año de 1564. Nada nos consta acerca de su juventud y formación. Como más atrás se ha dicho, ascendió, el 18 de mayo de 1586, al lugar de organista de la S. I. C. de Sevilla, conservándose en el mismo hasta la fecha de su muerte, acaecida el 24 de junio de 1598. Sobre Francisco Peraza se lee en las Actas capitulares de la Catedral hispalense las siguientes notas:

(Francisco) Peraza, organista: «Este dicho día, llamados mandaron que se le acrecenten al racionero Peraza mill reales de la fábrica con que de seguridad a contento de los Señores contadores y por el orden que ellos dieren de que si se fuese lo volverá todo desde oy, si se fuese sin licencia y para darle licencia se llame de antedía y se vote por habas y una sola negra lo contradiga, todo lo qual pasó por mayor parte de votos, habiéndose votado primero por votos verbales sobre la cantidad.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 28, mayo 1586; vol. 33, fol. 37 v.)

(Francisco) Peraza, organista: «..... mandaron que se le acrecienten al racionero Peraza mill reales de la fábrica con que de seguridad a contento de los señores contadores y por el orden que ellos dieren, de que si se fuese lo volverá todo desde oy, si se fuese sin licencia y para darle licencia se llame de antedia y se vote por habas y una sola negra lo contradiga, todo lo cual pasó por mayor parte de votos, habiéndose votado primero por habas, para ver si se le acreçentaría, y después por votos verbales sobre la cantidad.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 30, mayo 1586; vol. 33 (1.°), fol. 37 v.)

(Francisco) Peraça, organista: «Votándose por votos verbales salió por la mayor parte que al Racionero se le den en cada un año de salario de la fábrica mil y docientos Reales sin los otros mill que tiene con las condiciones que se le dieron los dichos mill que tiene y otras de nuevo que el cabildo le pareciere.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 24, mayo 1589; vol. 34, fol. 52 v.)

(Francisco) Peraça, racionero organista: «..... salió por la mayor parte que al Racionero Peraça por auerse ydo sin licencia del cabildo se a puesto en nihil así de la prebenda como del salario desde el día que salió de Sevilla y no se le pueda bolver por ningún título que sea sino llamados de antedía y por gracia y no justicia y una hava lo contradiga. En este dicho día, Don Iñigo de Villalobos, canónigo, requerió al Cabildo mandase traer la bulla de la ración de dicho Racionero Peraça.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 27, junio 1590; vol. 35, fol. 23.)

(Francisco) Peraça, organista: «..... dieron licencia a el Racionero Peraça para que vaya fuera de Sevilla con que esté aquí para pasqua de resurección y no gane sino oviere venido.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 14, febrero 1595; vol. 37, fol. 37 v.)

(Francisco) Peraça, organista: «..... votándose secreto salió por las dos tercias partes que se le aumente el salario del Racionero Francisco Peraça.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 22, abril 1596; vol. 37, fol. 86 v.)

(Francisco) Peraça, organista: «..... mandaron que el Racionero Peraça taña el órgano de la antigua todos los sábados que se dixere la Salue y para el sábado que faltare sea penado en dos ducados para la fábrica, los quales no se le puedan bolver sino llamados de antedía y una hava lo contradiga.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 1, julio 1596; vol. 37, fol. 94 v.)

(Francisco) Peraça, organista: «..... dieron licencia al Racionero Peraça para que después de nuestra Señora pueda ir en romería a Guadalupe.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 24, enero 1597; vol. 38, fol. 4 v).

(Francisco) Peraça, organista: «En este dicho día, siendo llamados para ello, dieron treinta días de licencia al Racionero Francisco Peraça para ir fuera de Sevilla con que esté aquí para la pascua del espíritu sancto, los quales corran de quatro deste mes con que sino bolviere al servicio de esta sancta yglesia no gana.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 3, abril 1598; vol. 38, fol. 68.)

A semejanza de su hermano mayor, fué Francisco Peraza gran innovador y músico de excelente cepa. En torno de sus cualidades, opinó Francisco Pacheco, en su *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*:

«Fué tan insigne en su modo de tañer, que el gran Guerrero le obligaba a abrazarlo y tomarle las manos y a querérselas besar; que Guerrero y Felipe Rogier afirmaban tenía un ángel en cada dedo; que fué el primer inventor de las mixturas de órganos, que tocaba siempre de tan buen gusto mil flores que inventó de manera que a él solo debe España la gracia y primores en el órgano, las novedades gustosas, con la variedad de fugas largas, hasta él nunca vistas en Europa; que supo la composición de la música extremadamente y por excelencia el disponer la ordinación a que llama el italiano tabulatura y que es el fuste y nervio del gran tañer.»

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

A Vicente Espinel, uño de los más sutiles catadores de música de su tiempo, tampoco le pasó inadvertido el genio de los Peraza, por lo que trova una línea de su *Casa de la Memória* : «Y las diuinas manos de Peraça», desgraciadamente sin añadir si tal se refiere a Jerónimo, a Francisco o a los dos.

Una pieza, atribuída, no sabemos con qué garantía de autenticidad, a *Francisco* Peraza, un «Medio Registro Alto de Primer Tono», se encuentra en el manuscrito de obras de órgano de los siglos XVI y XVII, conservado en el Archivo Musical del Real Monasterio de El Escorial. Dicho códice apenas consigna la composición con el apellido *Pedraza.* Primeramente publicó el P. Luis Villalba Muñoz ese tiento en su *Antología de Organistas Clásicos* ; más recientemente, y no sin haber mutilado algo de la textura original, lo incluyó don José Muset en su cuaderno *Early Spanish Organ Music* (Ed. Schirmer, Inc. N. Y.). Era ésta, hasta ahora, la única obra conocida de cualquiera de los hermanos Peraza.

Hubo todavía un tercer Peraza, probablemente pariente, tal vez un sobrino, de los anteriores. Su nombre también era Francisco, e igual que Jerónimo, aunque en época un poco posterior, tañó los órganos de la catedral toledana. A este Peraza tercero se refiere un libro de gastos de João de Mello Carrilho, encargado en Madrid de don João IV de Portugal. Bajo la rúbrica de *Gastos em todo o anno de 1636* leemos : «Dei ao organista Francisco Perassa 400 reais em prata.»[1] Dicho pago se relaciona seguramente con la siguiente colección de tientos registrada por el Índice de la Biblioteca de Música del Rey Don Juan IV : «Caixão 16°, n.° 435 : Tentos de Tecla, tresladados de hum liuro, que Francisco de Peraça, tangedor e Racioneiro da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios Autores.» Quiere esto decir, en lenguaje todavía más claro, que de un libro conteniendo obras para tecla de distintos compositores españoles y que Francisco Peraza (el segundo) había traído a Vila Viçosa, se sacó copia en Portugal, y esta copia se destinó a formar parte de la biblioteca musical del rey. Dado que el libro vino de Toledo, es natural que incluiría composiciones de autores residentes en aquella ciudad y aun de autores relacionados más íntimamente con este Francisco Peraza, entre los cuales no faltaría Jerónimo.

Ya que el compilador del apéndice a la obra de Correa copió obras de Estacio Lacerna y de Diogo de Alvarado, es decir, de maestros en contacto estrecho con la música de la capilla real, es lícito admitir que procuraría también para la pieza de Peraza una fuente idónea sita en la misma órbita. Contra la identificación de esta *Obra de Perasa* con el Francisco Peraza de Toledo se opone el estilo en muchos aspectos harto arcaico del contexto; pues hacia el 1636, basta cerciorarse de ello en las obras de los sucesores de Seb. Aguilera de Heredia, de Coelho o de Correa, se solía escribir en estilo más moderno y más florido. No vacilamos, incluso, en afirmar que la fecha de composición más tardía, admisible para esta obra, sería 1620, y tal, con concesiones hechas a los retardatarios de la respectiva sección de estilo. Eliminada así la paternidad del joven Peraza toledano, resta la alternativa entre Jerónimo y Francisco.

Ciertamente, no corresponde el carácter de este trozo a los loores y a las «novedades gustosas» enunciados por Pacheco, ni resiste, en cuanto a modernidad, a la yuxtaposición con el tiento adscrito a Francisco Peraza, de la colección de El Escorial. La confrontación de ambas piezas arroja muchas discrepancias en la manera de concebir música y en el modo de servirse del teclado, pareciéndonos más que dudoso que una sola persona pueda aplicar dos procesos de realización tan divergentes. Sin adelantarnos a la crítica del valor intrínseco de la obra, sino observada ésta exclusivamente bajo el factor tiempo de su creación, creemos que no hay dificultad en verla integrada en los años de gestación y formación artística de Correa de Arauxo. Parécenos atinado haber escrito en el prefacio del tomo primero de nuestra reedición : «El tiento de Peraza señala ya algunas características estilísticas de Correa y establece la antecedencia musical, ya lógica, ya históricamente justificable.» No es éste el lugar donde podamos reforzar nuestras palabras mediante análisis minuciosos de las dos piezas perazianas y de algunas de Correa y de otros autores hispánicos de la época que se extiende de 1570 a 1630, pero hecho el resumen de lo expuesto acerca de las conexiones de Correa con los Peraza, de los datos biobibliográficos de éstos, de

1. «Despezas da Livraría Ducal de Música», en J. VASCONCELLOS, *Index da Livraria de Música do Rey Dom João o IV*, vol. II.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

las relaciones de Toledo con Portugal y de todas las deducciones lógicas a que se prestan los varios aspectos de la cuestión, tenemos por completamente admisible atribuir la *Obra de Perasa*, consignada, en los folios 215v. y 216 del apéndice de Ajuda, a *Jerónimo Peraza*. Desde luego, es difícil formular afirmaciones cuando se tiene sólo una composición de cada maestro a la vista, habiéndose extraviado lo demás de su producción. Aun así, proponemos a nuestros lectores aficionados a problemas de estilo, de tocar sucesivamente algunas piezas de Antonio y de Hernando de Cabezón; después, la que adscribimos a Jerónimo Peraza, y, para terminar, la atribuída a Francisco Peraza; creemos que el orden les parecerá completamente natural, y la evolución estilística, verificada, constante y sin alteraciones en su progresión normal. Ante la falta de más material de información, debemos constreñirnos de resolver los problemas lo mejor posible mediante la documentación de que disponemos, y nada más.

En el anexo todas las pautas fueron trazadas a estampilla, menos las de los folios que contienen la Obra de Peraza y la siguiente y última, un «Oitauo modo», que comienza en el folio 216v. A más de tener en común las líneas improvisadas para asentar a la cifra, por eso bastante torcidas y a ratos de lectura difícil, se nota que estas dos últimas piezas fueron copiadas con otra tinta y, por lo que parece, en la misma ocasión. La pieza postrera no lleva ninguna indicación de nombre de autor, y podría haberla copiado el compilador del mismo libro de que trasladó la anterior. Tampoco existe motivo que nos autorice desechar en absoluto la hipótesis de ser extensiva a los dos trozos la designación *Obra de Peraza*, ya que obra puede significar obras. Quede la resolución de la interrogante de si es trabajo o no de Jerónimo Peraza al albedrío de cada uno.

Queremos terminar estas notas señalando que el tiento comenzado en el folio 211 del apéndice, según el comentarista, «*Es de varios autores*». Desgraciadamente no añade quiénes son los varios maestros que tuvieron parte en la confección, pero lo que en este caso ante todo nos interesa verificar, es que, por lo visto, la composición de tientos se prestaba al «*pasticcio*». Aquí nos surge el *pasticcio* a guisa de ave muy rara, de hazaña poco común entre los ademanes comedidos de la literatura hispánica para tecla. Cruzamos aquí con un rompecabezas hábilmente combinado, al cual sería injusto aplicar el refrán de «Olla de muchos, mal mejida y peor cocida».

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

COMENTARIO A ALGUNAS OBRAS CONTENIDAS EN EL PRESENTE VOLUMEN

XXXVI - LX. TIENTOS. — Los tientos abarcados por esta parte de la Facultad Orgánica prosiguen en sus rasgos esenciales la trayectoria establecida por los tientos n.ˢ I-XXXV, publicados en el volumen anterior. El conjunto de todos ellos representa un admirable exponente de las infinitas posibilidades, tanto técnicas y estéticas como artísticas y éticas inherentes al tiento, evidenciando al mismo tiempo que, en vida de Correa, la enorme extensión de la materia estaba aún lejos de aproximarse a su agotamiento. Y tengamos presente la cantidad de tientos que ya se habían compuesto anteriormente desde los años de trabajo de los Cabezón, Bermudo, Vila, Soto, Peraza, Alvarado, y los muchos que después de Correa y antes de producirse el desvanecimiento de esta forma musical, ocurrido sólo hacia fines del siglo XVIII, todavía no habían concertado los Cabanilles, Elías, Oxinagas, Soler y tantos más. No será aventurado asegurar que el tiento ha sido durante casi trescientos años el género preferido y el más practicado por los tañedores de tecla hispánicos. Tal como el soneto atrajo la vena de todos nuestros poetas, así el tiento ejerció su magnetismo sobre la totalidad de los compositores para órgano, clavecímbano, manicordio o claviórgano, y todavía sobre muchos para vihuela y arpa. La variedad de las numerosas realizaciones de tientos efectuada en el transcurso de tres siglos, naturalmente no consiente establecer para todos un modelo único. Sin embargo, el conjunto entero de las concepciones se atiene a idéntico punto de partida fundamental; deriva del mismo molde común a todos, para ir explorando soluciones individuales, para crear diferencias de estilo, de modas, de épocas, de estéticas, de características locales o regionales, de sensibilidades e imaginaciones humanas; divergencias todas éstas que, por muy pronunciadas que sean, al final vuelven a recaer sin excepción sobre la célula básica y ortodoxa de cuanto significa el tiento como nervio y plasmación de la música instrumental ibérica.

De un modo especial nos interesan los tientos a cinco voces incluídos en este volumen, visto que tientos a más de cuatro voces escasean en el total de la producción de este género musical. Y precisamente los de a cinco voces de Correa, por lo logradísimos que están, desmienten rotundamente la opinión del Padre Manoel Rodríguez Coelho, emitida en el prólogo de sus *Flores Musicales*, diciendo : «porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, e passando d'aqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não é nas vozes humanas». Que cualquier instrumento de tecla es capaz de «declarar» más de cuatro voces, ya lo había comprobado Antonio de Cabezón, tejiendo glosas a cinco y a seis voces sin perder punto de la música y que suenan como cristal de rubí. Acordémonos también de la «multifonía» de Arnolt Schlick, otro prodigio del lleno de voces. Entre las obras de a cinco voces de Correa descuella el tiento n.° LV sobre tema cromático, tan al gusto de los tañedores de aquella época. El uso del tema cromático por parte de Correa constituye otro detalle de su actitud barroca señalada previamente. La confrontación de esta pieza con los Ricercari, Fantasías o Sonatas cromáticas de los Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Bull, M. A. Rossi, T. Merula, Froberger y otros lleva a conclusiones sobre paralelismos y discrepancias de estilos personales que valdría la pena

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

de meditar más detenidamente. Pero donde se manifiesta sobre todo el proceso de la creciente «barroquización» de Correa, es en los tientos a base de fusas y en los de compás ternario. Aquí, la ingeniosidad del autor casi no conoce límites, tan abundante es la variedad de valores rítmicos, de metros, de figuras y la combinación de proporciones de división distinta. El desgreñamiento rítmico origina resquebraduras en el contexto que de vez en cuando están más próximas de la gesticulación dramática y de la declamación libre de la tocata italiana que de la llaneza señera y tradicional del tiento. Verdad es que frecuentes cambios en los valores de las figuras rítmicas, en el metro y el uso de diseños de proporciones irregulares poco corrientes en toda la música imponen a menudo un tiempo libre del juego, como si no existiesen divisorias de compás. Tal «tempo libero», más que rescaño es vislumbre de improvisada retórica tocatesca y extraña que Correa no se atreviera a prescindir de la división de compases tal como lo hicieron los franceses en sus preludios y los italianos en sus tastatas o tocatas, concediendo suma libertad expresiva al aspecto gráfico del contexto. Evidentemente, la poca maleabilidad del sistema de la notación en cifra no iba al encuentro de las exigencias del algo anárquico estilo concitado; para ello convenía más la escritura en partitura de órgano, a la que muchos españoles eran refractarios. En este detalle pugnaban Barroco y Renacimiento; el fondo de las inquietudes musicales de Correa parécenos derivado del rozamiento entre aquellos dos conceptos.

Al virtuosismo rítmico añade el organista de San Salvador la virtuosidad manual, desatando cataratas de fusas que transforman el teclado en molino de notas y sones, en atomizador de contornos. Tamañas irrupciones de correrías en fusas, las juzgamos faltadas de expresión y de alma. A nuestro modo de ver, su mayoría resulta hueca como los torrentes de escalas de Claudio Merulo o los pasajes halagüeños de Franz Liszt. De ahí hasta una *Berceuse* de Chopin, hay mucho camino que desandar. Huelga detenerse en las zarzas del virtuosismo barroco (una debilidad que sólo se extiende a una pequeña parte de la obra de Correa). Ningún compositor tuvo maña en evitar los páramos. En cambio, hállanse mucha compensación, algún consuelo y toda la edificación anhelada a la vera de las configuraciones sonoras menos enmarañadas, menos forzadas, más espontáneas y dueñas de un espíritu sintético. La ostentación vanidosa de bizantinismos es hija de aquella época y surge a guisa de plaga indigesta en todos los libros y tratados de música del siglo XVII. Pero trátese de Tientos de Correa, de Oratorios de Händel, de Sonatas de Beethoven, de Óperas de Verdi o de Preludios de Debussy, para poder mantenerse la vitalidad de un considerable sector de música y conservar su actualidad, se impone separar la cizaña del buen trigo. Cada compositor debió pagar su tributo al espíritu de su propia época, por lo que una parte de su obra pertenece exclusivamente a este tributo, mientras la otra (la parte extemporánea y eterna), a todas las épocas.

LXI. CANCIÓN SUSANA, GLOSADA. — A las «obras de treinta y dos números al compás», o sea a las randas labradas con fusas, pertenecen las glosas sobre la canción *Suzanne un jour*, de Orlando di Lasso. La yuxtaposición de las glosas hechas sobre la misma canción por A. Gabrieli, N. Ammerbach, H. de Cabezón, P. M. Rodríguez Coelho y Correa de Arauxo, ilustra la pulverización sucesiva de la densa urdidura polifónica y la creciente dilución de la trama contrapuntística sobrevenida durante la era barroca. En una página de ejemplos musicales incluída en nuestro ensayo biográfico dedicado a los Cabezón, hallará el lector la sobreposición de los compases finales de «Susana» en cuatro realizaciones diferentes de glosas; bastarán esos trocitos de cada autor para darse inmediatamente cuenta de que el trabajo de Hernando de Cabezón excede todos los demás en señorío, equilibrio y belleza.

No cabe duda que con el «Ancidetemi pur d'Archadelt passagiato», de G. Frescobaldi, y con las canciones coloridas de Correa de Arauxo llegó la glosa a su ocaso. Género musical, exhausto ya en el otoño tardío del Renacimiento, careció de las necesarias premisas inherentes que justificasen su presencia allende la alteración de estilos, de estéticas, de disposiciones psíquicas y de actitudes delante de la vida. De ahí su hibridez y restaño en el seno del arte barroco. Pensemos también que conforme iban pasando los años, la evolución de toda la técnica y estética de la música se alejaba cada vez más de la órbita sonora de aquellas canciones. Huelga insistir

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

en la hendidura estilística existente entre la música del siglo XVI y la del XVII; lo cierto es que los arreglos hechos con el criterio del barroco primitivo no se avienen con los originales imbuídos todavía de espíritu renacentista. Desde luego, algo idéntico podría suceder con el problema de las transcripciones de nuestro siglo. Veamos, por ejemplo, el caso de las canciones de Schubert. Que Liszt las haya arreglado para piano sólo, sin destruir mucho de su clima estético primitivo, obedece a que las épocas de Schubert y de Liszt distaban muy poco una de otra, y que el romanticismo de éste era, en parte considerable, hijo del de aquél. Pensemos, en cambio, lo que sería un arreglo para piano o una glosa en este instrumento de la misma canción de Schubert realizado por un adepto del dodecafonismo schönbergiano o de cualquier otro sistema musical contemporáneo, desde el momento que no considerase una reintegración en la manera romántica para imponer únicamente su estilo moderno, fruto de mediados del siglo XX. Pero de un compositor que haya adquirido personalidad propia y un estilo individual no se pueden exigir actitudes históricas o visiones retrospectivas. Y es raro coincida en la misma persona un creador y arqueólogo. Correa era creador e innovador revolucionario; no sentía el historicismo del hombre del siglo XX ni soñaba con retornos a lenguajes musicales caducados en su tiempo. Si una canción de Schubert pasada por el baño musical de Roussel, Béla Bartók o dalla Piccola nos parecería producto incongruente y evidenciaría la incompatibilidad entre dos estéticas, de igual modo nos impresiona, debido a su anacronismo, una obra de Crecquillon disfrazada con el manto de Correa. Arreglos y glosas no admiten grandes distancias de época entre autor y transcriptor. Por eso resulta la combinación Schubert-Liszt una liga aceptable, mientras que la amalgama Bach-Liszt no tiene pies ni cabeza.

La principal atracción de estas glosas de Correa consiste en el despliegue del virtuosismo técnico, que aquí celebra orgías de tecleo — buen ejercicio para los diez dedos y felizmente a base de una imaginación menos yerma y mecánica que la de Czerny.

LXII - LXIII. TIENTOS. — Dos tientos de compás ternario que se integran al mejor Correa de invenciones largas.

LXIV. CANCIÓN GLOSADA «DEXALDOS MI MADRE». — Glosa y diferencia son sinónimos para el autor de la Facultad Orgánica. Desde luego, la canción *Susana* era sólo glosada, mientras que en el presente villancico coinciden los elementos glosa y variación. Correa coloca la melodía de la canción sucesivamente en las cuatro voces y la rodea con floreos de invención libre y de cariz variado conforme el *cantus firmus* va cambiando su posición. Las distintas secciones están entrelazadas; de esta suerte no hay cesuras que definan claramente el principio y fin de cada diferencia. No se puede decir que estas variaciones sean comparables a las tan superiormente organizadas y construídas mediante trabazón de cristalina lógica por Cabezón y Cabanilles.

Correa se sirve apenas de la letra y melodía del primer verso. Desconocemos el canto del villancico entero; de su texto, en cambio, se conservan distintas versiones de las cuales escogimos dos para incluirlas en estas notas:

VILLANCICO HECHO POR CARASA

Dejaldos, madre,
mis ojos llorar,
pues quieren amar.

Dejaldos llorar,
mueran de pasión,
que aun han de pagar
su ciega afición;
pues de su intención
no pueden mudar:
dejaldos llorar.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

Mejor es dejallos
con su disfavor,
que más consolallos
les dobla amor:
su gloria es dolor,
su gozo es penar,
dejaldos llorar.

Las causas sin suertes
de do s'encendieron,
mis penas muy fuertes
mis ojos lo fueron;
llorando nascieron
y ansí han de acabar:
dejaldos llorar.

Dejaldos vivir
con sus fantasías;
dejaldos seguir
sus graves porfías,
que el fin de sus días
no debe tardar:
dejaldos llorar.

Vid. PEDRO SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (Valencia), Imp. Ferrer de Orga, I (1872), n.° 27. Y copia Salvá : «Aquí comiençan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos autores.» Sin lugar ni año (hacia el 1530). [Nota en lápiz en el ejemplar del Ateneo Barcelonés : 1565] 4.°, letra gótica, 4 hojas sin fol.

VILLANCICO

Dejadlos, mi madre,
mis ojos llorar,
pues fueron a amar.

Oh madre sagrada,
no os maravilléis
de ver tan regada
mi casa cual veis;
pues que bien sabéis
que vengo a pagar
el primer pecar.
(Siguen seis coplas más.)

EX. : FRANCISCO DE OCAÑA, *Cancionero para cantar la noche de Navidad, y las fiestas de la Pascua.* Fecho por Francisco de Ocaña. Agora de nuevo añadido de muchos villancicos y chançonetas. Alcalá, en casa de Juan Gracián, 1603. 4.° Vid. SALVÁ, *Catálogo*, I, n.° 302.

LXV. GLOSAS SOBRE «GUÁRDAME LAS VACAS». — El encabezamiento de esta composición, redactado por Correa, reza expresamente : «Síguense diez y seis glosas sobre el canto llano : Guárdame las vacas, o por mejor decir, *sobre el seculorum del primero tono de canto llano que uno y otro cabe sobre el contrabajo de el dicho discante.*» El subrayado es nuestro. Sobran más comentarios acerca de las vacas tan discutidas por musicólogos extranjeros que no logran dar en el clavo. Conste que ya tratamos el asunto en nuestra *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, y en el *Cabezón* volveremos a analizar la cuestión más detenidamente. Sea como fuere, leyendo las palabras de Correa con la máxima atención ya no queda margen para dudas y sofismas.

Las variaciones de Correa, de valor estético algo desigual, ofrecen un rico surtido de figuraciones estereotípicas y de secuencias barrocas que, debido a sus repeticiones insistentes y su dilatación, debilitan el efecto total de la obra. De acuerdo con el «a nuestro parecer, cualquiera

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

tiempo pasado fué mejor», de Jorge Manrique, opinamos que las vacas de Correa no alcanzan la calidad intrínseca, la expresión sucinta, el equilibrio y refinamiento del contexto de las cabezonianas ni de las realizadas por los diferentes vihuelistas. Con las diferencias o glosas de Correa sobre las vacas llega la música española casi al fin con sus trabajos sobre tal canto y tal bajo obstinado, para ceder el terreno a nuevas hazañas de la inventiva y más en consonancia con el gusto de mediados del siglo XVII. No olvidemos que la época áurea de la glosa musical coincide con la de la glosa poética. En un campo, Milán, Cabezón, Narváez, Mudarra, Ortiz; en el otro, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Ercilla y Zúñiga, López Maldonado.

LXVI. CANCIÓN DE TOMÁS CRECQUILLON, GLOSADA. — Con las glosas sobre *Un gai berger*, de Tomás Crecquillon, canción tantas veces ornamentada y puesta en la tecla por los tañedores de la decimosexta centuria, vuelve Correa a cultivar un género musical ya caducado en 1626, el año de la publicación de su tratado. Quizá realizara estas glosas en su juventud, pues se atienen a una técnica más tradicional que las precedentes, evidenciando, merced a ello, más equilibrio entre el original y el arreglo; además, mejor reparto, en las cuatro voces, de las «coloraturas», que obedecen ante todo a un sentido musical y no puramente mecánico. Aun así, el Correa artista inspiradísimo de los tientos no aparece en la serie de glosas y diferencias que, según nuestra manera de ver, sólo revela un Correa artesano, arrimado a su mesa de escribir y ajeno a las vibraciones de las cuerdas de su monacordio y de los caños de su órgano.

LXVII. PROSA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO. — Es otra versión del *Lauda Sion*, que actualmente se suele cantar en la Iglesia. El conjunto de la obra se mantiene en términos sencillos para ser también cantado.

LXVIII - LXIX. CANTO LLANO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y TRES GLOSAS SOBRE EL MISMO. — Sevilla, ciudad tan rica en tradiciones marianas, parece ser la cuna de este canto. Respecto al origen de su letra, extraemos de los *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI* (Madrid, 1918, págs. 154 ss.), de don Rafael Mitjana, lo siguiente:

«Miguel Cid, *que al coro de las Musas pone espanto*, según la expresión maliciosa y zumbona de Cervantes, nunca fué poeta de altos vuelos. Carecía de cultura literaria, pero en cambio estaba dotado de cierta facilidad muy en connivencia con el gusto del pueblo, en forma que sus múltiples composiciones en honor del misterio de la Concepción — especialidad a que se dedicó — alcanzaron extraordinaria boga entre un público en general ignorante, especialmente las consabidas coplas, cuya profusa impresión costeó, con más fe que buen gusto, el arcediano de Carmona. Su texto es el siguiente:

Todo el mundo en general,
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.

Hízoos vuestro esposo caro
libre de leyes y fueros,
y dió con que defenderos
un privilegio de amparo.
Fué privilegio especial
el ser de Dios defendida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.

Si mandó Dios verdadero
al padre y la madre honrar,
lo que nos mandó guardar
Él lo quiso hacer primero;
y así, esta luz celestial
en Vos la dejó cumplida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

El Señor, con su poder,
tanto de gracia os llenó,
que la culpa no halló
en que pudiese caber;
y así, sin haceros mal,
la culpa se fué corrida,
porque os halló concebida
sin pecado original.

Toda Vos resplandecéis
con soberano arrebol,
y vuestra casa en el sol
dice David que tenéis;
de resplandor celestial
os cercó el Rey de la vida,
por haceros concebida
sin pecado original.

Como se ve, el texto poético no puede ser ni más ramplón ni más vulgar, resultando un digno prototipo de todos esos cánticos espirituales — verdadera bazofia literaria — que invaden nuestras iglesias, afrentando el verdadero arte y el buen gusto.»

«Miguel Cid murió en 1617. Según el texto del P. Aranda : «"El arcediano mandó a un hombre piadoso de Sevilla, llamado Miguel Cid, que, aunque sin letras humanas, tenía genio de poesía, compusiese algunas coplas que cantasen los niños en las escuelas, del misterio de la Concepción, para que se fuesen criando en esa devoción, y por este medio se dilatase en el pueblo; el cual compuso aquella letra : *Todo el mundo en general*, tan general en todo el mundo como lo es hoy la devoción de la Inmaculada Concepción de María; y para que más se extendiese, hizo imprimir más de 4000 papeles de ella el arcediano, y repartiólos por todas las ciudades de España."»

«Por si esta clase de propaganda no fuese suficiente, se decidieron a hacerla por sí mismos, y comenzaron a publicar las coplas en cuestión "a los 23 de enero de 1615, por ser día de San Ildefonso, capellán y defensor de la Santísima Virgen, y los tres fueron discurriendo por las calles de Sevilla y escuelas, enseñándolas a cantar a los niños y repartiendo las coplas a los maestros y a todos cuantos las querían..., y luego comenzaron a divulgarlas los mismos niños por las calles cantándolas; y de tal suerte se fueron introduciendo, que todo el mundo en general las cantaba". Durante largo tiempo dichas coplas fueron cantadas todas las noches en los rosarios que se rezaban en Sevilla.»

En la composición de Correa viene sólo el verso primero y la segunda estrofa. Según Mitjana, primero encargóse la música a Bernardo de Toro, nacido en Sevilla, el 6 de junio de 1570, y muerto en Roma, el 12 de noviembre de 1643. Parece que Toro se inspiró en el *Tantum ergo, more hispano*, himno eucarístico español. Es imposible averiguarse si Correa inventó una melodía nueva o si apenas armonizó y proveyó de glosas la de Toro. Teniendo en cuenta la popularidad de que gozó este cántico entre la población hispalense, no sorprende que Correa incluyese dos arreglos de él en su tratado, dando así fin a la *Facultad Orgánica.*

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Para la realización de este segundo y último volumen, destinado a la reedición en notación moderna de la *Facultad Orgánica*, de Francisco Correa de Arauxo, continuaron a servirnos los mismos ejemplares impresos de la edición de 1626 que para el tomo primero. Repetimos la enumeración de las fuentes:

Madrid : Biblioteca Nacional, Raros, n.° 14069.
Lisboa : Biblioteca Nacional, Reservados, n.° 377.
Lisboa : R. Biblioteca de Ajuda, R. B. A. 38-XII-27.

El criterio o estilo de edición adoptado en el tomo primero se mantiene también en el presente. De vez en cuando vacilamos de si habíamos de proveer un pentagrama aparte para una u otra voz que sería posible e incluso preferible ejecutar en el pedalero. Pero renunciamos al pautado tercero, por no querer apartarnos demasiado del texto original, ya que el tomar la decisión de si una voz debe permanecer en el manual o pasar al pedalero equivale a un arreglo. Y tales arreglos están sujetos a criterios subjetivos que no caben en publicaciones llanas y objetivas de Monumentos. Nada se opone a que suplamos las deficiencias de algunos instrumentos antiguos y nos sirvamos de los pedaleros de nuestros órganos, clavecímbanos y monacordios para interpretar las composiciones de Correa. Y si Correa de Arauxo hubiera podido disponer de un pedalero completo, seguramente facilitaría su tarea, ejecutando algunas partes con los pies para desembarazar las manos de las densidades excesivas de textura. Confiamos, por tanto, la aplicación del pedalero al buen gusto y a la sagacidad estilística de cada uno; siempre dependerá la cantidad de pedal de la cantidad de actitud historizante y de purismo de que están inculcados los distintos intérpretes. A pesar de todo, no conviene olvidar que los contextos correanos son esencialmente *manualiter*, debido a que los órganos hispánicos de los siglos XVI, XVII y XVIII, salvo contadas excepciones, no poseían un pedalero completamente desarrollado. En este pormenor importantísimo era el órgano hispánico inferior al francés, alemán, holandés o danés. El micropedalero de los antiguos órganos españoles y portugueses, constando apenas de algunas pisas para hacer sonar los contras diatónicos más usados en los bajos de la música de aquella época — solían omitirse las pisas para los contras de semitonos cromáticos —, de ninguna manera se prestaba a la ejecución enteramente *pedaliter* de una o más voces. Además, era costumbre no proveer tubos especiales para el pedalero enano, sino acoplarlo a la cañería del manual, hecho que, a más de la falta de un teclado para los pies de ámbito tonal completo, impedía el tañido destacado de un cantus firmus. Correa, en el estricto sentido de la palabra, nunca escribió auténticas partes de pedalero, la técnica del maestro sólo recurre al pedalero para realizar extensiones entre voces muy distantes y que no pueden ser totalmente alcanzadas y abarcadas por los dedos de ambas manos. Y por eso tales extensiones suelen ocurrir de preferencia entre el bajo y las demás voces, habiendo la posibilidad de vencer la distancia excesiva mediante la ayuda de los pies y del pedal chiquitín.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

También podía servir el pedalero para sostener un bajo prolongado, quedando la mano libre para atender a las voces en movimiento. A semejanza de la octava corta o recogida constituía el micropedalero una ayuda y alivio para las manos, pero no un elemento técnico independiente.

XXXVI. Fol. 92 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de décimo tono*».

Fol. 94 : Compases 75 y 76 : La impresión de las cifras correspondientes al bajo está emborronada en todos los originales consultados por nosotros. No se ve bien si es ,5 6' ó „5 6". Desde luego, suena mejor el tocar en los sograves.

XXXVII. Fol. 95 : «*Tiento de medio registro de baxón de noveno tono*».

XXXVIII. Fol. 97 : «*Tiento de medio registro de tiple de quarto tono*».

Fol. 98 : Compás 76_2, tiple : En los originales, 7', seguramente error de imprenta.

XXXIX. Fol. 99 v. : «*Tiento segundo de medio registro de tiple de quarto tono*».

Fol. 100 v. : Compás 64_1, tiple : En los originales, 2', debiendo ser 2'.

XL. Fol. 102 : «*Tiento de medio registro de baxón de noueno tono*».

A los intérpretes de los tientos de Correa nos permitimos recomendar la lectura del «Séptimo punto» de las «Advertencias» insertas por el insigne compositor al principio de su *Facultad Orgánica* (véase vol. I, págs. 40-41). Contiene este «Séptimo punto» la explicación de los signos rítmicos usados por el maestro y sus indicaciones acerca del *tempo*, del ritmo y del compás. En el presente Tiento «se a de lleuar el compás ni a espacio como de diez y seis, ni a priesa como de a ocho, sino en vn medio, y assi lo punto con el tiempo perfecto de por medio, el qual en mis obras tiene esta significación». Cada pieza de Correa posee, desde el comienzo hasta el fin, su ritmo fundamental, su tiempo básico, su determinada velocidad o lentitud, de que se derivan cualesquier modificaciones o alteraciones introducidas después en el ritmo. Todas las configuraciones rítmicas nuevas que surgen en el transcurso de una pieza son únicamente variaciones agógicas o floreos de división sobre la base del ritmo fundamental. Correa distingue admirablemente entre compás, ritmo y metro, mostrándose de una elasticidad bastante parecida a la de Chopin, Béla Bartók o Hindemith. Cuando seda la alteración de la figuración rítmica, indicamos 𝅝 = 𝅗𝅥. 𝅗𝅥, lo que quiere decir que se mantiene el tiempo fundamental, continuando a ser la misma la duración de cada una de las semibreves.

XLI. Fol. 104 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono*».

Compás 60 : Indicación de Correa : «Quintupla proport. y su dupla decupla».

Compás 96 ss. : Preferimos mantener el tiempo, o sea la velocidad inicial de la semibreve, la base rítmica de la pieza; por eso indicamos 𝅝. = 𝅝.

Compás 101 ss. : Por idénticas razones indicamos 𝅜 = 𝅝.

Compás 105 ss. : Por idénticas razones indicamos 𝅝. = 𝅝.

XLII. Fol. 107 v. : «*Segundo Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono*».

Fol. 109 v. : Compases 90, 91 y 95 : Las indicaciones de fraseo proceden de nosotros.

XLIII. Fol. 110 v. : «*Tiento de medio registro de baxón de sexto tono*».

Fol. 111 : Compás 30, tiple : Añadimos un Q = quiebro, que nos parece faltó.

Fol. 111 v. : Compás 90, bajo : Muy borrado en todos los originales consultados, tanto puede ser, ,5 como „5; preferimos el *do* sograve, que nos suena mejor.

XLIV. Fol. 112 : «*Tiento de medio registro de tiple de sexto tono*».

Fol. 113 v. : Compás 98-99, tiple : El límite del ámbito del teclado de Correa, llegando en el tiple sólo hasta el *la* agudísimo, impidió que el autor continuase tejiendo hacia arriba hasta alcanzar el *mi* agudísimo y como se lo dictaría la intuición musical. Su deseo era indudablemente de llegar con su randa jubilosa a un punto culminante, a un clímax. Así nos parece más artístico el proseguir en los agudísimos y tocar una octava más alta de que Correa se vió constreñido a escribir.

XLV. Fol. 115 : «*Tiento de medio registro de tiple de sétimo tono*».

XLVI. Fol. 117 v. : «*Síguese otro medio registro de tiple, de el mismo tono y género que el passado*».

XLVII. Fol. 119 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de octavo tono*».

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Fol. 120 v. : Compás 63_{3-4}, tiple : División rítmica en el original , debiendo ser

Fol. 121 v. : Compás 94_2, tiple : En los originales, 6·, exigiendo, empero, la lógica del diseño un 6 sin punto, o sea el *re* una octava más abajo.

LVIII. Fol. 122 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de octavo tono*».

XLIX. Fol. 124 v. : «*Tiento de medio registro de baxón de duodécimo tono*».

Fol. 126 v. : Compás 138_1, tiple : En los originales, 6 sin punto.

L. Fol. 127 v. : «*Tiento de medio registro de baxón de séptimo tono*».

Fol. 128 v. : Compás 92 ss. : No alteramos el tiempo básico, por eso indicamos

LI. Fol. 129 v. : «*Tiento de medio registro de baxón de dézimo tono*».

Fol. 131 v. : Compás 124, bajo : En el original, ,3 con R, sirviendo el redoble para reforzar la sonoridad del *la*. Sin duda optó Correa por esa solución, por carecer sus instrumentos del *la* sograve, o sea „3, que se aviene mucho mejor con el contexto y resulta más lleno en el instrumental posterior a Correa. Sin embargo, ya en vida de Correa existían órganos, claves y manicordios que bajaban hasta el *la* sograve, por lo que el uso de éste nos parece lícito. En vista de ello, apuntamos ambas soluciones factibles.

LII. Fol. 132 : «*Comiençan las obras de a cinco: primeramente vn Tiento de registro entero, de primero tono*».

LIII. Fol. 136 v. : «*Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono*».

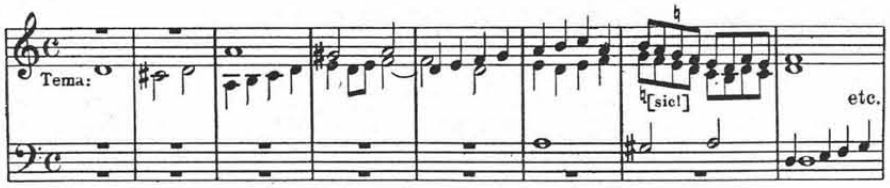
LIV. Fol. 139 v. : «*Síguese otro Tiento de medio registro de dos tiples de séptimo tono*».

Fol. 140 v. : Compás 48 : Observación de Correa : «Diathesaron iudicaui consonantiam.»
Compás 63 : Procede de nosotros la indicación de

LV. Fol. 143 : «*Síguese otro orden, y el vltimo de medios registros de dos baxones a cinco vozes. Discurso de medio registro de dos baxones*».

Fol. 143 : Compás 2 y ss. : Los redobles se forman de preferencia con la nota superior, o sean los dos primeros *sol* ♯ y *la*. Si por acaso a alguien se le antoja hacerlos con la nota inferior, dicho sea que sólo pueden realizarse con *fa* ♯, pero no con *sol* ♮. Aunque suene mejor el *sol natural*, Correa, a lo menos tocando este Tiento en el monacordio, no habrá formado su redoble sobre *sol sostenido* y *sol natural*, porque en los instrumentos ligados (gebunden; fretted) del siglo XVII las teclas de *sol* ♮ y de *sol* ♯ produce nsu tono en la misma cuerda (también suenan en una misma cuerda *do* ♮ y *do* ♯, y otros pasos de semitonos), de suerte que quiebros o redobles a base de dos teclas correspondientes a idéntica cuerda eran impracticables o se tañían con suma dificultad, por eso no era costumbre usarlos.

Fol. 143 : Compás 13 : Correa, siempre tan solícito en no destruir la evolución lógica y consecuente de cada línea sonora, aunque esto ocasione muy a menudo un endurecimiento de la armonía vertical, por una vez dejó prevalecer la eufonía del límpido acorde de *re mayor*. En rigor, el bajo debía ser ambas veces *re* ♯, alteración cromática y signo, que si bien conocido por Correa en teoría, no halló su aplicación en la práctica musical del maestro. En verdad, sorprende que Correa no se aventurara esta vez a la disonancia lógica provocada por los *re* ♯, y sobre todo, considerando que ya en el siglo anterior no se solía destruir la severa y consecuente exposición de un tiento por razones de eufonía. Véanse, por ejemplo, los siguientes compases de una exposición de tiento del organista portugués Antonio Carreira, contemporáneo de Antonio de Cabezón. (Bibl. Univ. de Coimbra, M. Mus., 242, fol. 40 v.)

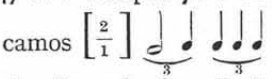


Por lo que se refiere al tiento de Correa, añadimos en paréntesis los dos sostenidos encima de ambos *re*; pueden permitirse la extravagancia los que no titubean ante la diso-

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

nancia áspera y prefieren el camino exento de inhibiciones de las voces. Aunque el autor no se atrevió asentar tal cosa en su contexto, es muy posible que tañera en su instrumento los sostenidos. Y huelga decir que tamaña disonancia no choca en el manicordio y en los órganos antiguos, por ser instrumentos bastante más ricos en sones armónicos que el piano moderno y ciertos órganos nuevos.

LVI. Fol. 146 v. : «*Discurso de medio registro de dos baxones, de quarto tono*».

Fol. 147 v. : Compás 70 : Con el fin de aclarar mejor el tiempo, el ritmo y la acentuación indicamos [2/1] 

Fol. 148 : Compás 83 : Indicamos [□ = o o o]. Colocamos, además, un arco sobre las cinco negras que constituyen una unidad.

Fol. 148 v. : Compás 115 : Pusimos un arco sobre las cuatro negras que forman una unidad.

LVII. Fol. 150 : «*Tiento y Discurso de medio registro de dos baxones, de octavo tono*».

LVIII. Fol. 153 v. : «*Síguense quatro obras de a treinta y dos números al compás, a quatro voces. Primeramente dos Tientos de medio registro de tiple de segundo tono*».

Tiempo indicado por Correa : O = lento. Y reza el «Séptimo punto» de sus advertencias : «Las (obras) de treinta y dos figuras al compás, se puntarán con el tiempo perfecto absoluto, esto es, sin más adminículo, por quanto este tiempo es el más grave y el que significa mayor demora en el modo de llevarlo». Se impone el tiempo lento básico de las semibreves para poder ejecutar las fusas con claridad y sin precipitación exagerada. Sólo bien cantadas y declamadas las fusas se revela la música y expresión contenida en el encaje barroco.

LIX. Fol. 158 : «*Síguese otro Tiento de medio registro de tiple de segundo tono*».

Tiempo indicado por Correa : O = lento.

Fol. 159 : Compás 33 y 34 : La indicación de 2 significa apenas que aquí no se deben acentuar tresillos, sino únicamente los cuatro tiempos. Véanse, a este respecto, las observaciones de Correa para el tiento 1.°, n.° 1 y el «Undécimo punto» de sus «Advertencias», donde dice que «el dos (significa) ygualdad de figuras como en el binario».

Fol. 160 : Compás 80_4, tiple : En los originales, 1· en lugar de 1'.

Fol. 160 v. : Compás 100 : Para que las unidades puedan ser mejor entendidas añadimos arcos: ; lo mismo compás 103 :

Fol. 162 : Compás 139, tiple : En el original la pausa es de semicorchea, cuando en verdad debe ser de fusa.

Fol. 162 : Compás 141, tiple : El primer *mi* en original, 7, debiendo ser 7·.

LX. Fol. 163 : «*Tiento de medio registro de baxón de treinta y dos números al compás, de segundo tono*».

Tiempo indicado por Correa : O = lento.

LXI. Fol. 167 : «*Síguese la muy célebre Canción* Susana, *glosada*».

Tiempo indicado por Correa : O = lento.

Fol. 167 : Compás 2, contralto : El primer *re* salió algo emborronado en todos los originales consultados; no se ve bien si es 6 ó 6'; sin embargo, nos parece mejor 6.

Fol. 167 v. : Compás 8, bajo : En el original, 6'.

Fol. 171 : Compás 75, tiple : En el original, 1·♯ 6 1· 7· 7 6; el bajo resulta emborronado en todos los originales consultados : tanto puede ser 6' como 6".

Fol. 172 v. : Compás 113_3, tiple : El original señala el primer *re* con 6.

LXII. Fol. 173 v. : «*Síguense quatro obras de compás ternario de tres semibreves, etc. Tiento de primero tono*».

Tiempo indicado : , y explica Correa en su «Séptimo punto» : «Las de veinticuatro por cuanto son compuestas de tres partes iguales, y son ternarias y se les debe poner un número 3 delante del tiempo, y éste ha de ser compás mayor o proporción mayor, y piden compás más largo que los dichos; por tanto, se puntarán con el tiempo perfecto de por medio,

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

con un 3 delante, como dicho es : con el perfecto porque denota compás grave; de por medio con tres delante : porque denota proporción mayor, y la más grave de todas.» Por tanto, ¡no correr!

Fol. 177 v. : Compás 126-127 : Por la secuencia lógica del diseño debía ser 4' y 5', respectivamente *si* y *do* agudísimos, que faltaban en el teclado de Correa. No obstante ello, hoy se pueden tocar en su sitio, y huelga decir que otros instrumentos de tecla pertenecientes a la época de Correa subían hasta estas dos notas. El compositor vasco Diogo de Alvarado, que trabajó en Lisboa, sube en una de sus composiciones hasta el *si* agudísimo; corrobora este hecho, que los contemporáneos hispánicos de Correa ya disponían de una mayor extensión del teclado que éste. Por idénticas razones propusimos los agudísimos excedentes en el Tiento XLIV, pág. 50.

Fol. 178 v. : Compás 147_1, tiple : 6', seguramente error de imprenta.

Fol. 179 : Compás 158 : A pesar de la señal R, indicada por Correa, el redoble ya se halla realizado en el texto. Únicamente sería posible darle mayor velocidad y prolongarlo.

LXIII. Fol. 179 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de sexto tono*».

Tiempo prescrito por Correa : $\phi\ ^{3}_{2}$

LXIV. Fol. 184 : «*Canción glosada* Dexaldos mi madre».

Tiempo prescrito por Correa : $\phi\ ^{3}_{2}$

Fol. 184 v. : Compás 26_3, tiple : En original, 7'.

En esta canción glosada usa Correa, por vez primera y única, el *la bemol*, tal como el *re sostenido* conocido en teoría, pero hasta ahora no aplicado a la práctica. Ya que Correa no explica ni menciona el *la bemol* en su «Declaración de la Cifra», es de suponer que ésta se confeccionara bastante más temprano que la realización de la «Canción glosada». Quizá sea esta «Canción glosada» una de las últimas obras destinadas a la *Facultad Orgánica*, pues en lo tocante a la armonía, Correa nos parece aquí más vertical y más inclinado a concesiones que en otras obras y probablemente anteriores.

LXV. Fol. 189 v. : «*Síguense diez y seis glosas sobre el canto llano* : Guárdame las vacas».

Tiempo prescrito por Correa : $\phi\ ^{3}_{2}$

LXVI. Fol. 196 : «*Síguese la canción de Tomás Crequilion llamada* : Gay Bergier».

LXVII. Fol. 199 : «*Prosa del Santíssimo Sacramento*».

Correa lo punta $\phi\ 3$

Fol. 200 : Compás 72, tiple : En los originales, *la* ♯, seguramente error.

LXVIII. Fol. 202 : «*Dase fin a este tratado con el siguiente Canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra*».

Correa lo punta $\phi\ 3$

LXIX. Fol. 203 : «*Síguense tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra*».

Correa lo punta $\phi\ 3$

Fol. 204 v. : Colofón : «*Alabado sea el Santíssimo Sacramento y la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora concevida sin mancha de pecado original*».

Fol. s. n. : Hoja de resguardo. [Fin del libro de F. Correa de Arauxo.]

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

APÉNDICE DE AJUDA

Fol. *205* : Texto manuscrito del autor del apéndice.

Fol. *206* : «*Tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo*». (Sobre el *Pange lingua* español.) Alvarado.

Fol. *206 v.* : Fragmento (principio) del Tiento n.° V de Correa, trabajado por el autor del apéndice.

Fol. *206 v.* : Compás 11_1, bajo : En el manuscrito es *sol*, pero según Correa debía ser *mi*.
Compás 22, contralto : Según Correa sería *mi* blanca con punto y *re* negra.
Compás 24_{3-4}, contralto : Según Correa serían dos negras *si* y *la*.

Fol. *207 v.* : (Tiento) «*6° tom por ut*». Estacio.

Fol. *208* : Compás 58, bajo : La segunda corchea en el ms. $1 = fa$.

Fol. *209 v.* : «*Tento de 6° por gesolreut, fazendo ut e fa no mesmo signo*». (Anónimo.)

Fol. *210 v* : Compás 98, bajo : Aquí falta el ♯ para el *fa*; el autor, sin embargo, no pudo escribirlo por carecer los instrumentos de octava corta de este *fa sostenido* grave, y para suplir su falta tocábase sin más ni menos *fa natural*. Es éste uno de los muchos casos en que conviene adaptarse a la integridad del instrumental moderno, o, según José de Torres: «a los instrumentos de Flandes» que desconocen la octava recogida y por tanto permiten la ejecución de todas las notas del bajo sin imponer desvíos forzados de la armonía.

Fol. *211* : «*Obra (Tiento) de sexto por gesolreut, fenecendo nele que pode servir de oitavo por delasolrre*». Es de varios autores.

Fol. *211 v.* : Compás 44-45, tiple : Falta en el manuscrito la ligadura y el nuevo *re*.

Fol. *211 v.* : Compás 46-47, tiple : Falta en el manuscrito la ligadura y el nuevo *si*.

Fol. *211 v.* : Compás 64_1, bajo : En el manuscrito quemado e ilegible, suponemos que será *do*.

Fol. *212* : Compás 114_4, bajo : En el manuscrito quemado e ilegible, suponemos que será *sol*.

Fol. *212 v* : «*Vai outra obra de 6° por gessolrreut, pode servir de oitavo de lasolrre, se quizerã clausulas es de lasolrre*». Alvarado.

Fol. *213* : Compás 58-59, contralto : Falta ligadura y nuevo *re*.

Fol. *214* : Compás 141 : El tiple sube hasta el *si* agudísimo, lo que demuestra que hubo instrumentos de mayor extensión que los de Correa.

Fol. *214 v.* : Catorce primeros compases de una obra no concluída y anónima.

Fol. *215* : En blanco.

Fol. *215 v.* : «*Obra* (Tiento) *de Peraza*».

Fol. *215 v.-216 v.* : Manuscrito muy confuso y emborronado; ajustamos los valores lo mejor posible.

Fol. *216 v* : «*Oitauo modo*» (Tiento). Anónimo (= Peraza?)

Fol. *216 v.* : Compás 14, bajo : En el manuscrito sin cifra, tal vez sea *sol*.

Fol. *217 v.* : Compás 87_3, bajo : En el manuscrito parece $4 = si$, pero suponemos que debe ser $1 = fa$.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

PARTE MUSICAL

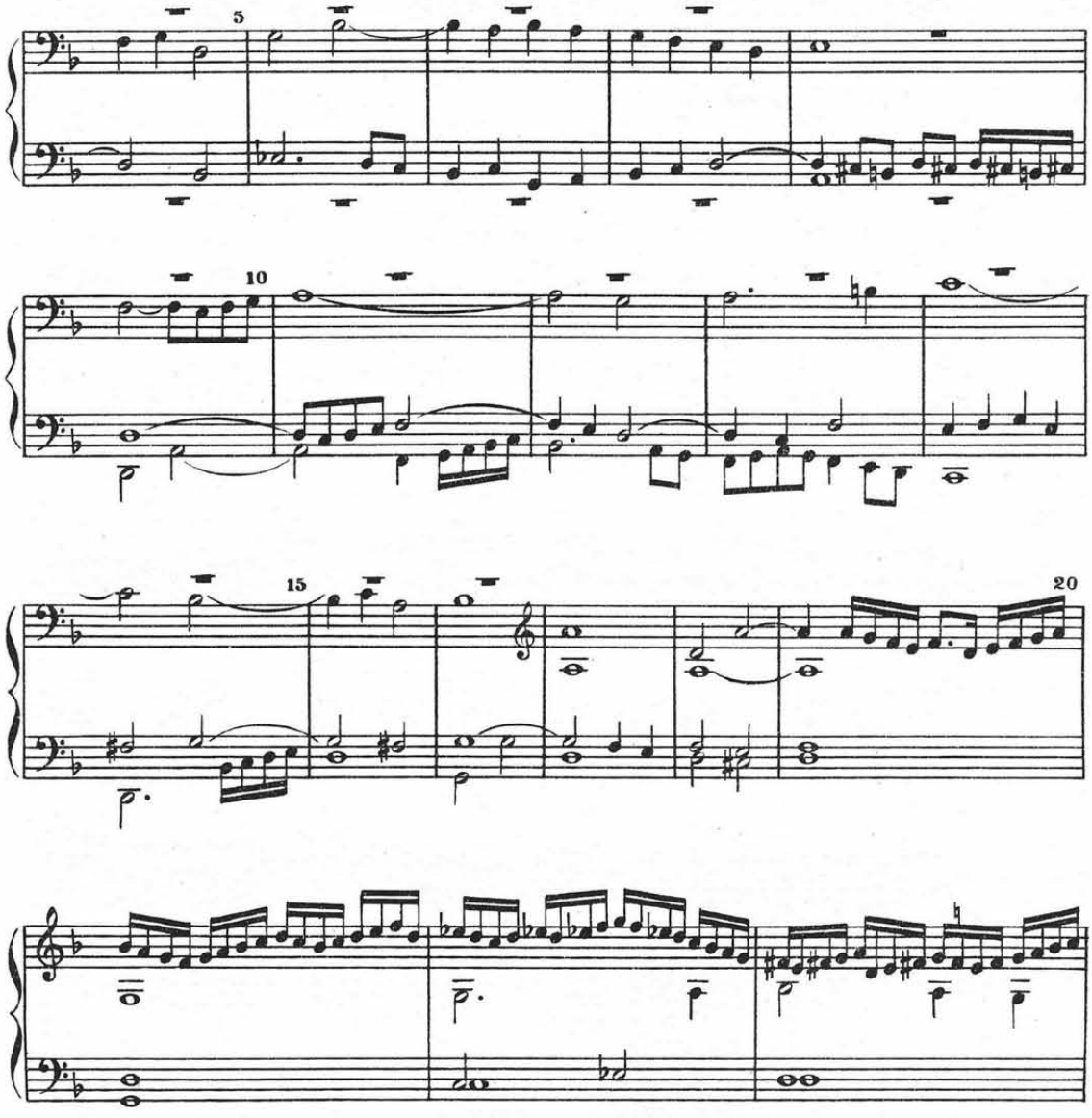
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 92 v.

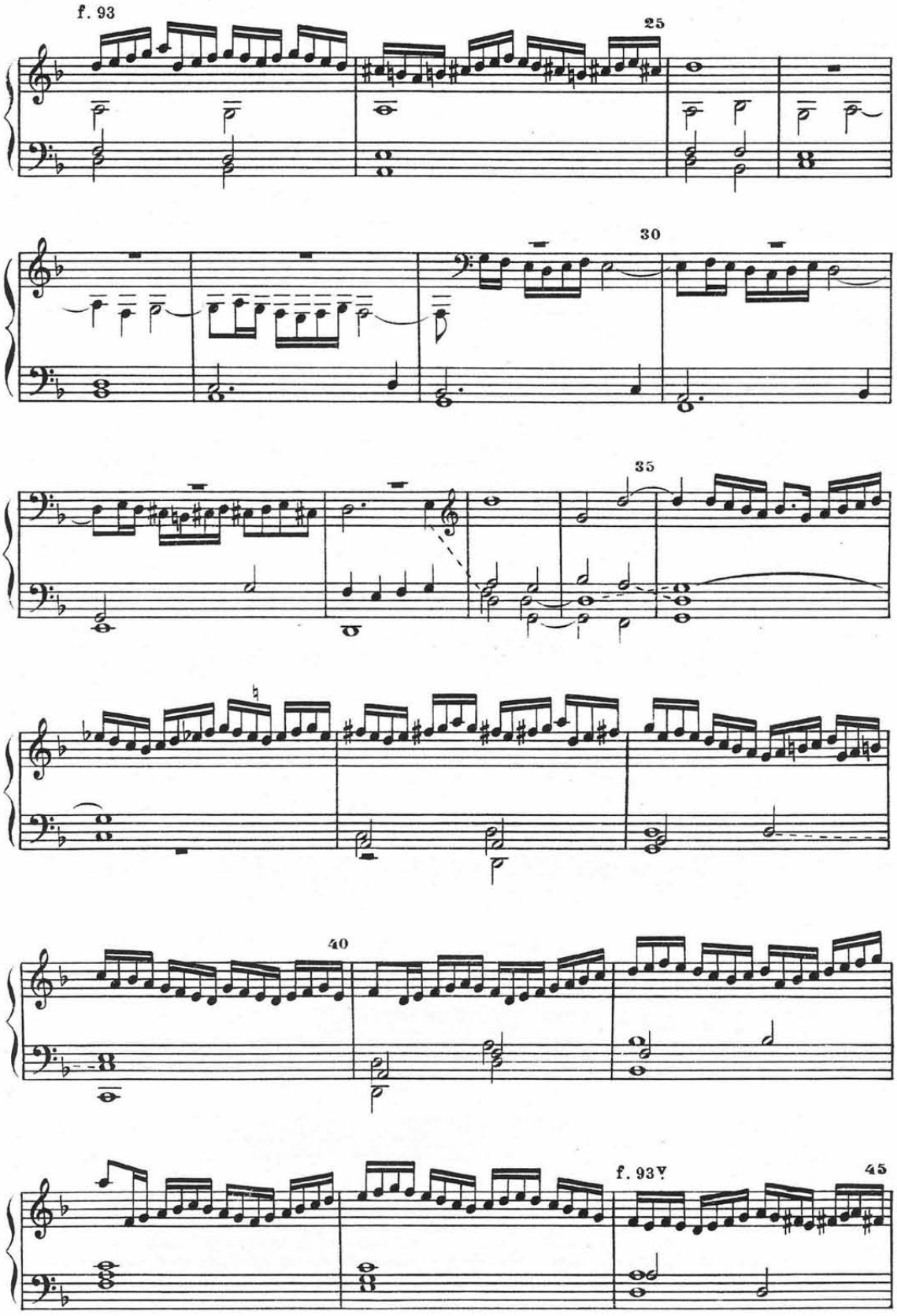
XXXVI

TIENTO de medio registro
de tiple
de DECIMO TONO 1)

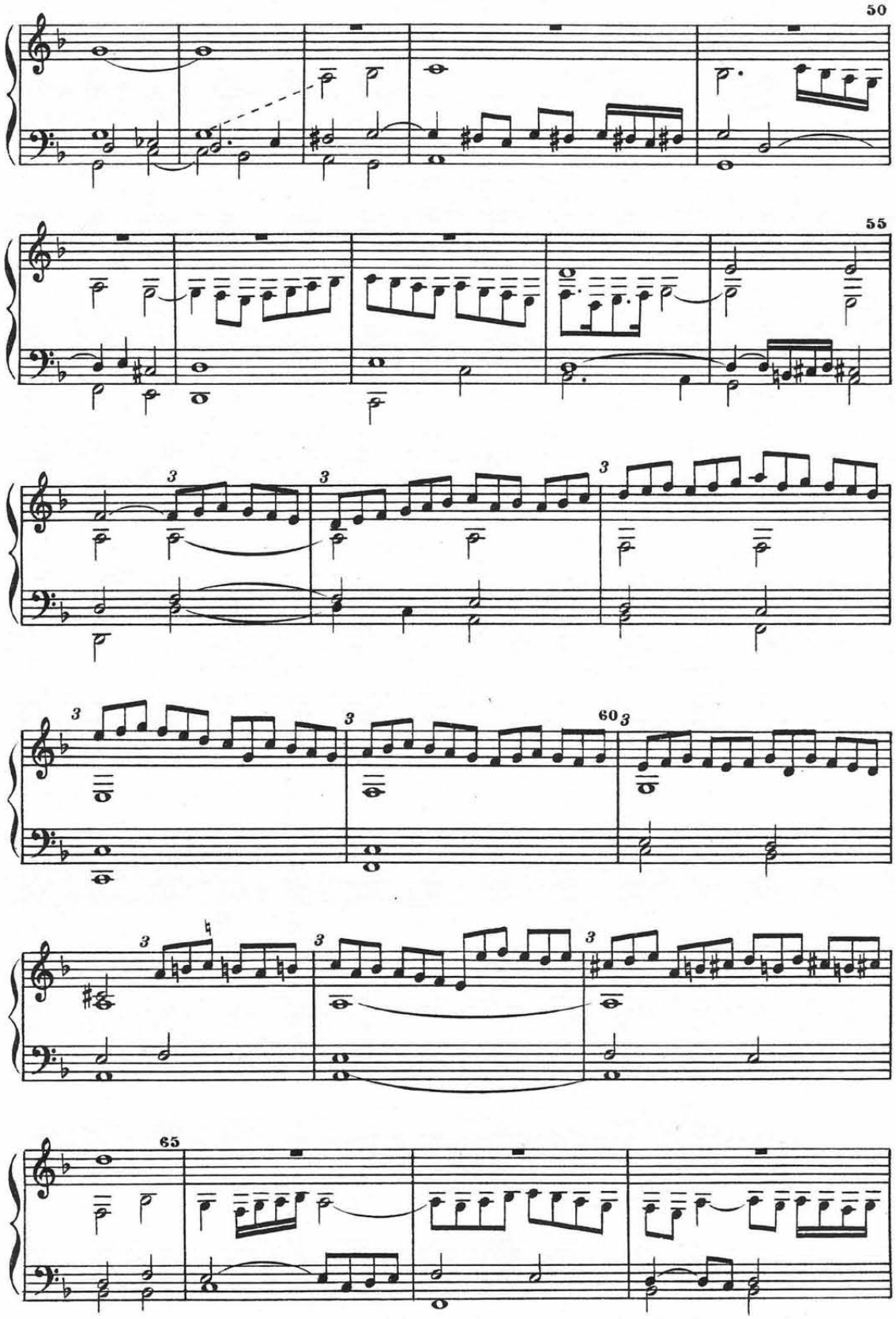


1. o assimiſmo de primero tono alto; eſto es ; fenecido irregularmente en el, la, de delaſolrre, del género ſemicromático blando. En algunas partes de eſtos diſcurſos (y en particular en eſte, en el compás 80) donde ay corchea con puntillo, y de neceſsidad ſe a de ſeguir ſemicorchea, la dexo de poner. por la dicha razón, y por no cargar de figuras eſta obra. Eſte tiento, aunque de a diez y ſeis, es fácil para diſcípulos del ſegundo curſo, y es de mis principios.

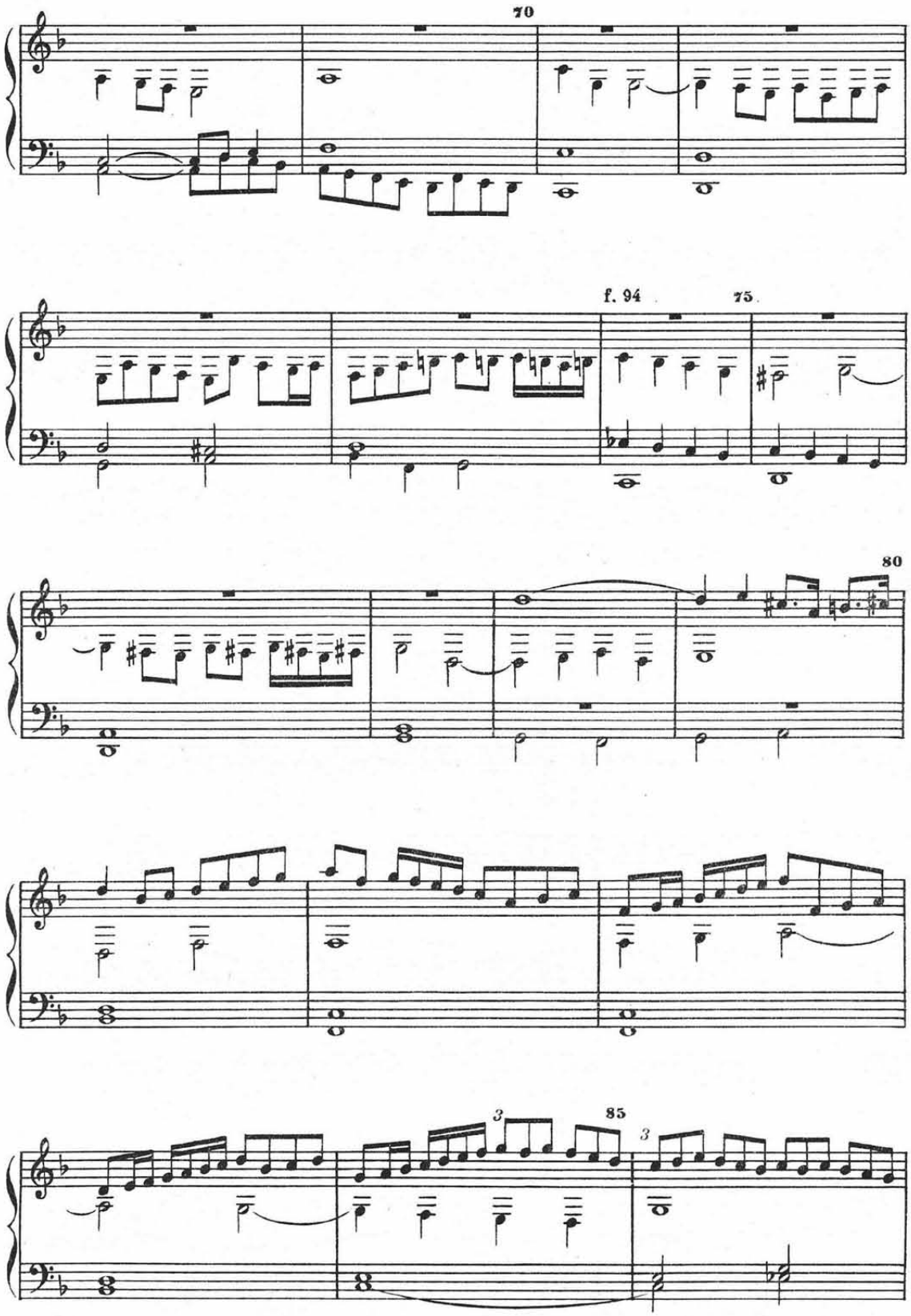
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



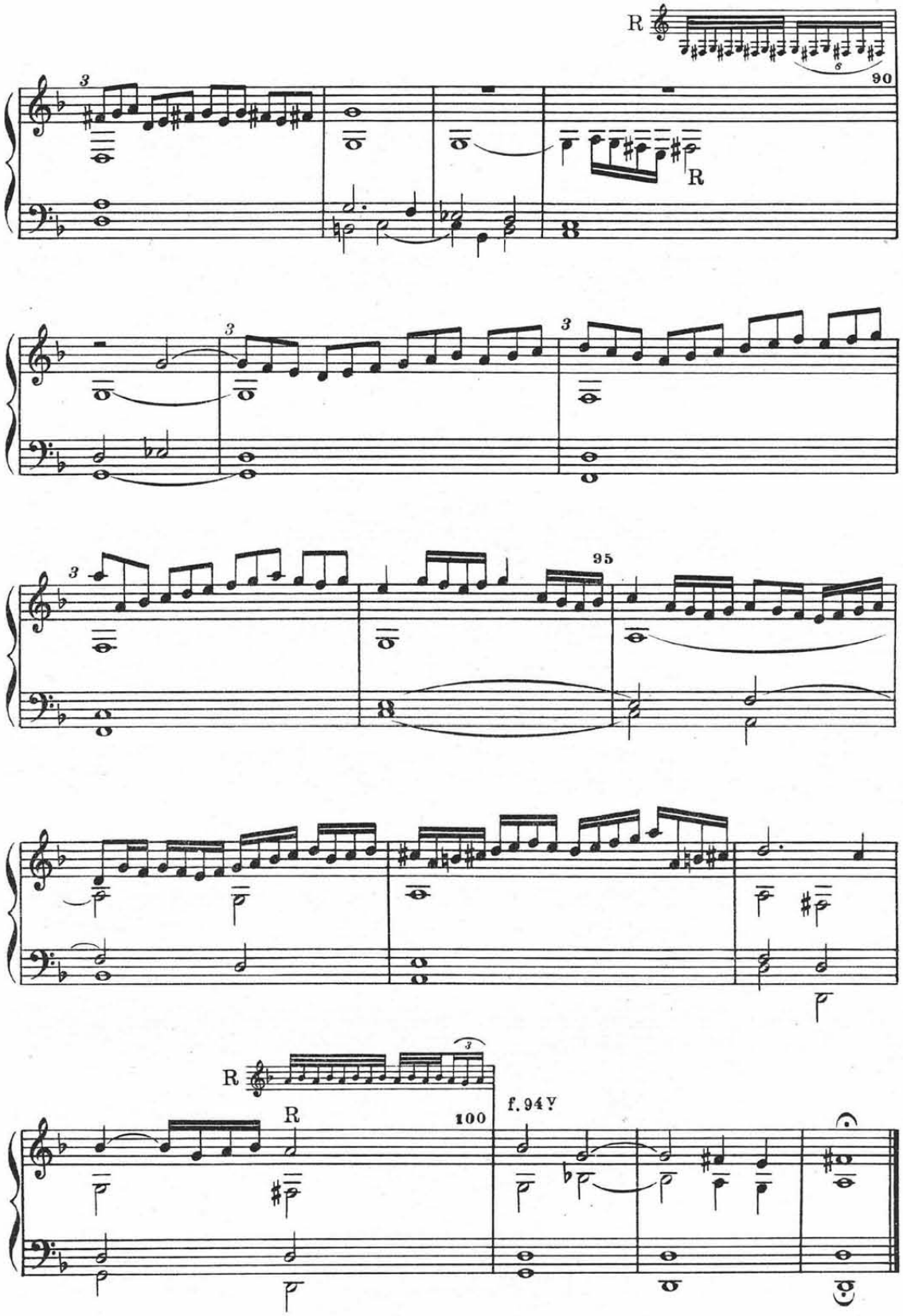
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



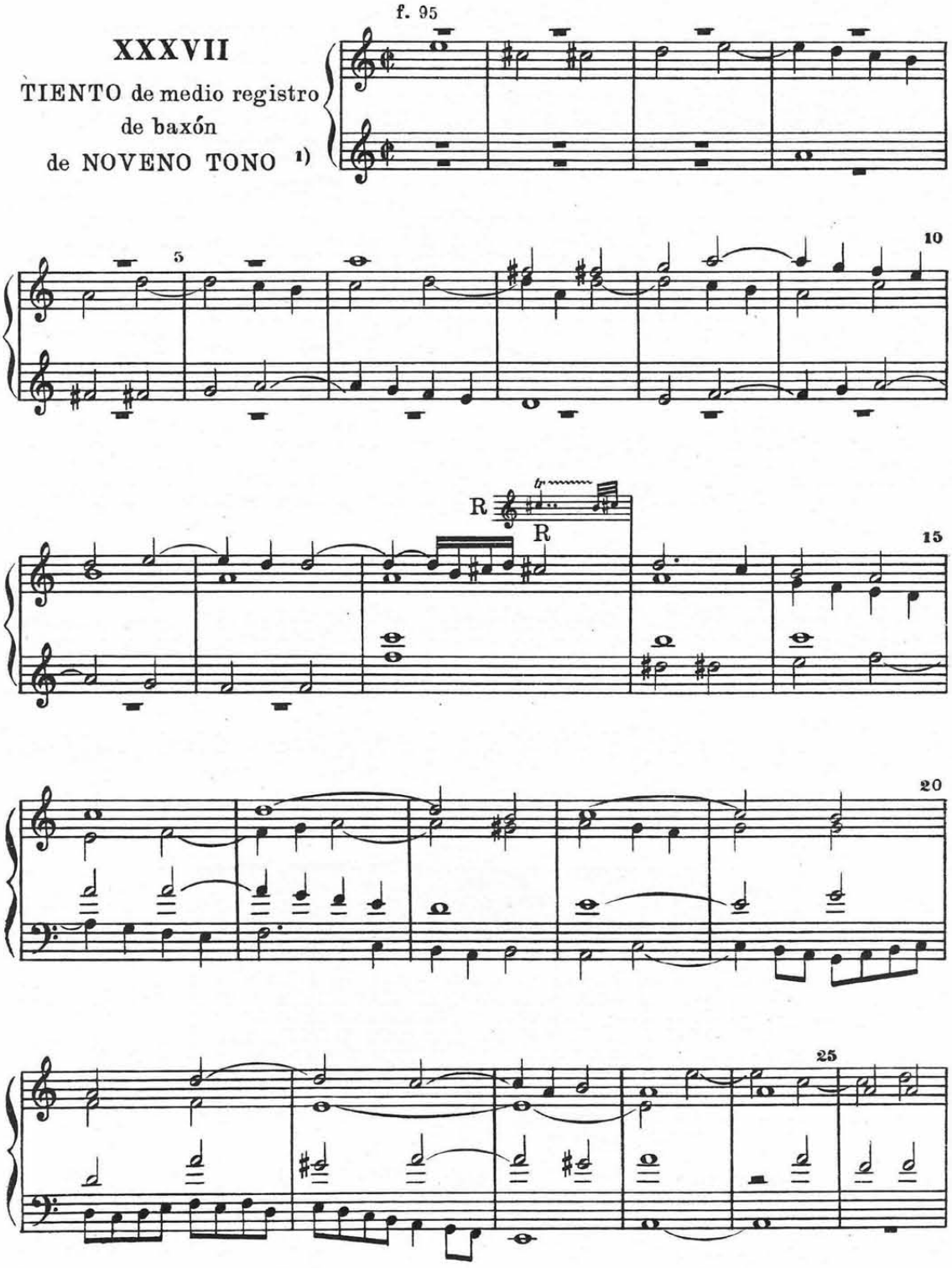
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

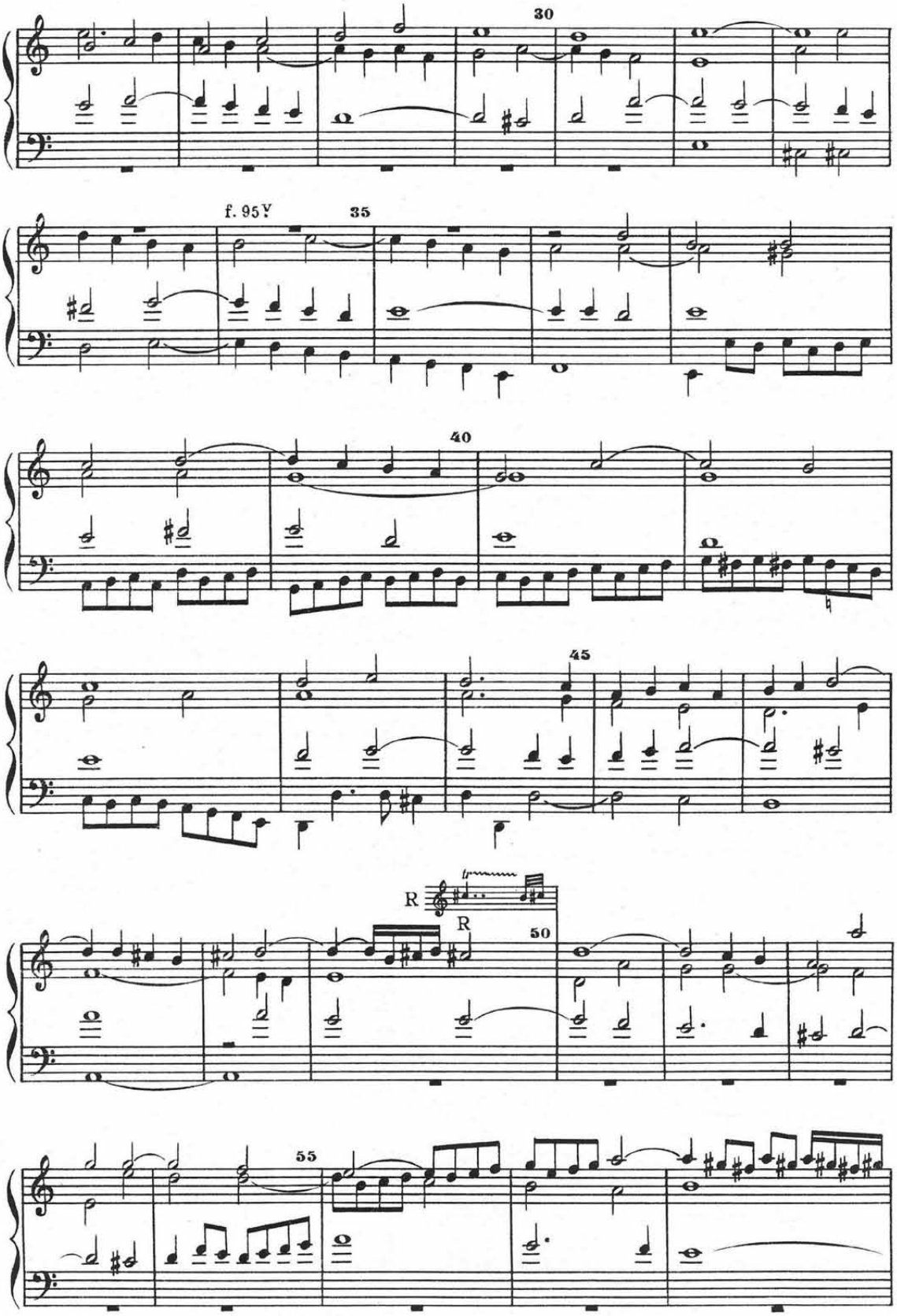
XXXVII

TIENTO de medio registro de baxón de NOVENO TONO [1]

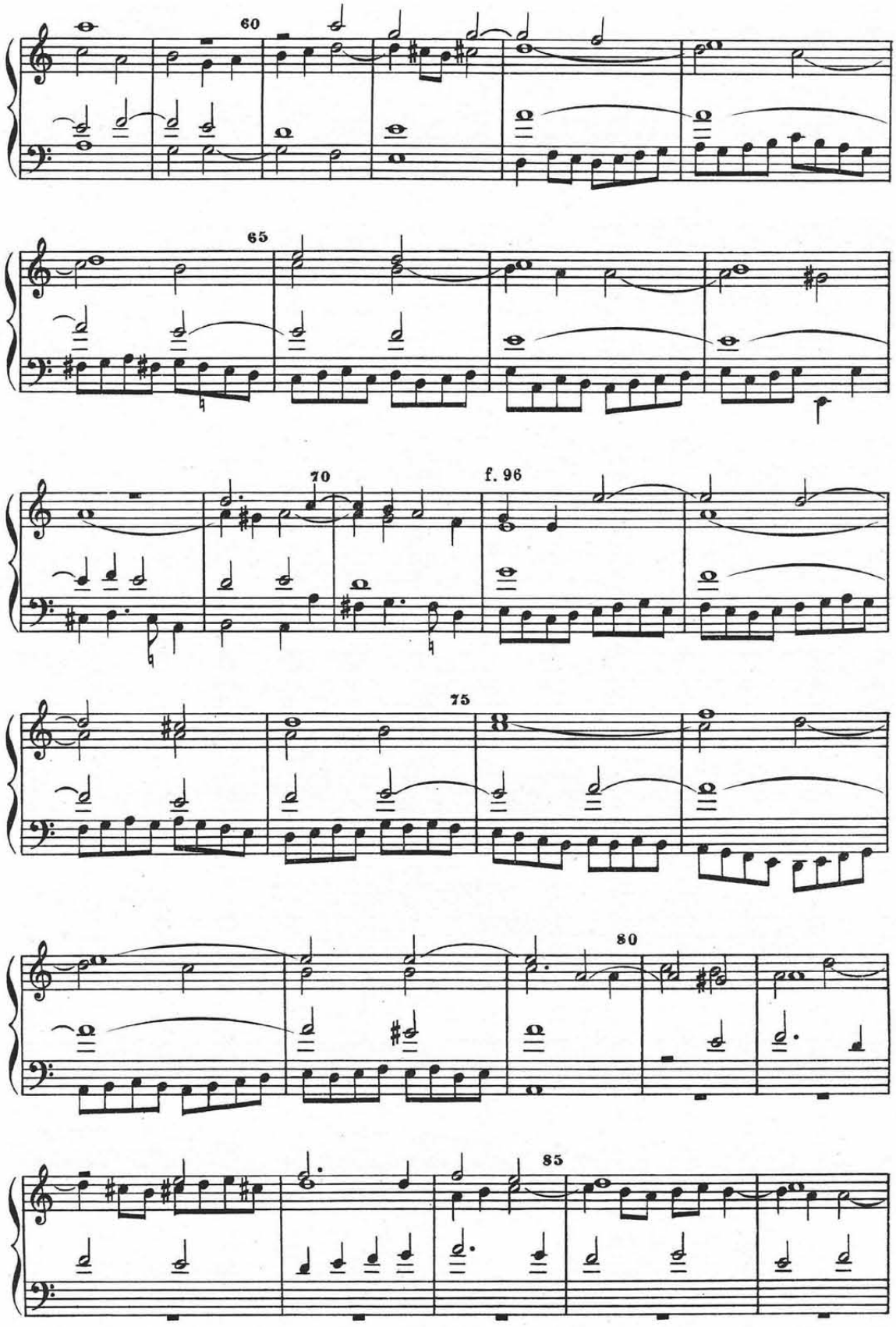


1. re, y la, por alamire del género diatónico, y de ocho al compás. La figura, o figuras de canto de órgano, pueſta en cima de las reglas y números, habla cõ la regla que tiene mas números, y declara que todos los tales valen lo miſmo que la figura que eſtà encima, haſta tanto que ſe ſiga otra, o otro tiempo diferente, y la miſma conſideración, ſe buelue a hazer todas las vezes que ſe ſigue figura diferente, y es general eſta regla.

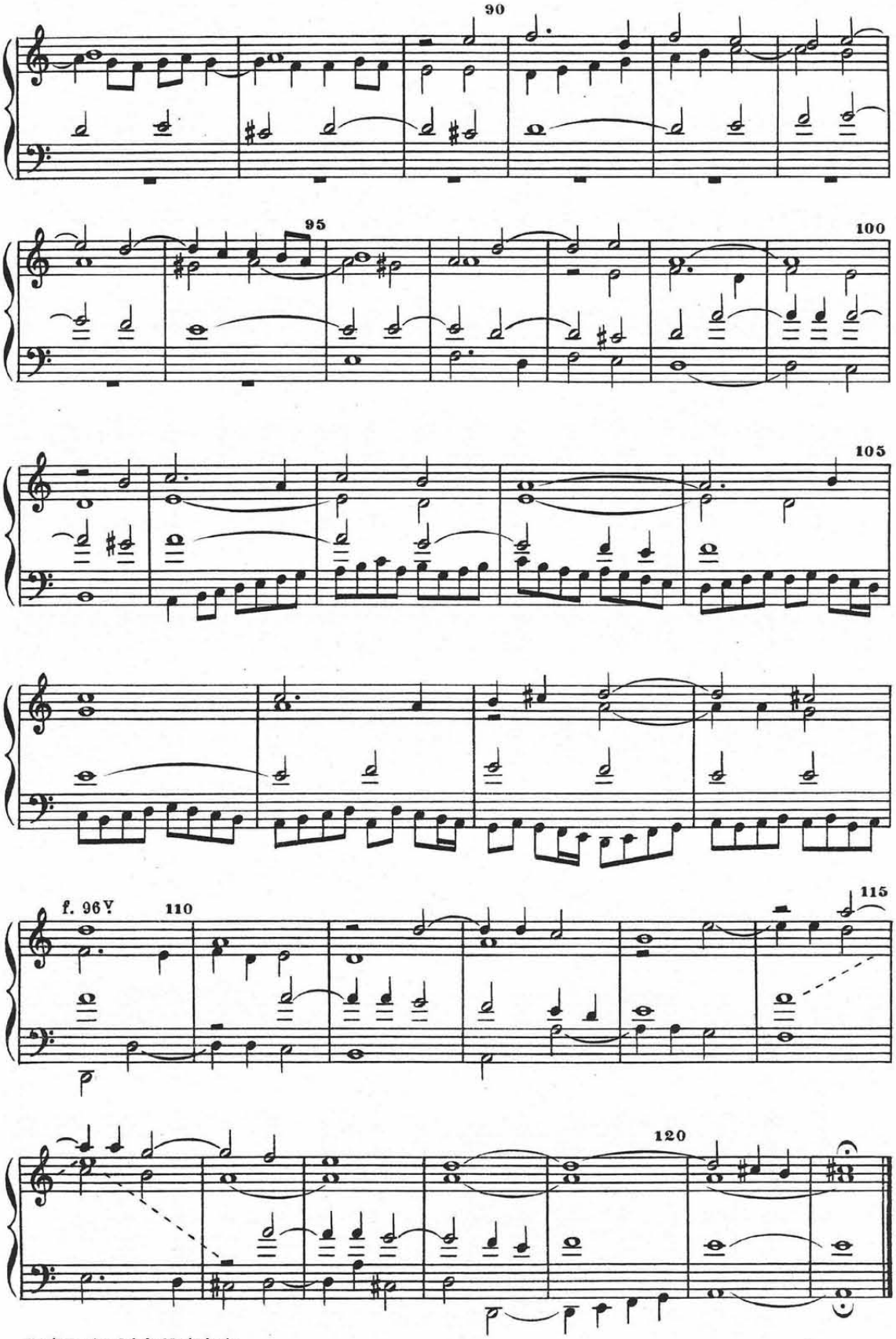
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



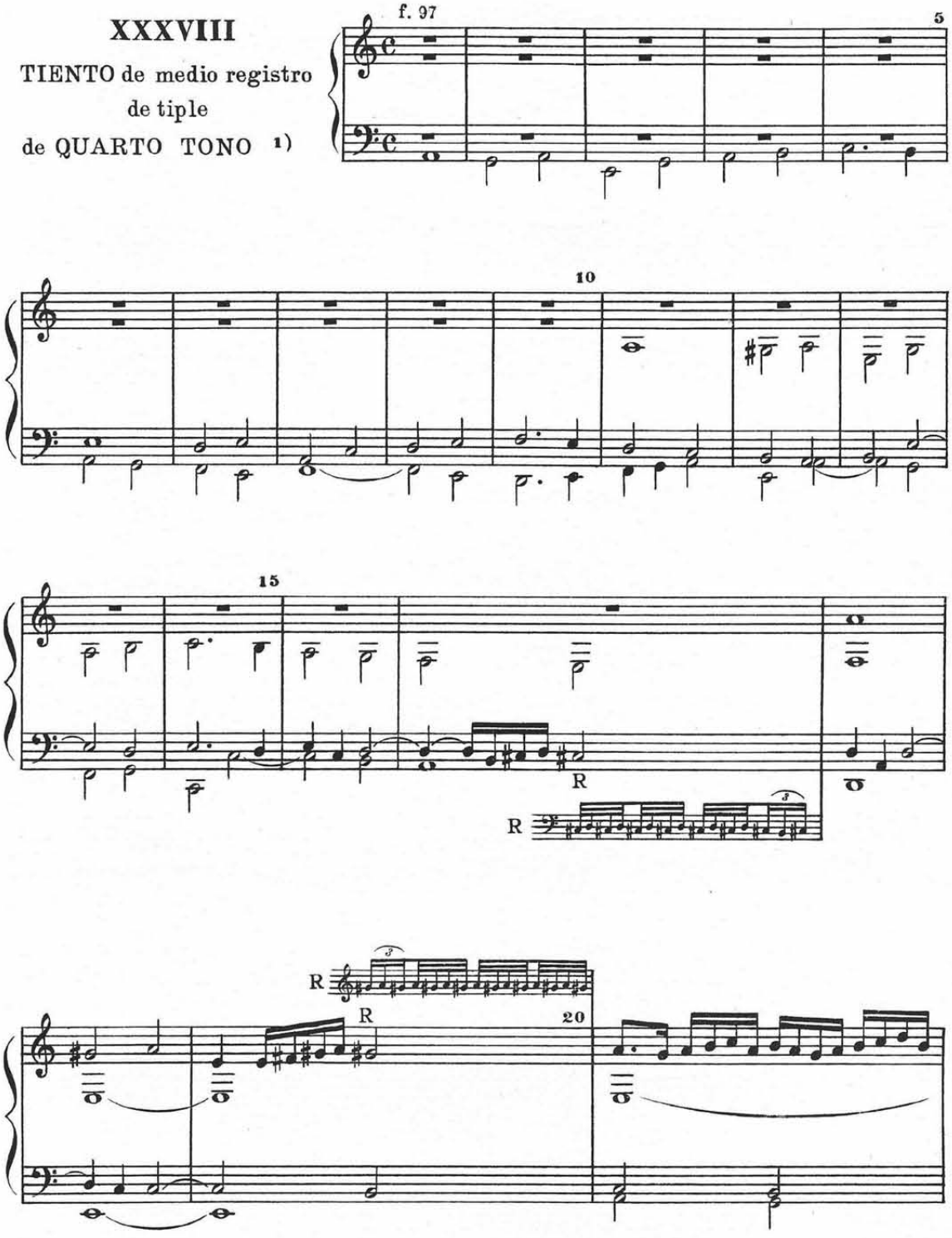
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

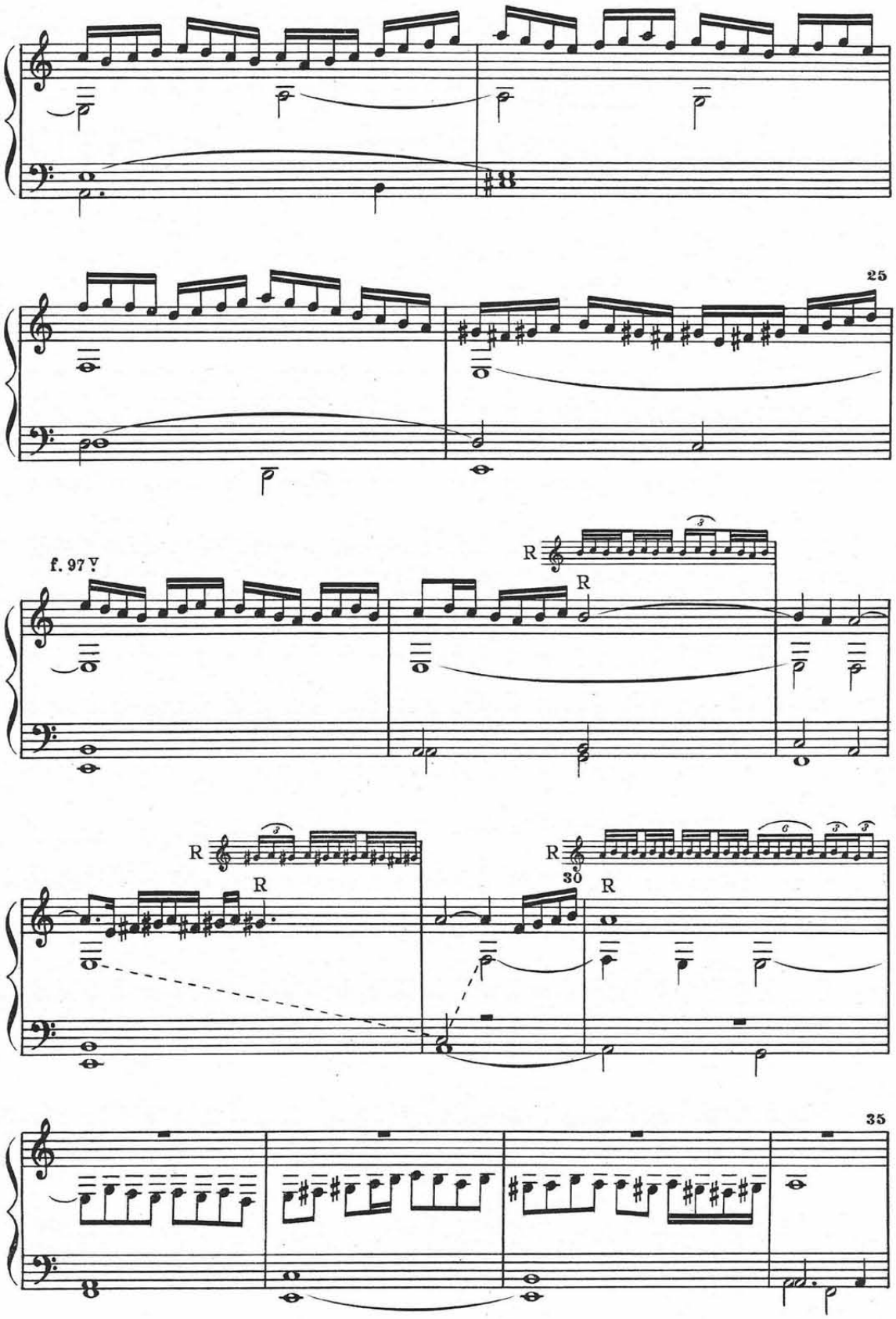
XXXVIII

TIENTO de medio registro
de tiple
de QUARTO TONO [1]

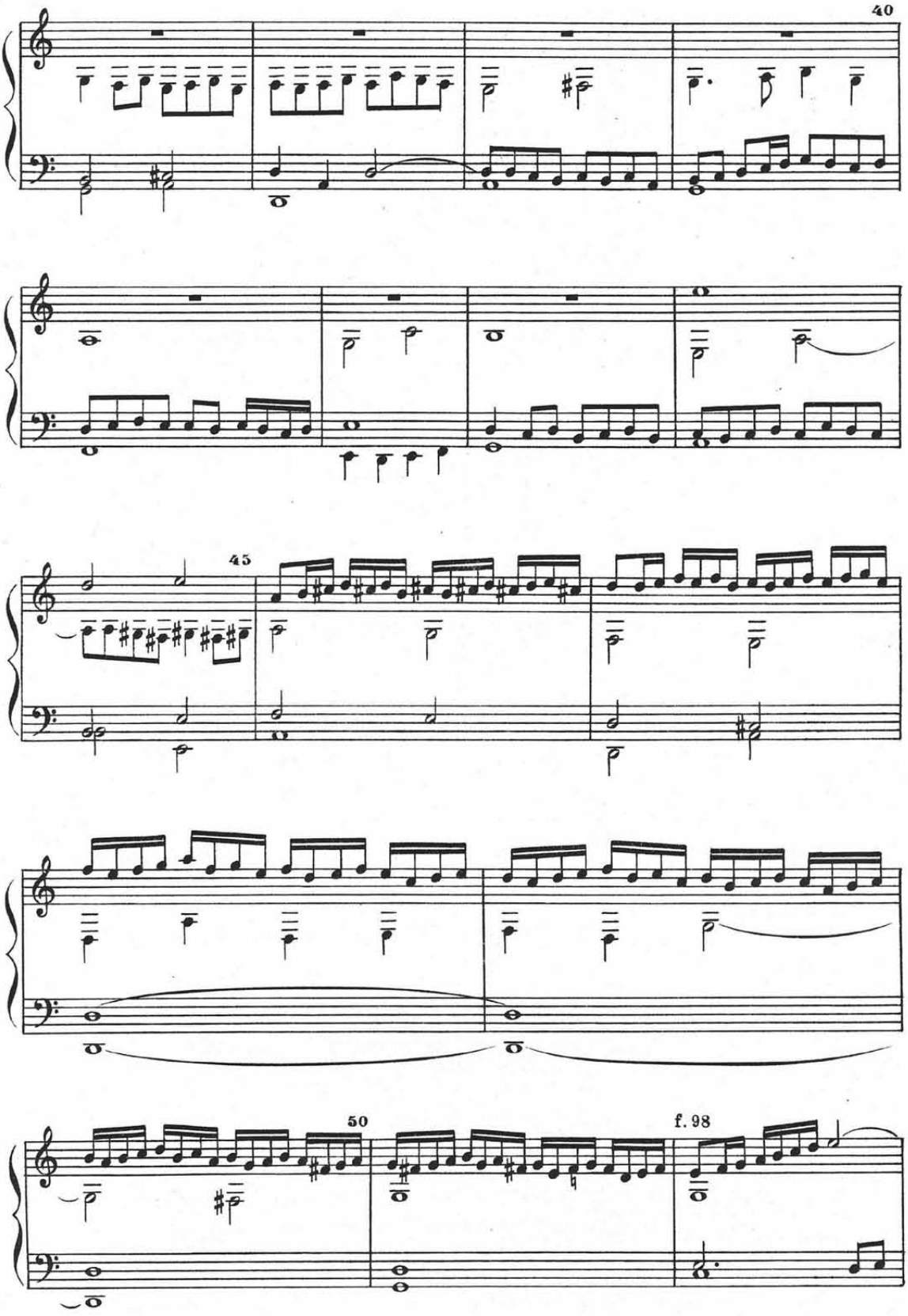


1, mi, y la, por elami del género diatónico. Eſte tono tiene legítimos 19. puntos contaderos dende elami ſograue, haſta befabemi ſobreagudo; ſegũ lo qual el quarto de que vſan los maeſtros de capilla, mas es dezeno que quarto tono. Y, quitado el bardón para nueſtro propóſito, ſe cuentan los dicho 19. puntos de ambito dende elami graue, haſta befabemi agudiſimo, el qual tienen los órganos de quatro octavas, y en ellos ſerá perfecto eſte tono en medios regiſtros, y en los demás ſerá imperfecto, por faltarles el dicho ſigno.

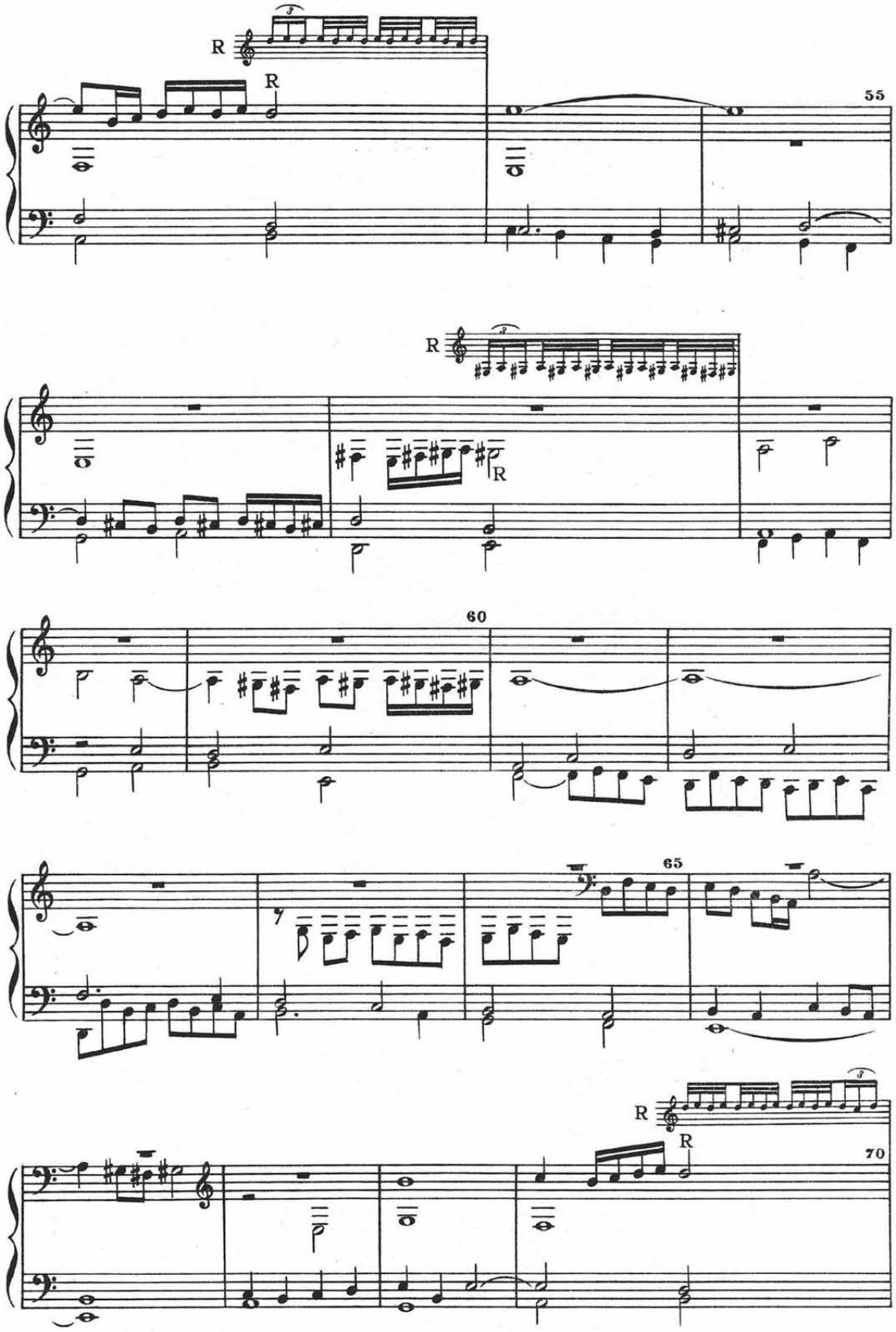
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



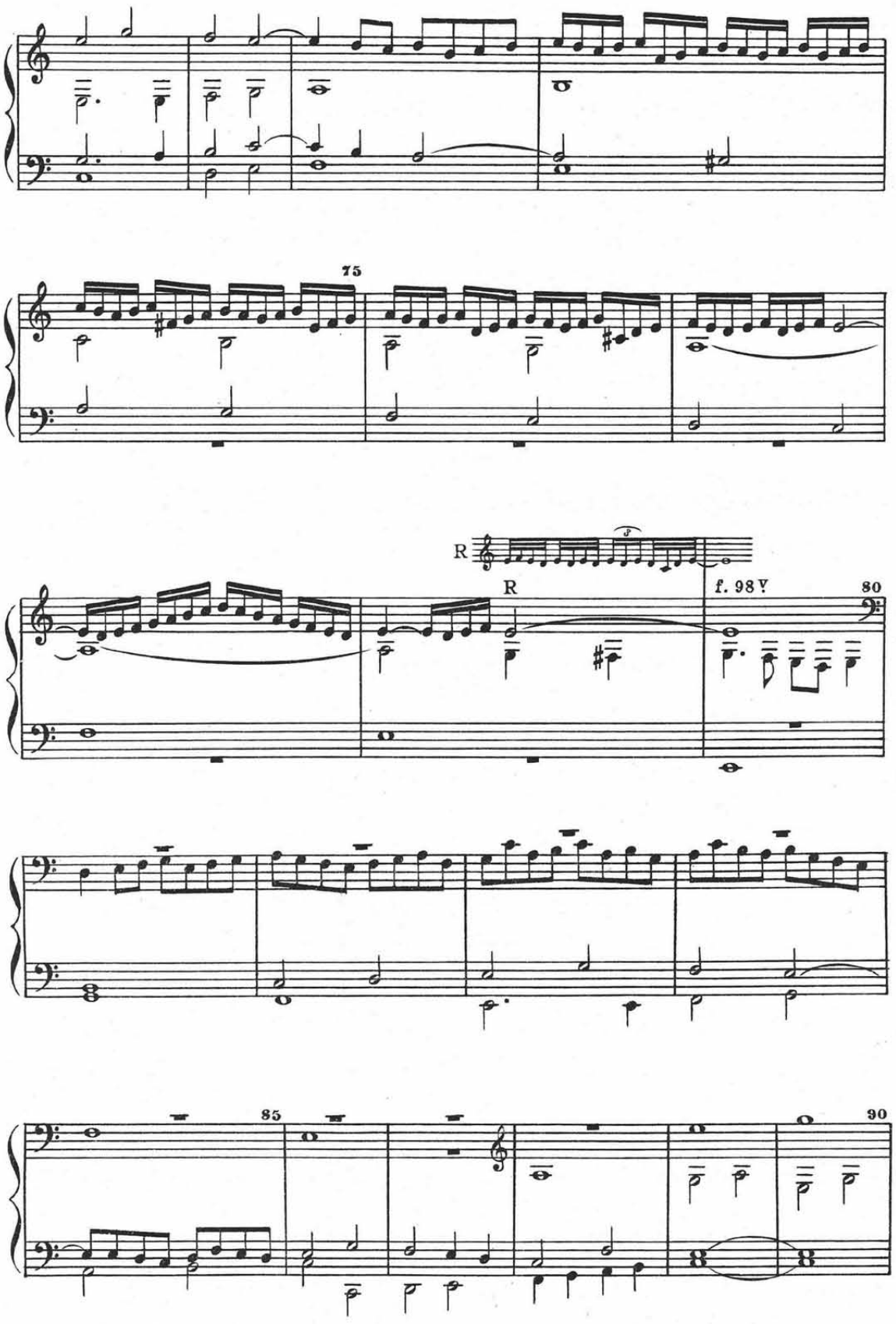
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



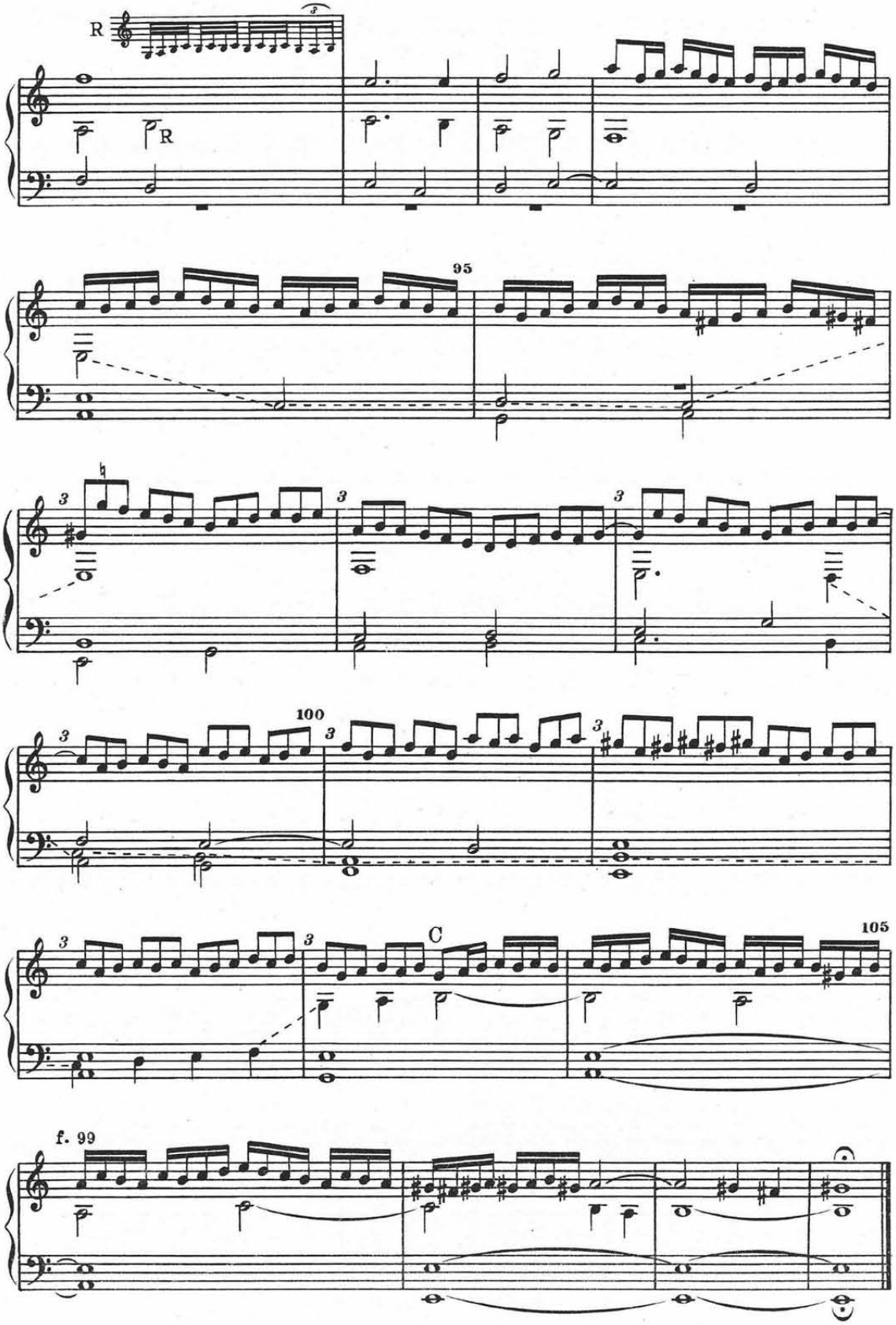
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

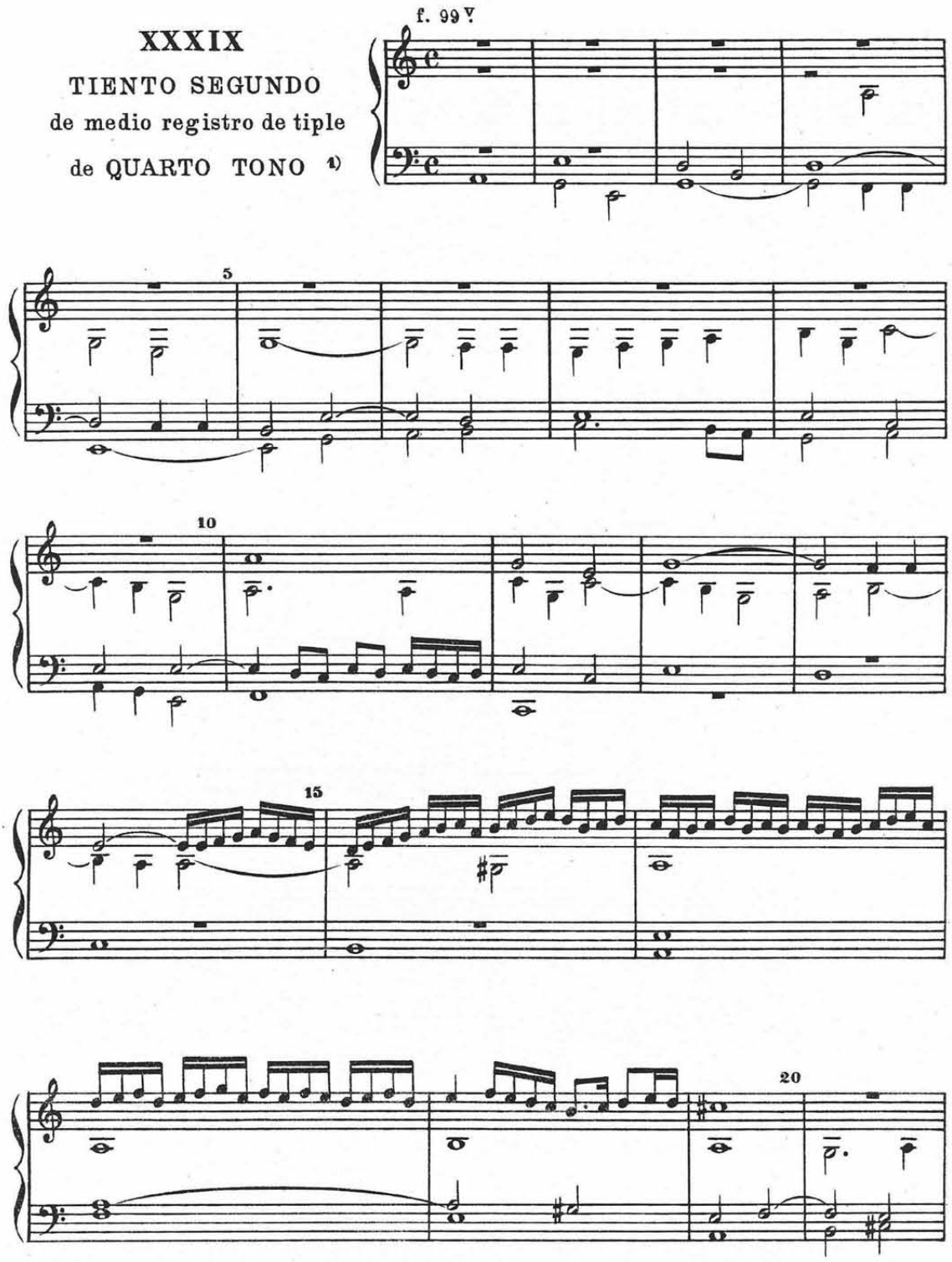
XXXIX

TIENTO SEGUNDO

de medio registro de tiple

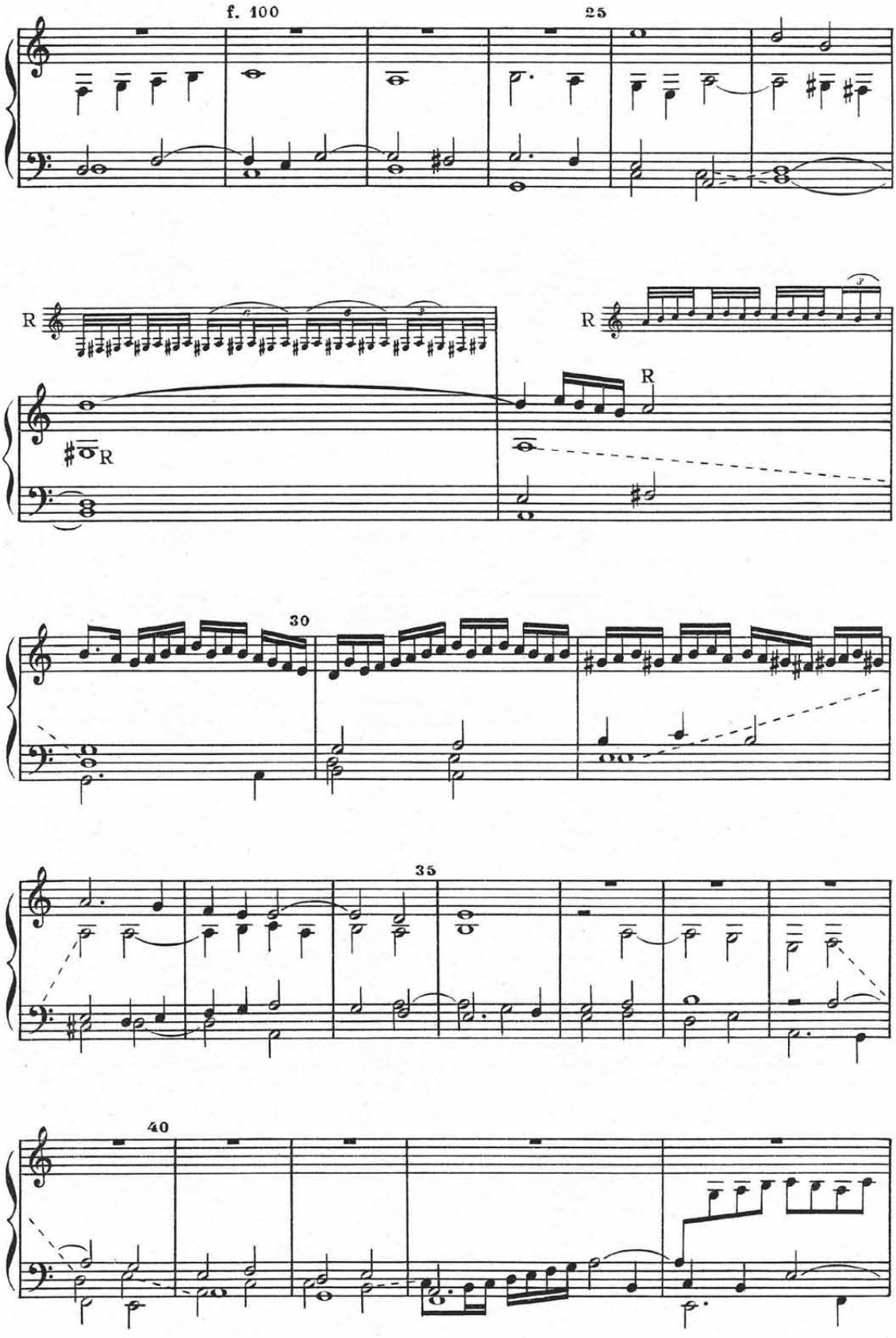
de QUARTO TONO 1)

f. 99 v.

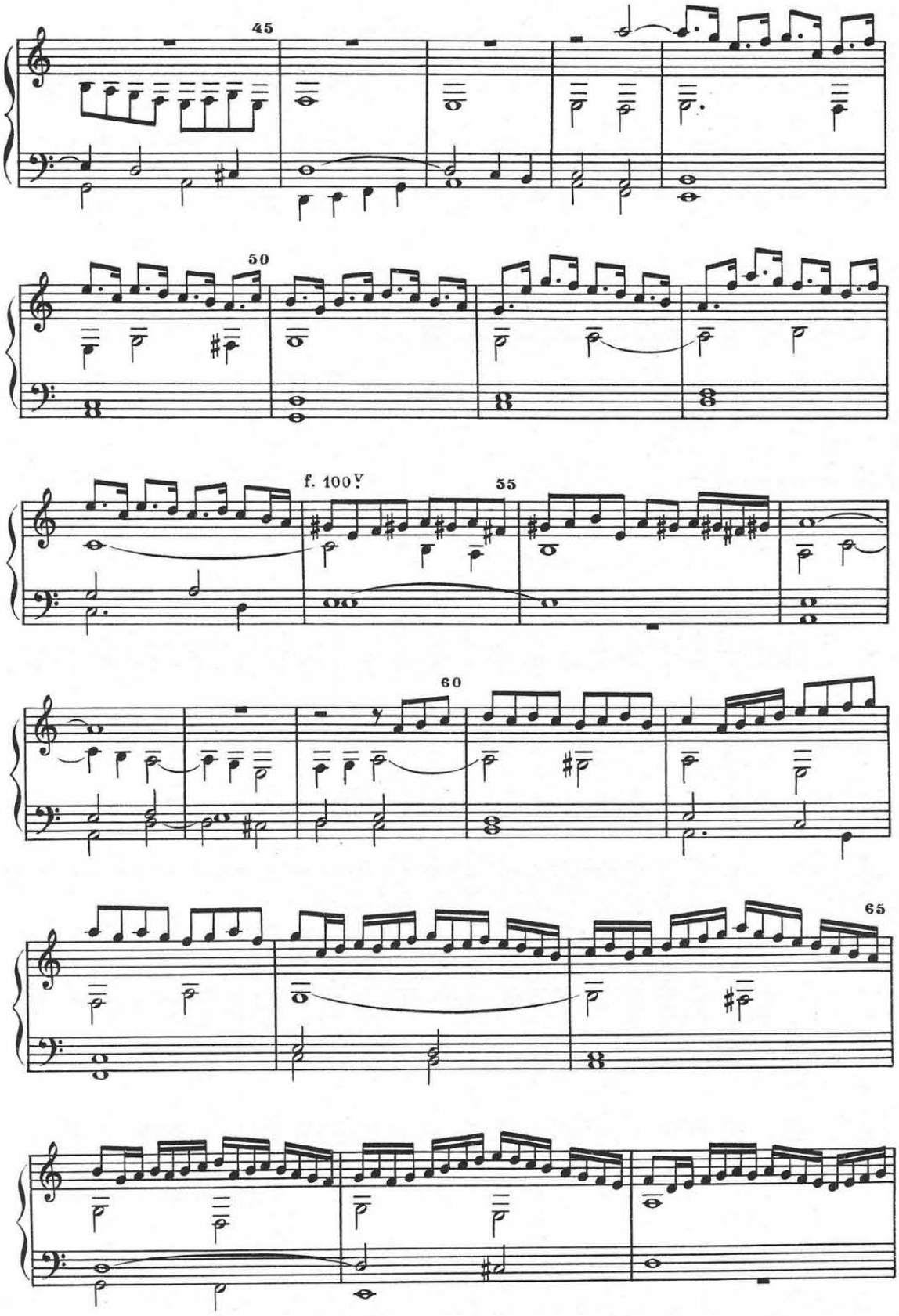


1. la, y mi, por elami, del género diatónico, y debaxo de las miſmas cõdiciones que el paſſado. En el dicho a 39. y 56. compaſes antes del fin ſe hallarán en el tiple dos redobles, el primero que al parecer comete dos octauas, y el ſegundo vna virtualidad equivalente a ellas con el tenor; es permitido : porque en el redoble ſólo ſe debe atender al canto llano de la voz clauſulante, o reduplicante, y no a los puntos circunferentes del redoble. Ytem que en gloſa eſtas y otras virtualidades ſon permitidas, como no ſean dos perfectas reales, eiuſdemq; quantitatis. El miſmo caſo a compaſes 28. y 29. deſte tiento.

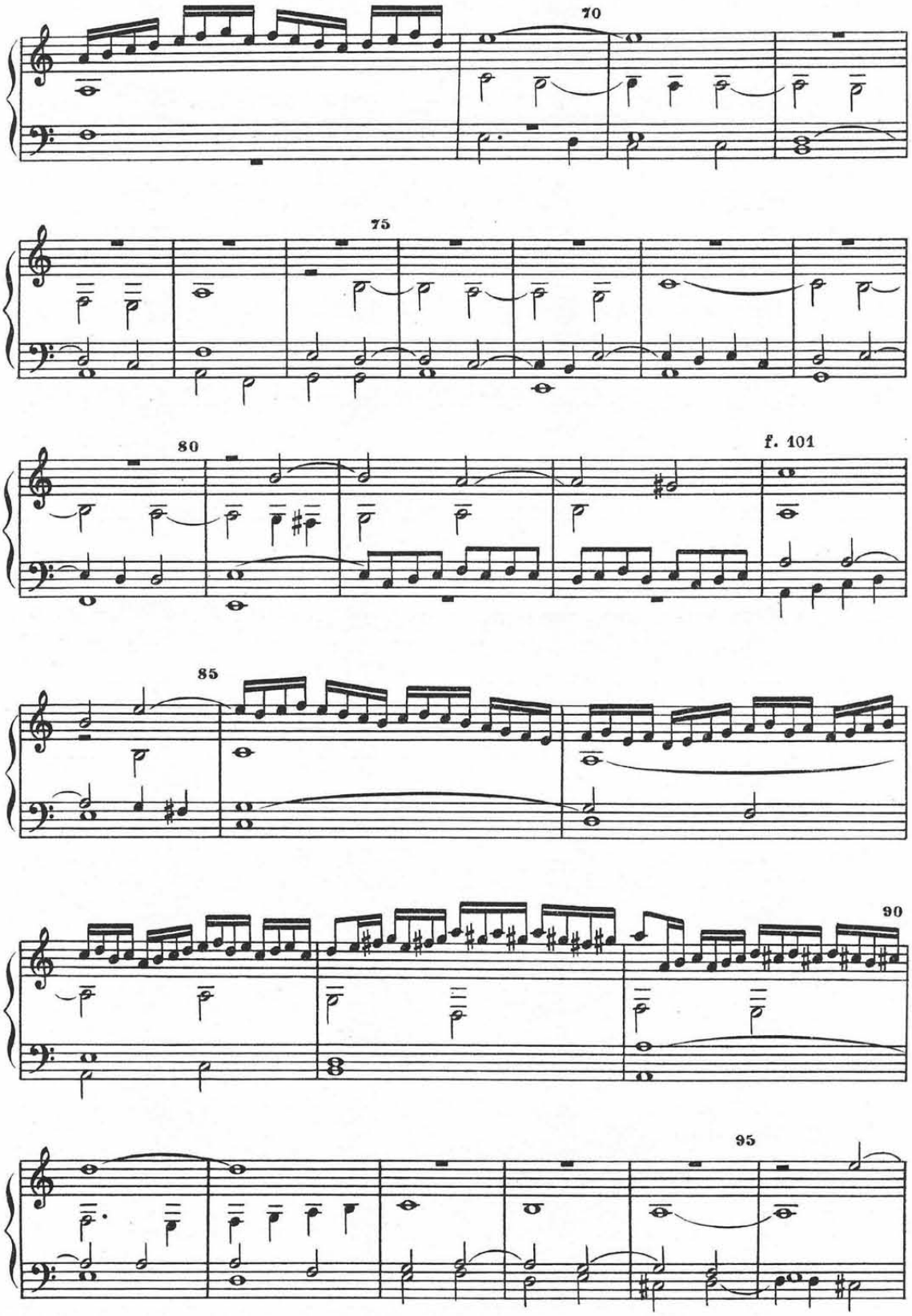
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



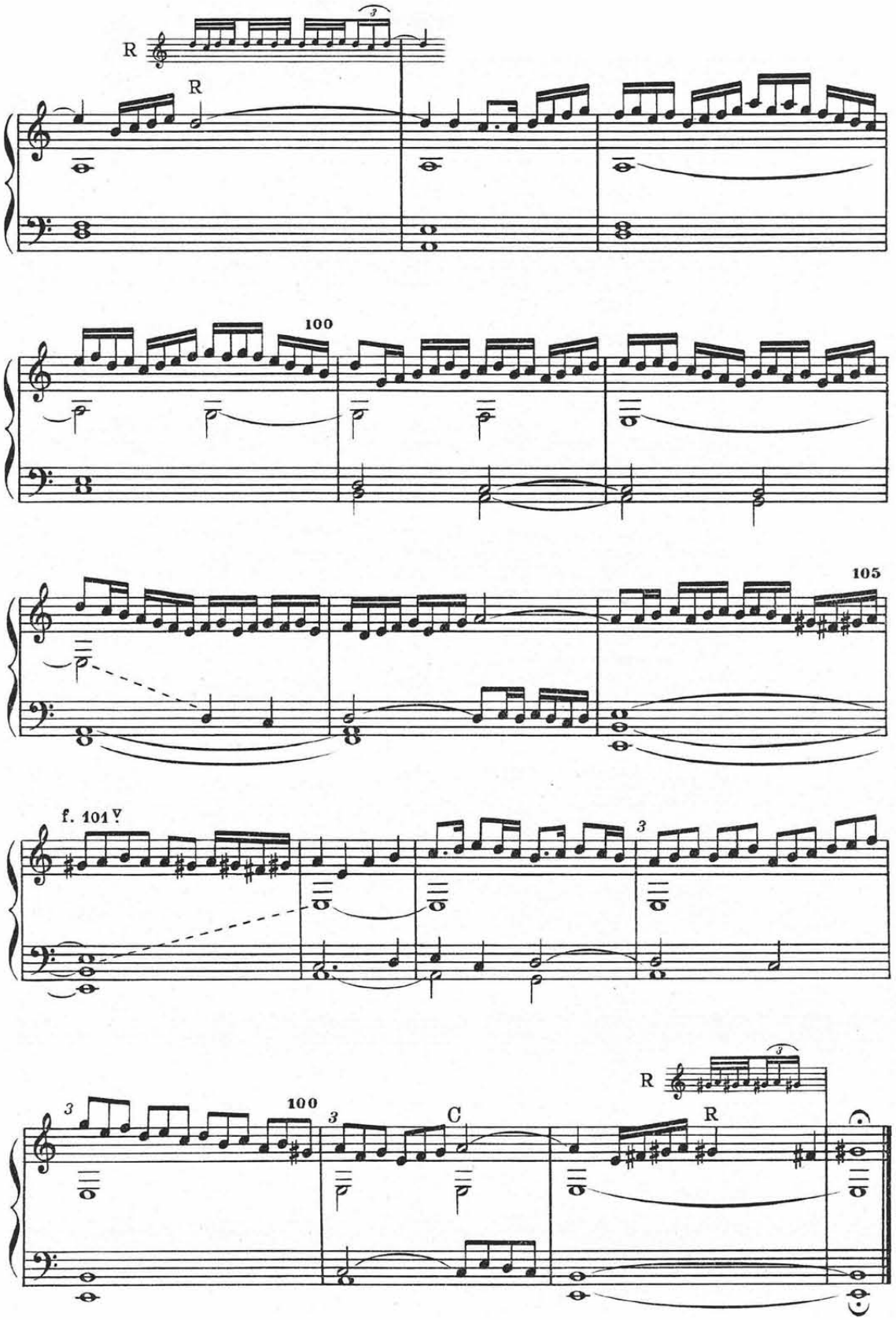
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

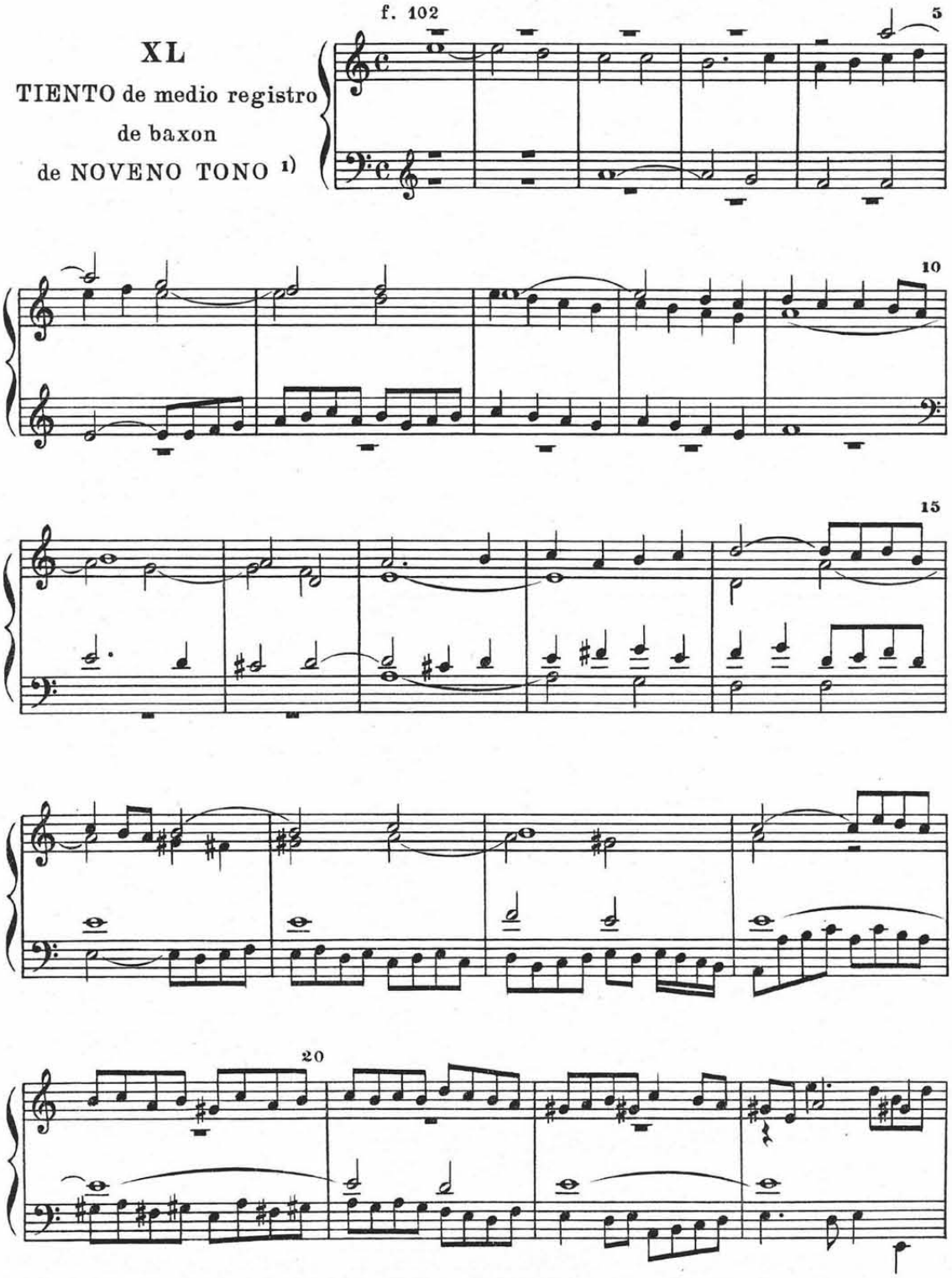


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 102

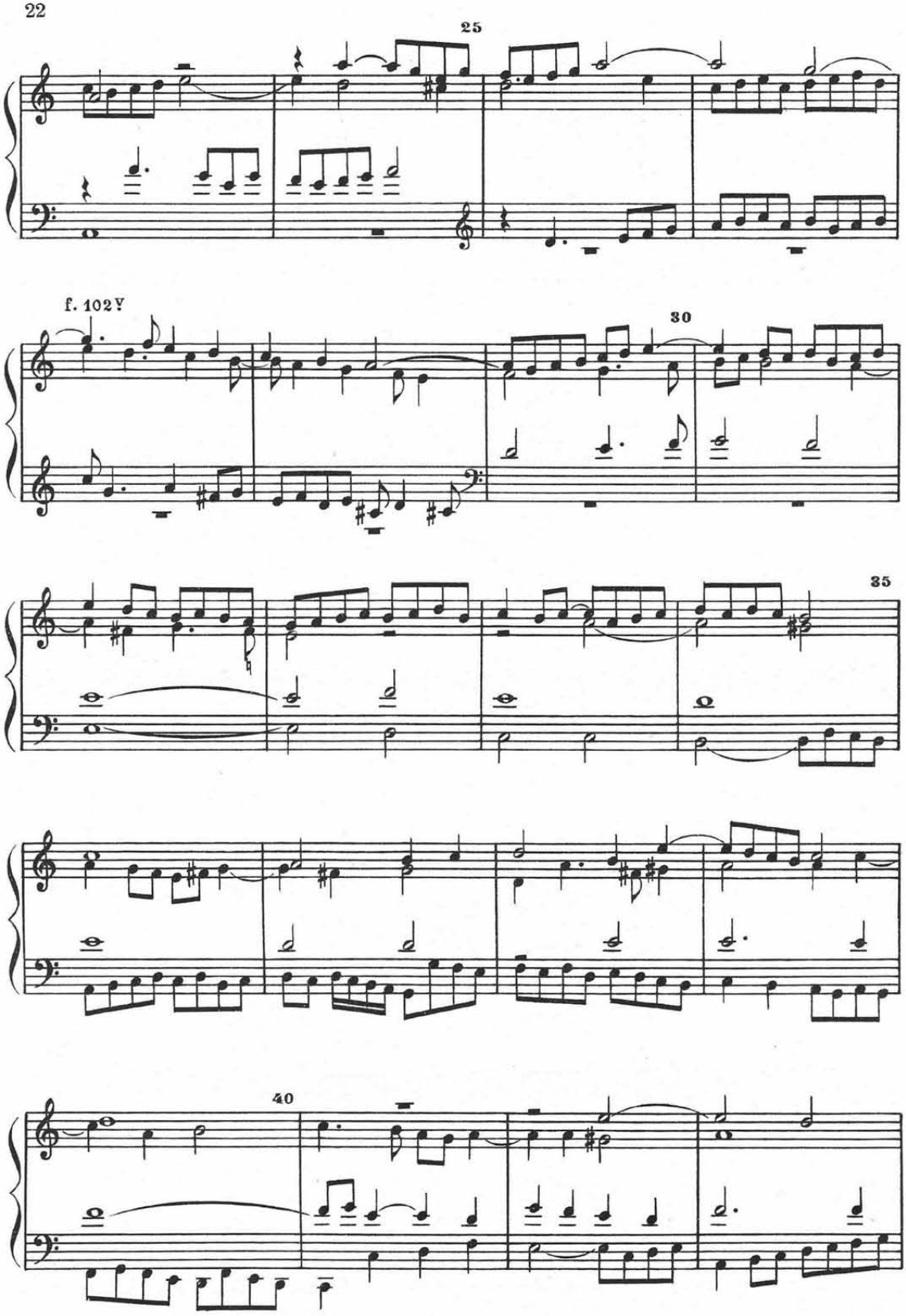
XL

TIENTO de medio registro de baxon de NOVENO TONO [1]

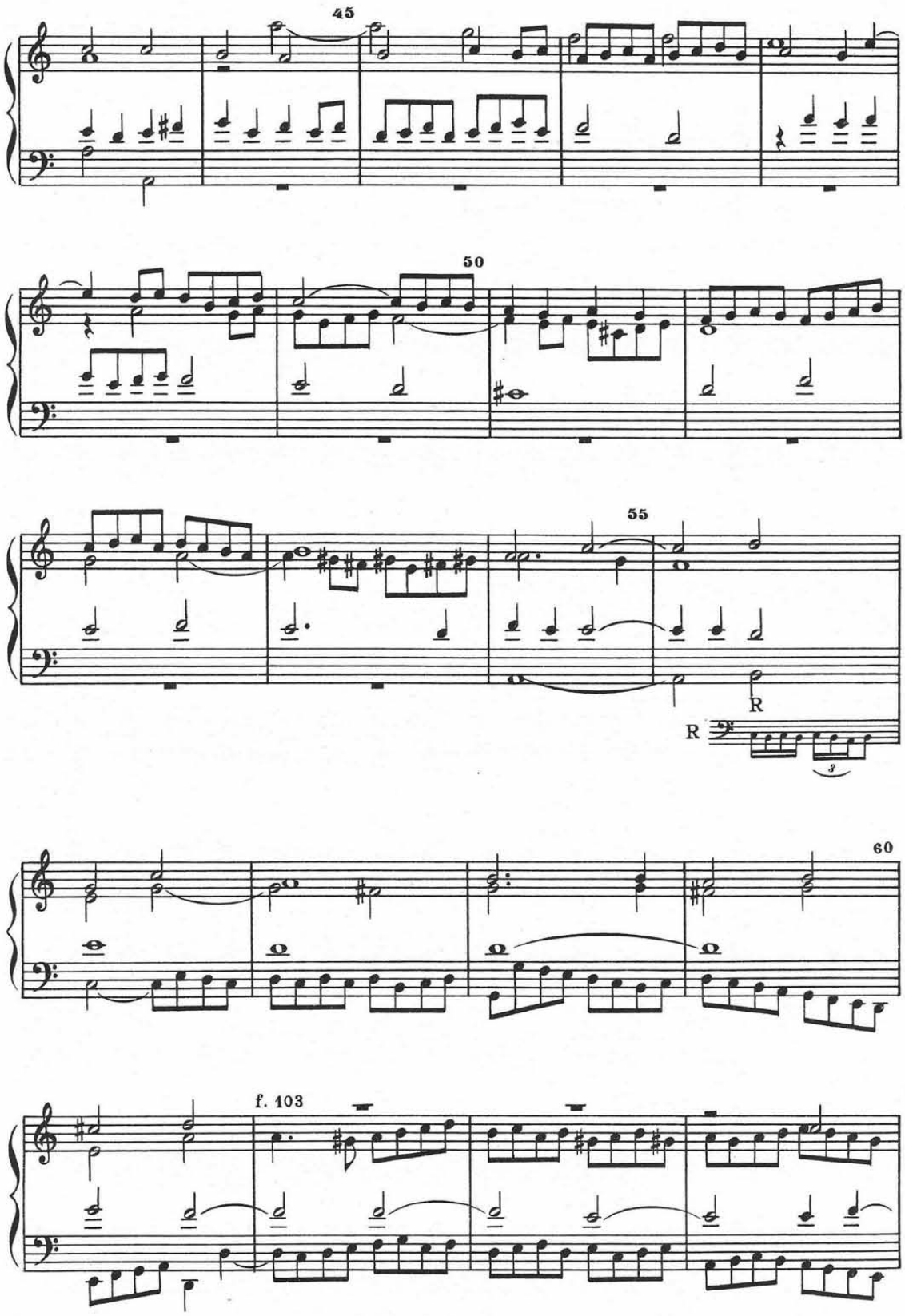


1. la, y re, por alamire, del género diatónico, y de ocho al compás. Eſte tiento es algo dificultoſo reſpecto de que en la mayor parte del gloſan dos vozes ſimultáneamente, y por eſta cauſa ſe a de lleuar el compás; ni a eſpacio como de a diez y ſeys, ni aprieſa como de a ocho, ſino en vn medio, y aſsi lo punto con el tiempo perfecto de por medio, el qual en mis obras tiene eſta ſignificaciõ. El diapaſón es : re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.

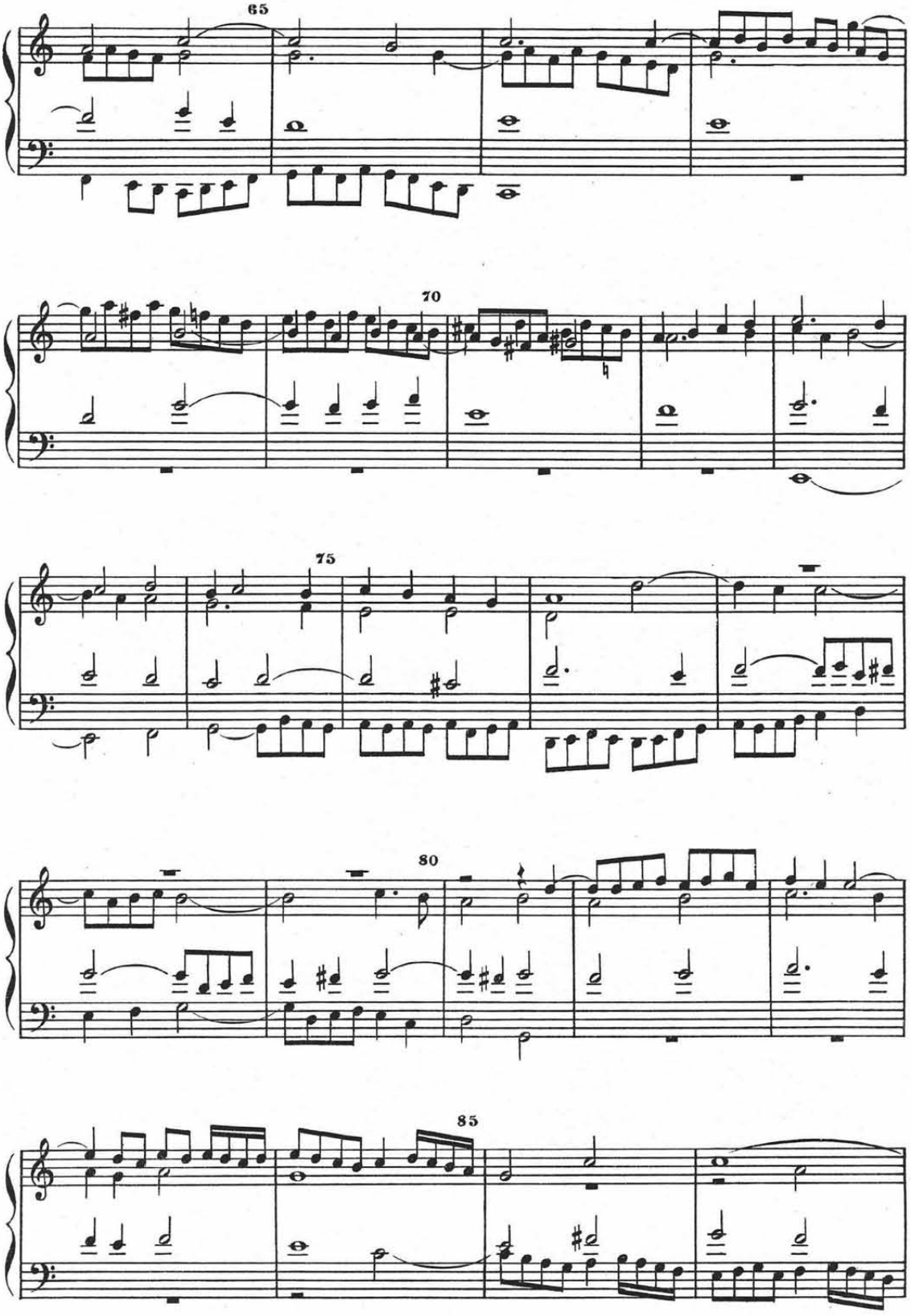
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



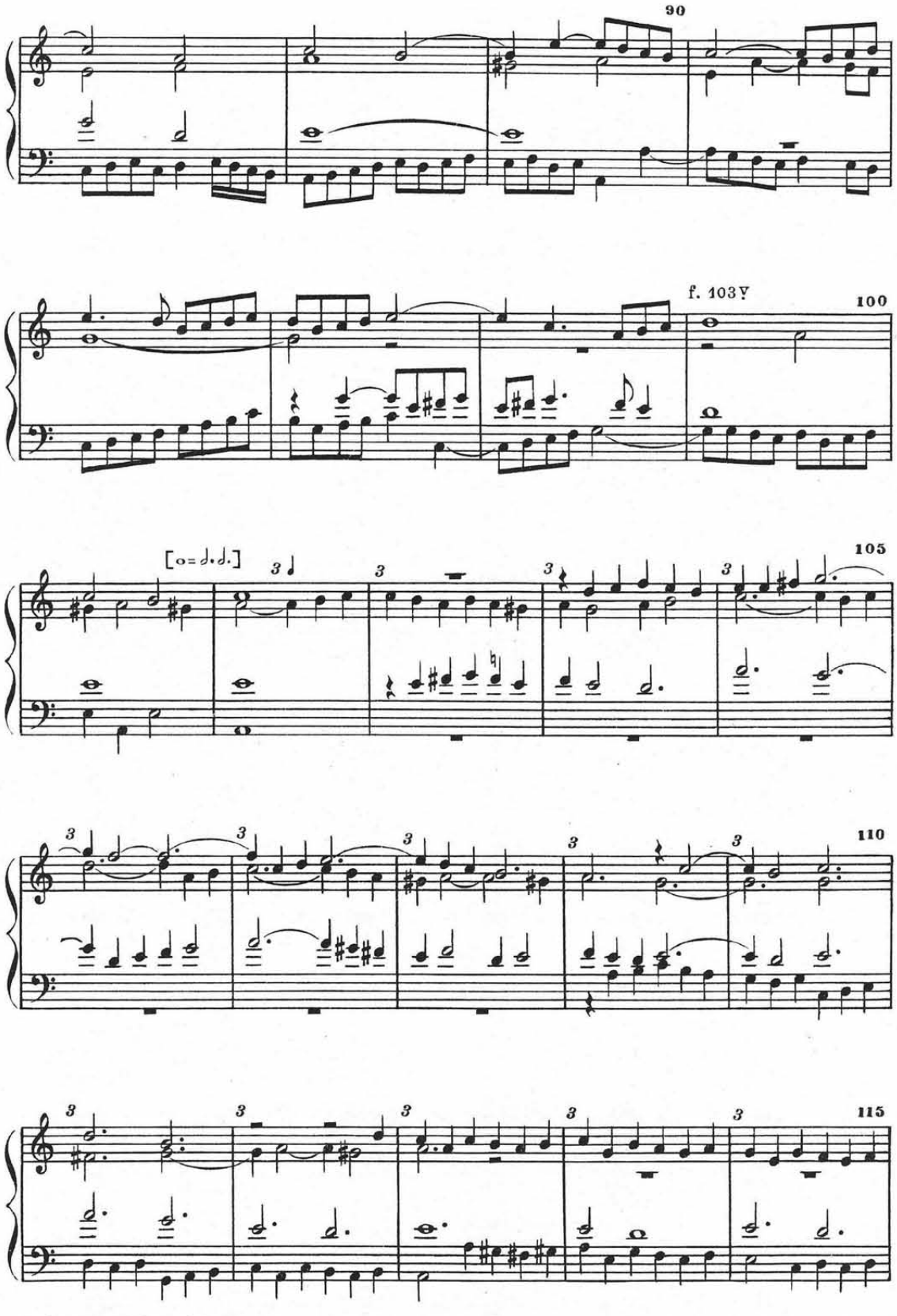
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



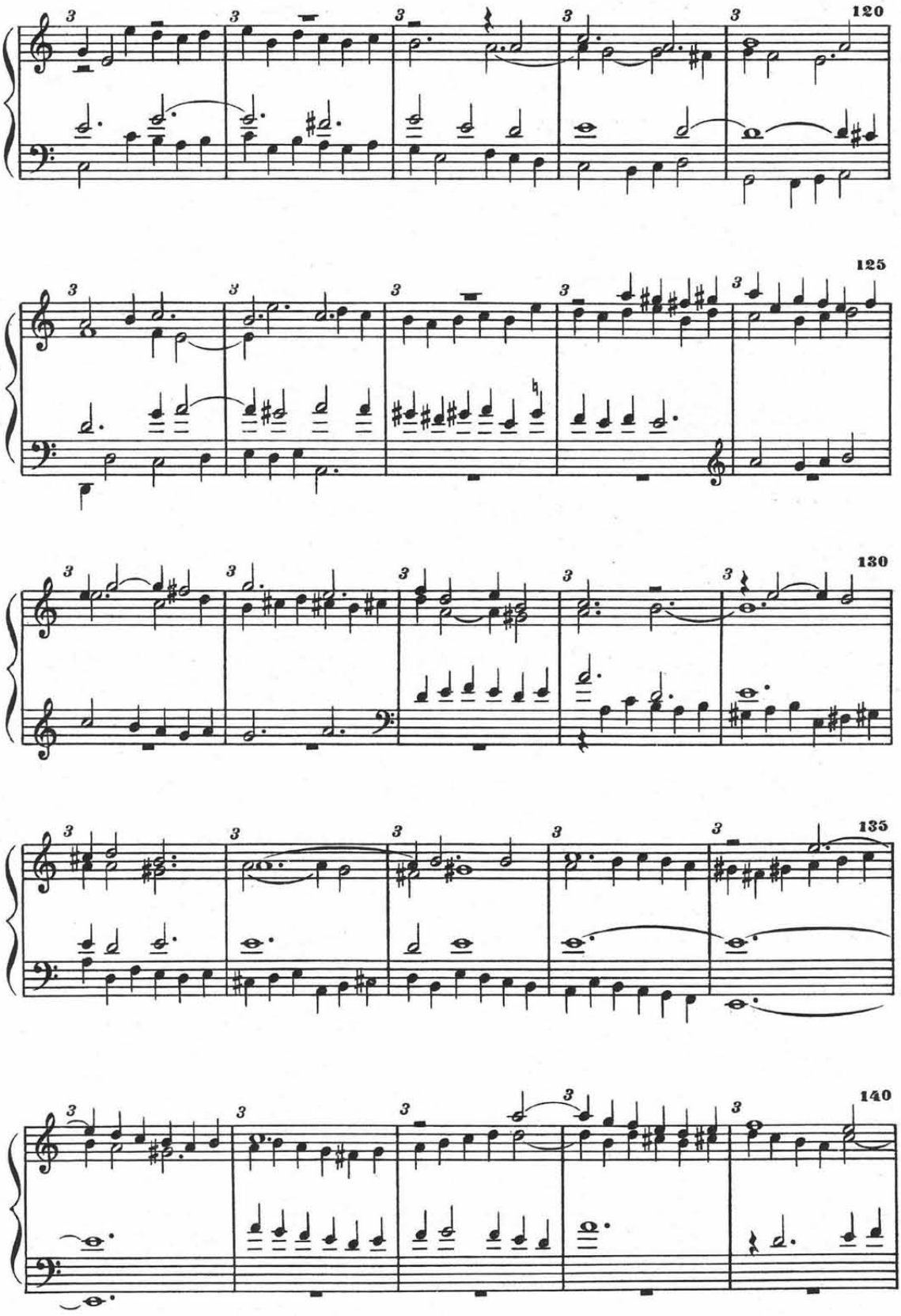
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



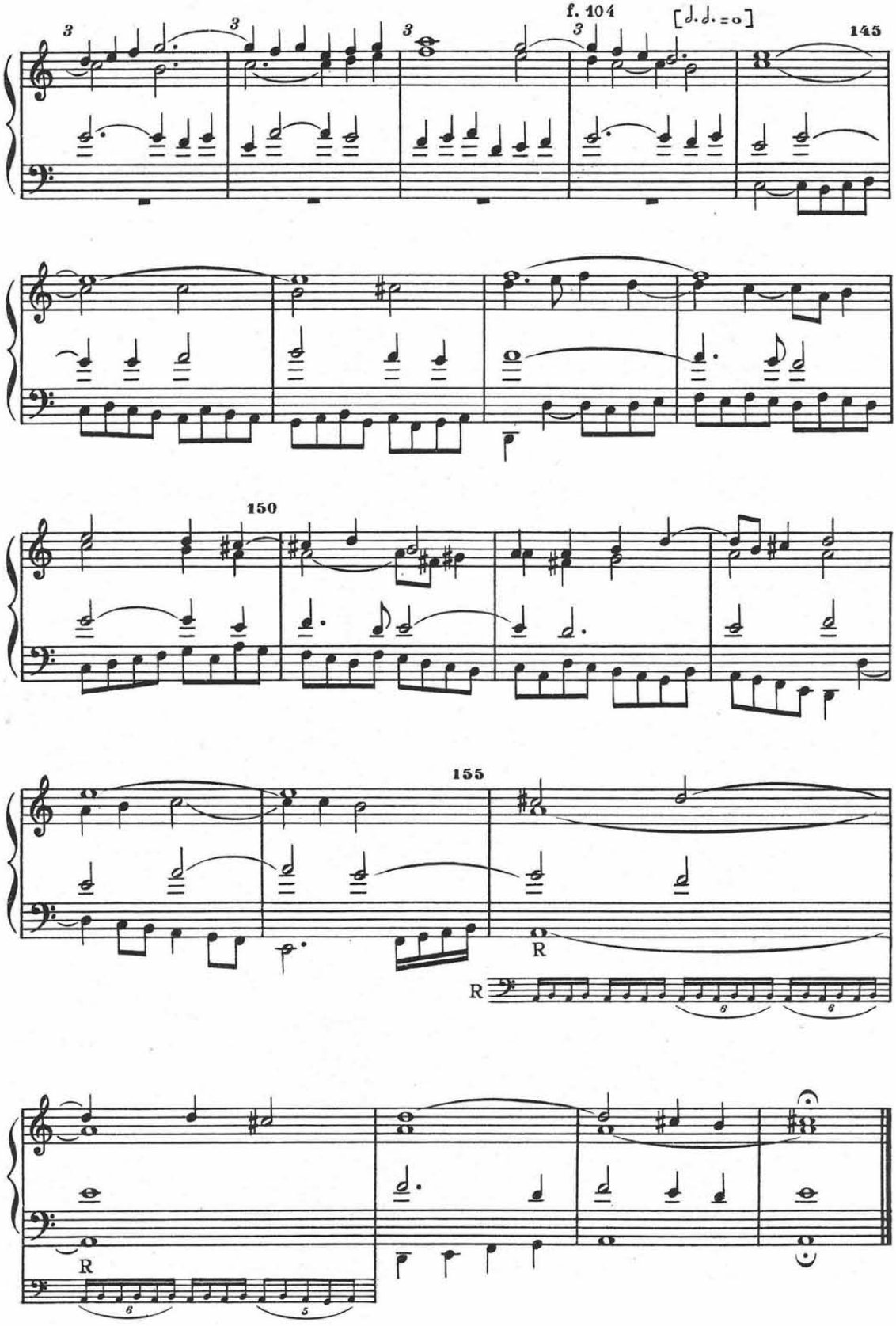
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

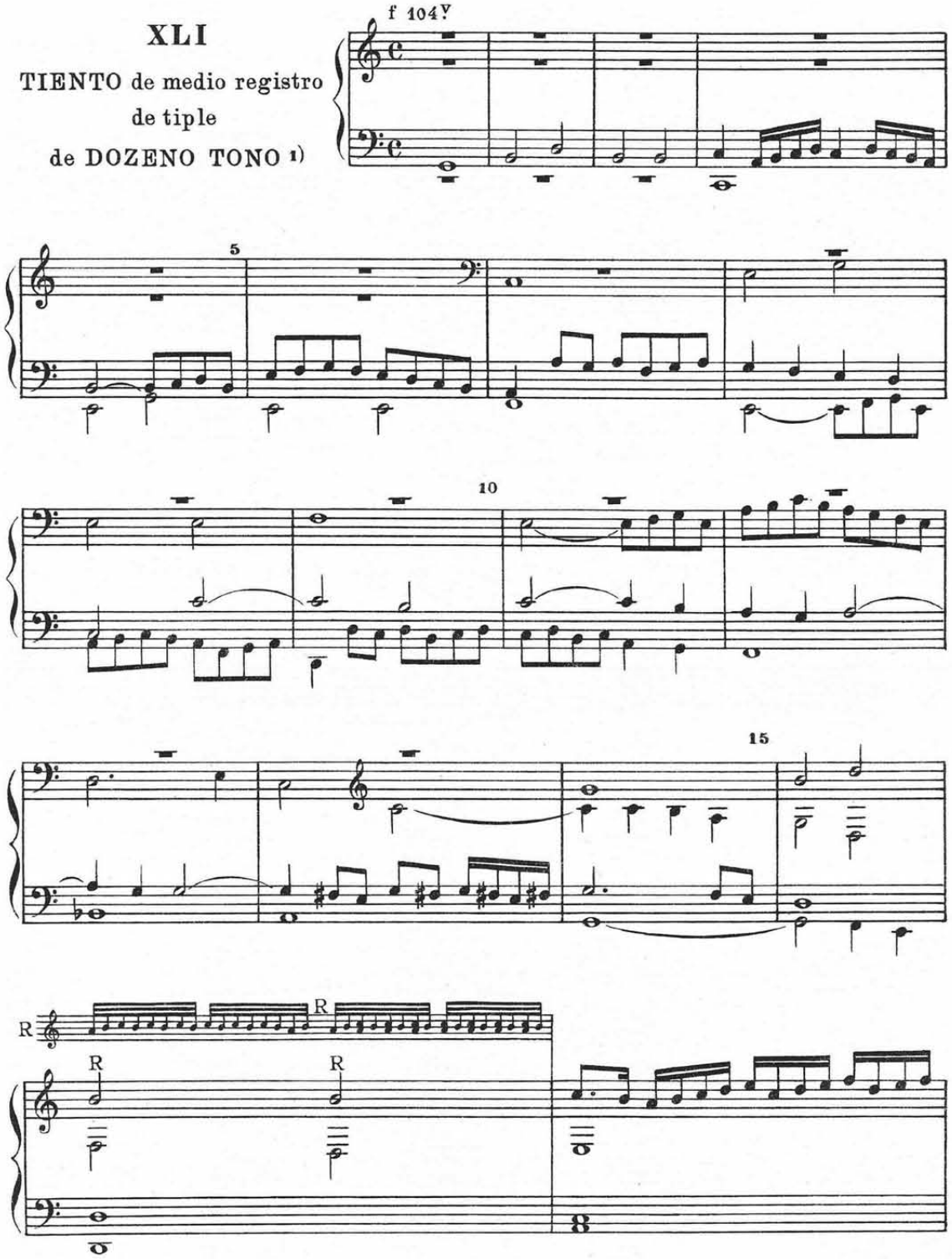


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

XLI

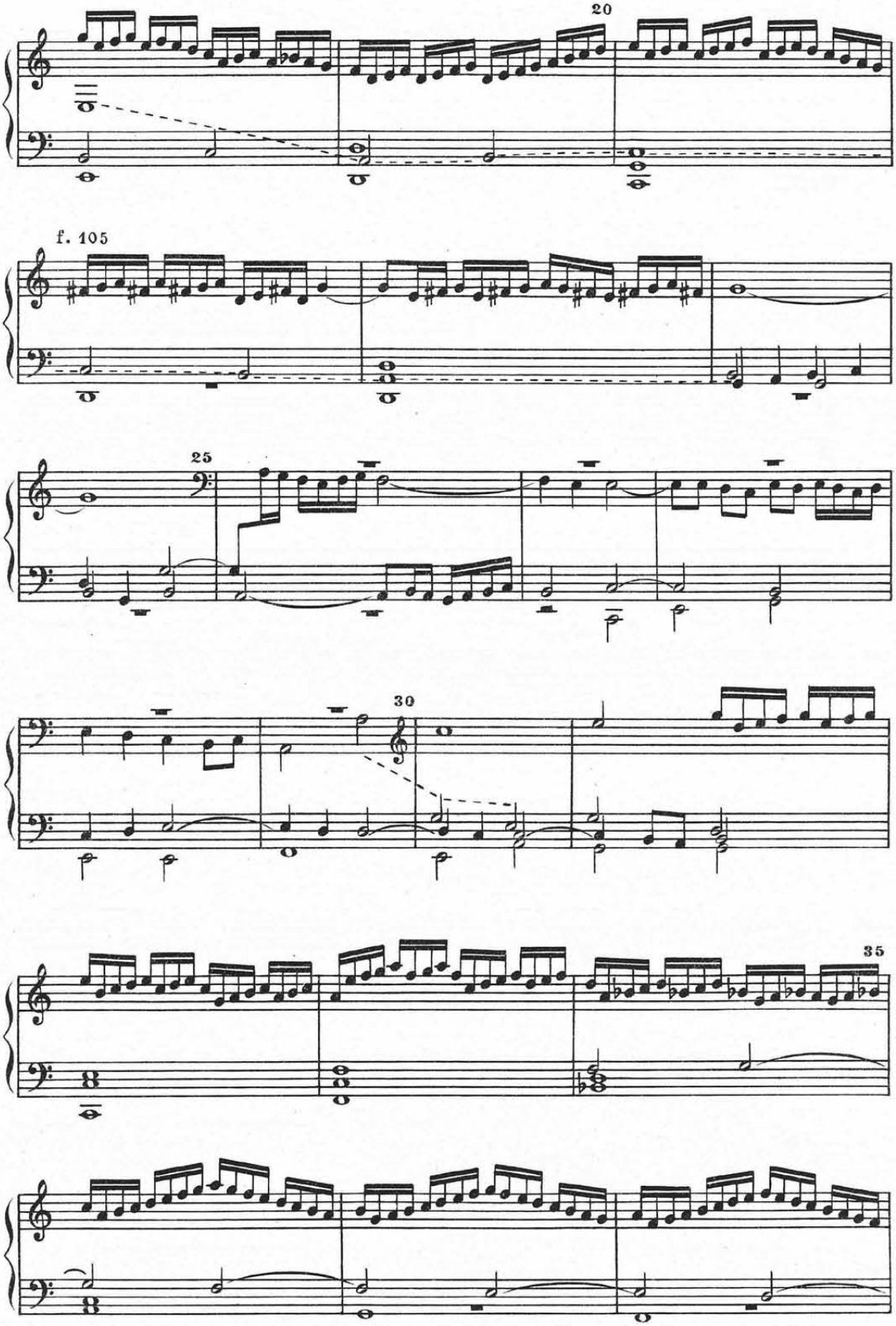
TIENTO de medio registro
de tiple
de DOZENO TONO 1)

f 104v

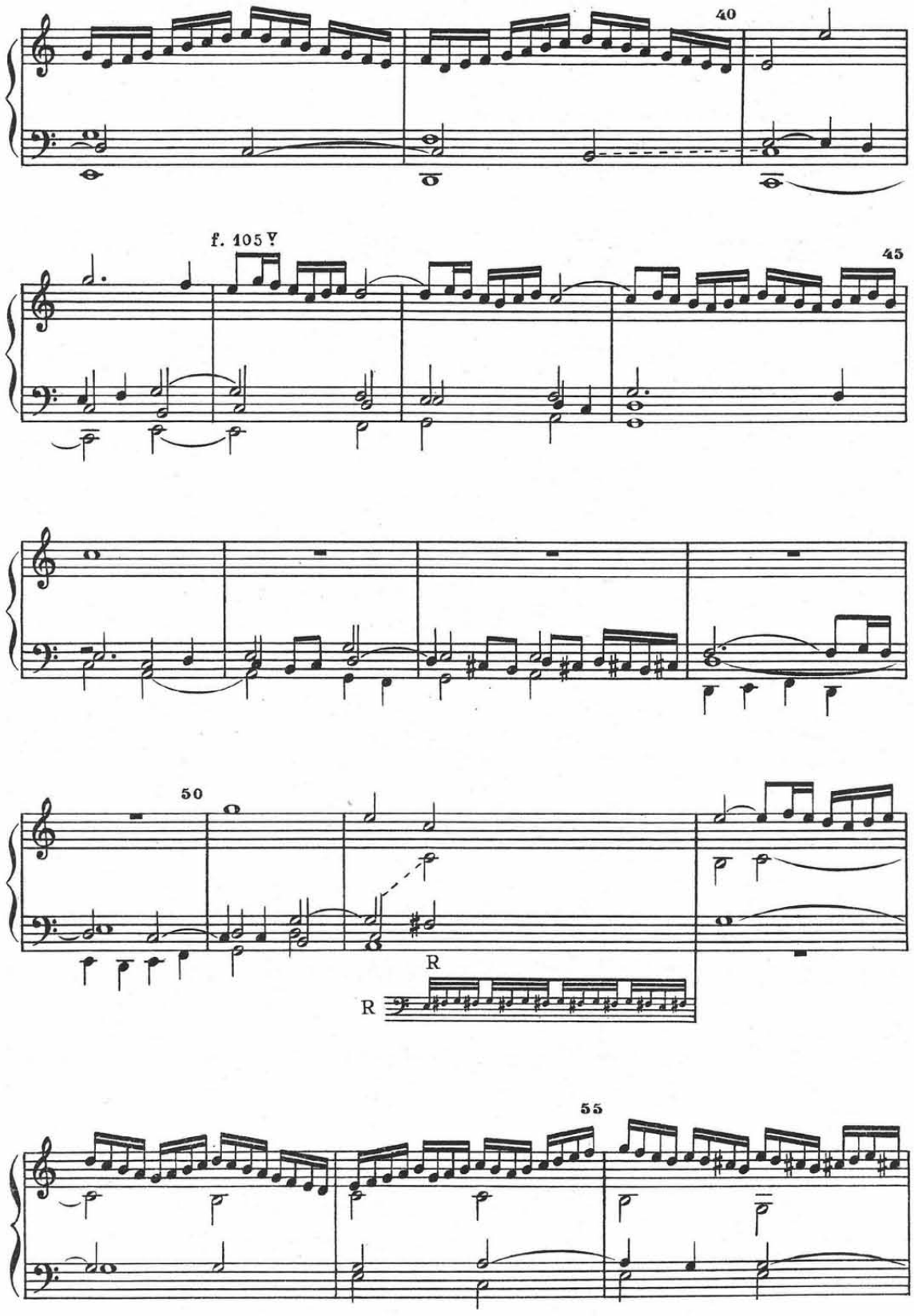


1. vt, y fa, en ceſolfaut del género diatónico, o aſsi miſmo de ſexto tono, que de quinto no lo ay por eſte termino en medios regiſtros (puede averlo por ſefaut, y geſolrreut accidentalmente) propter diviſionem harmonicam, modo huic attributam. En el 57. 58. y 59. compás de eſte diſcurſo (poſt arſim) ſe hallará en la gloſa de el tiple vn ſalto de ſéptima, praticado entre varones doctiſſimos, en las ocaſiones que ellos ſaben, vna de las quales es la presente, ſegún que ellos la conocerán. Diapaſón . vt, re, mi, fa, ſol, re, mi, fa.

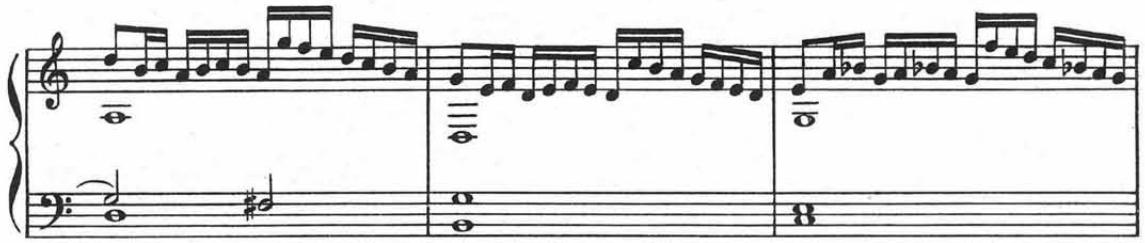
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

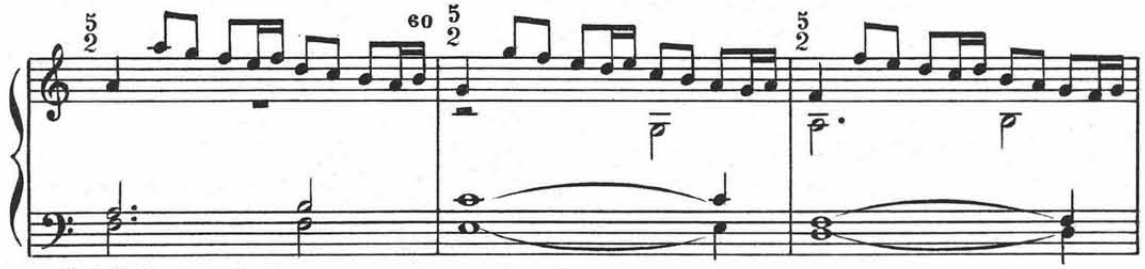


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

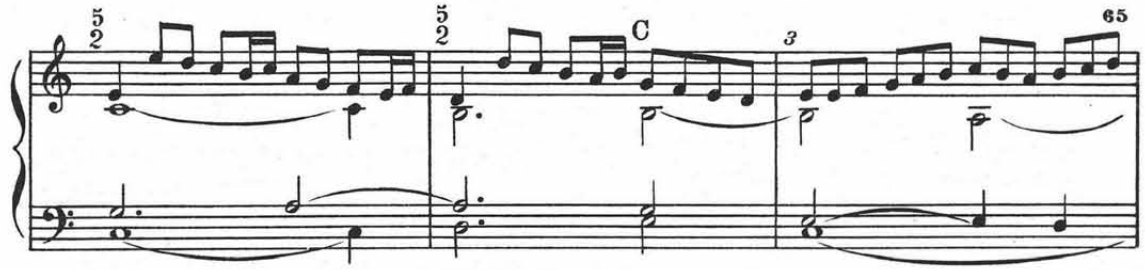


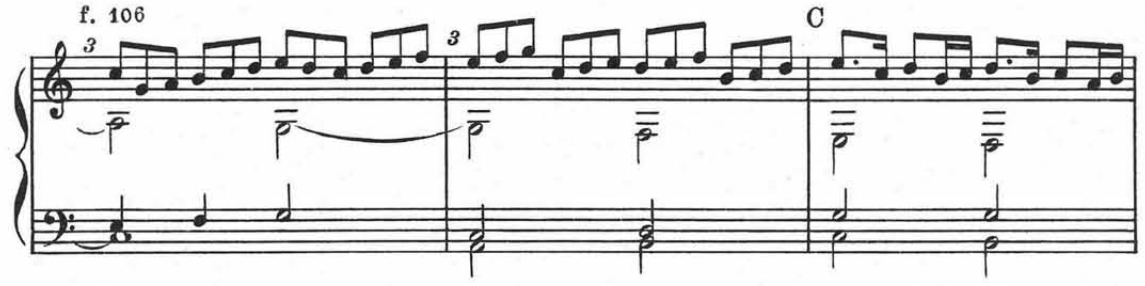
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

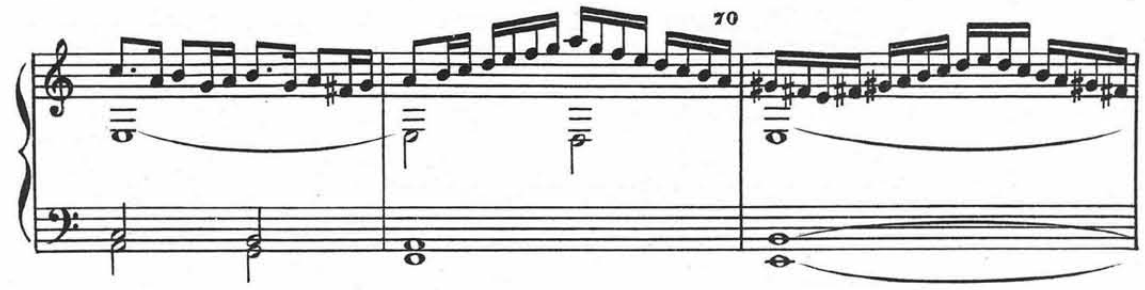




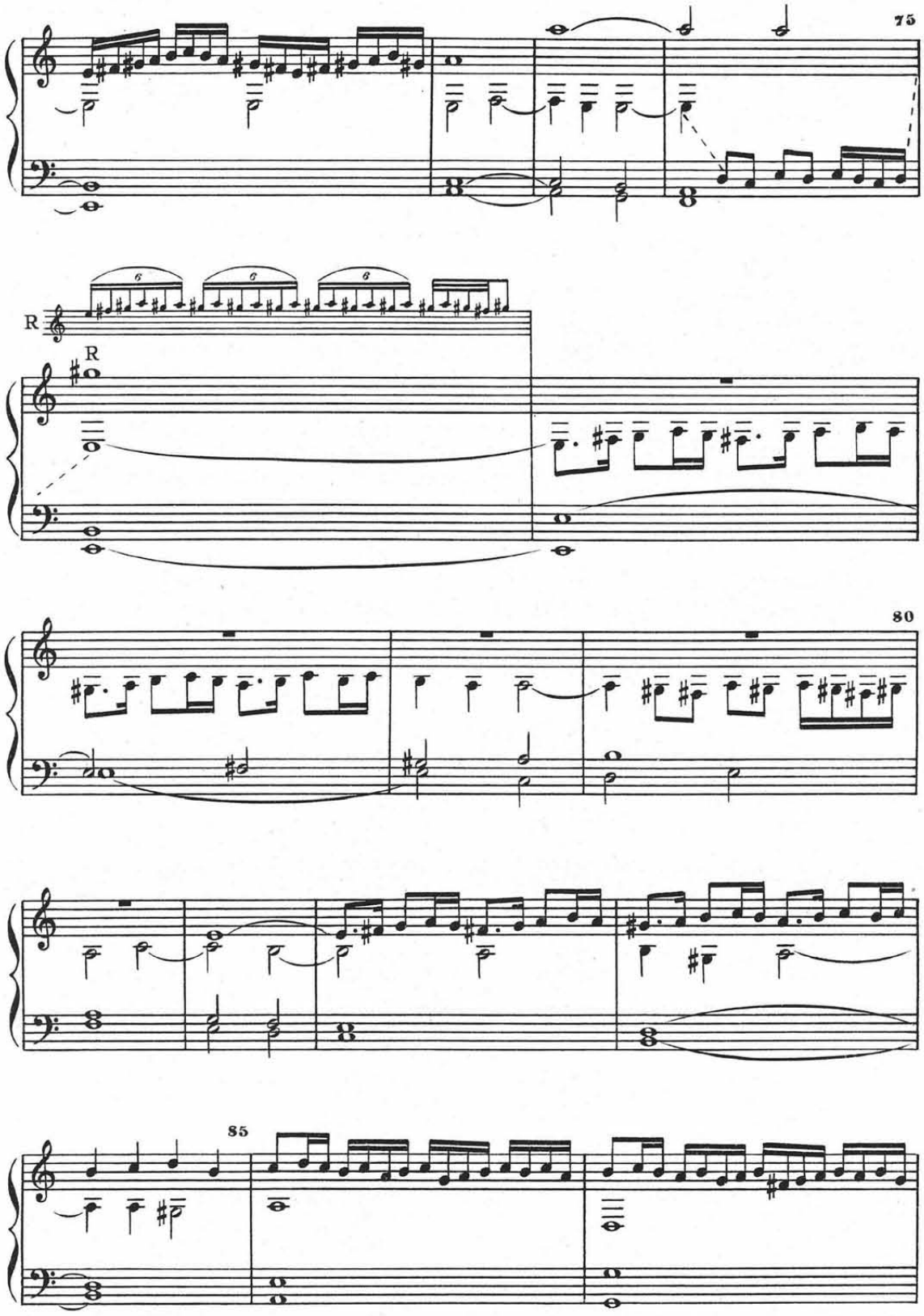
Quintùpla proport. y
sudupla de cupla.



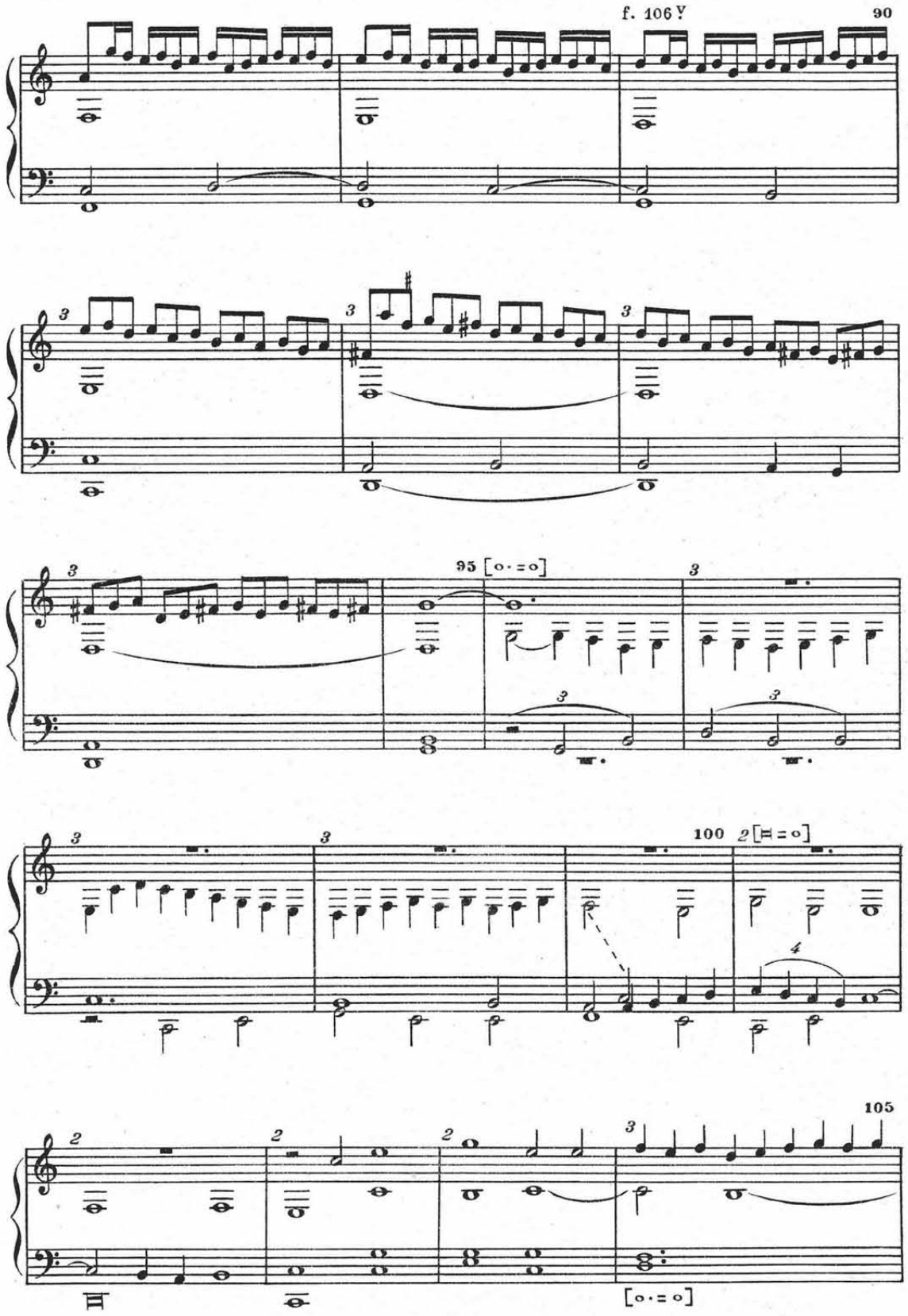




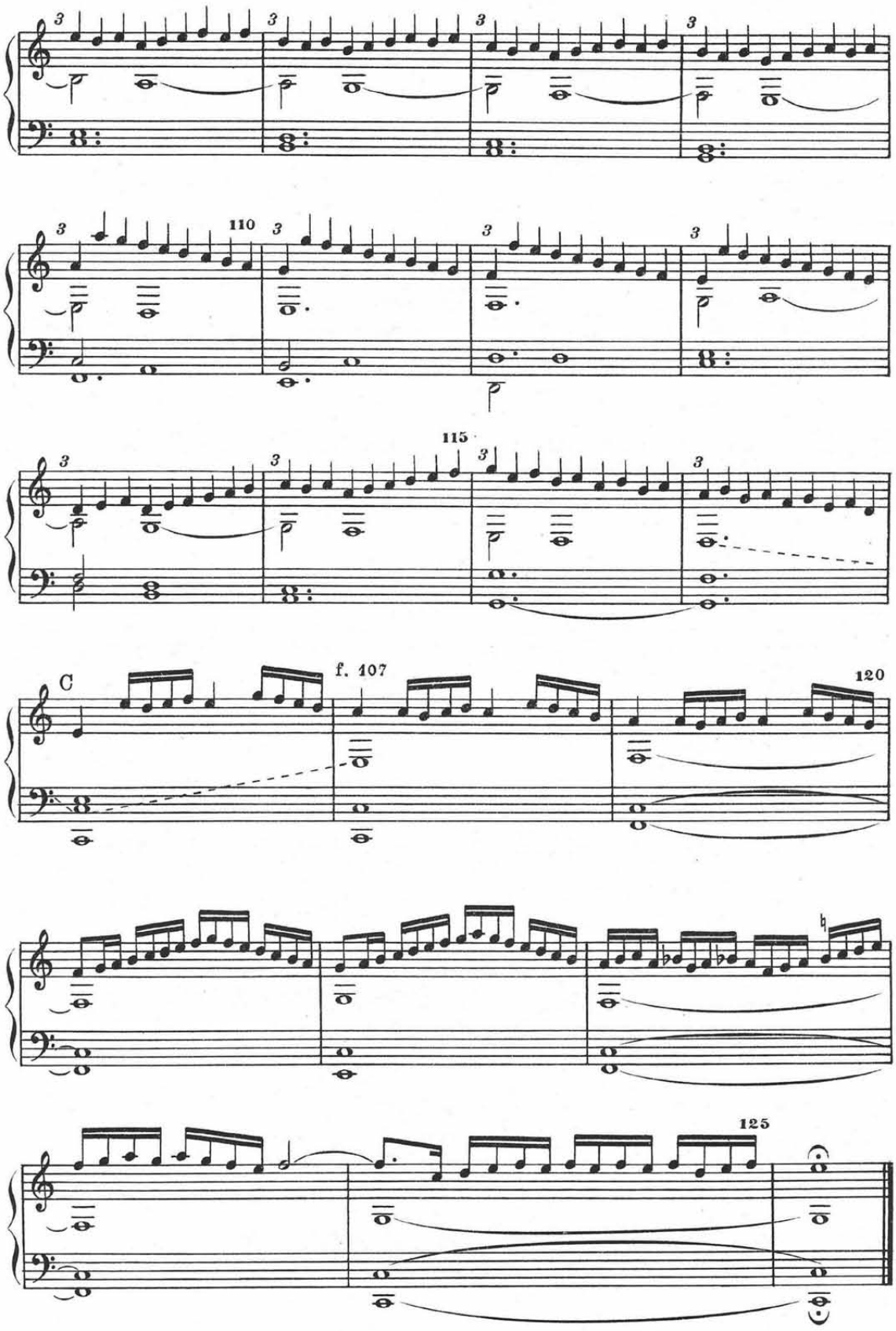
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



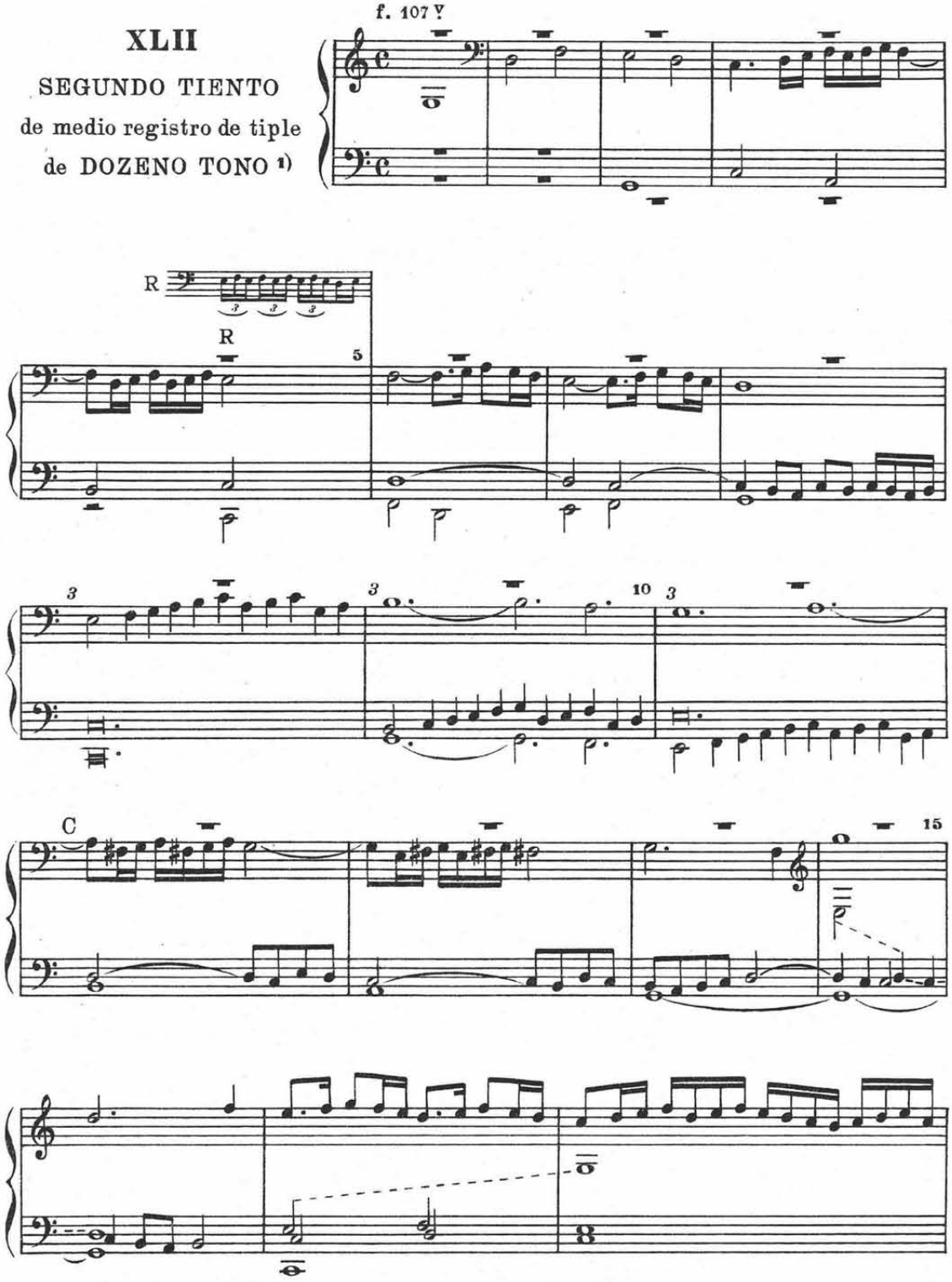
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

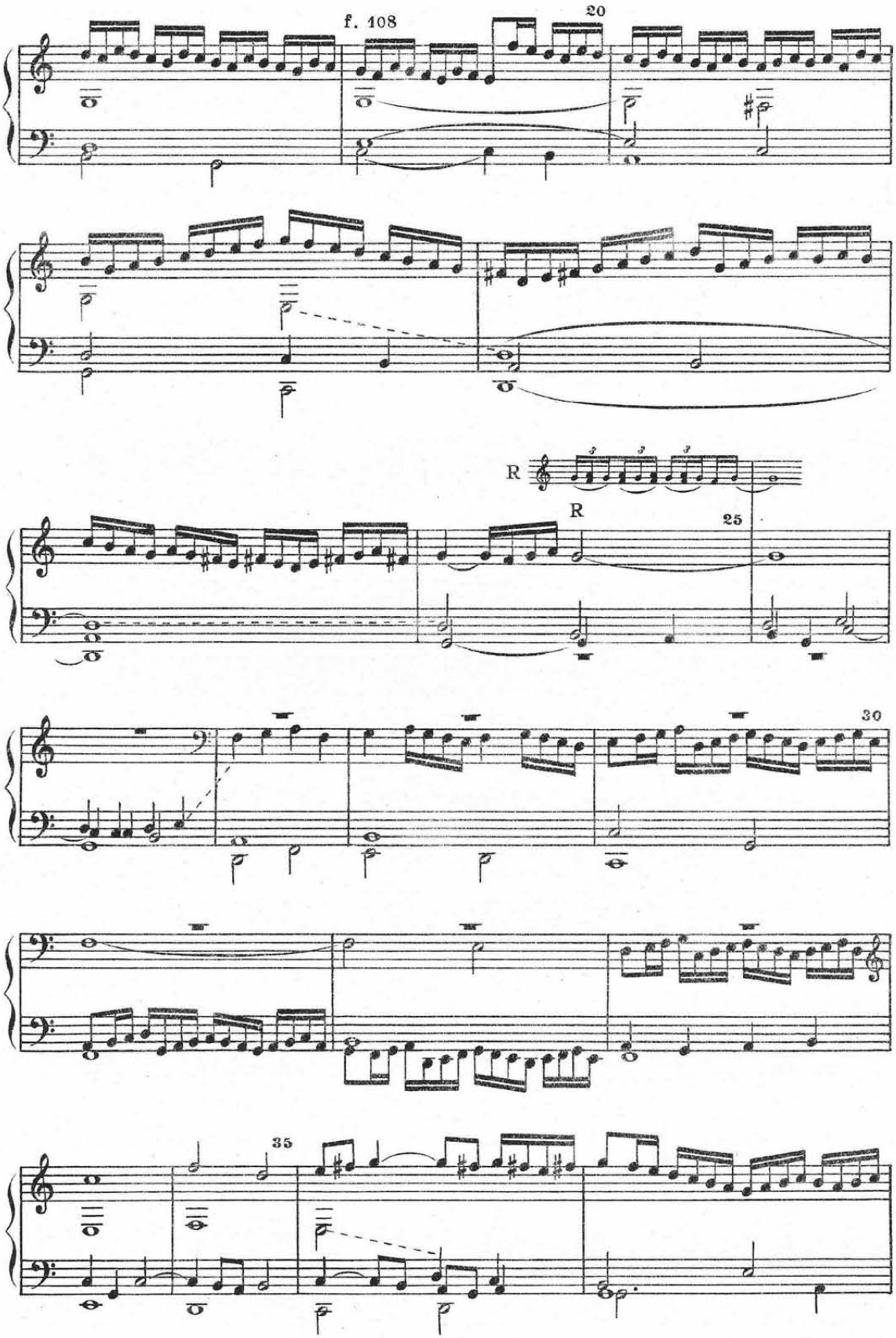
XLII

SEGUNDO TIENTO
de medio registro de tiple
de DOZENO TONO [1]

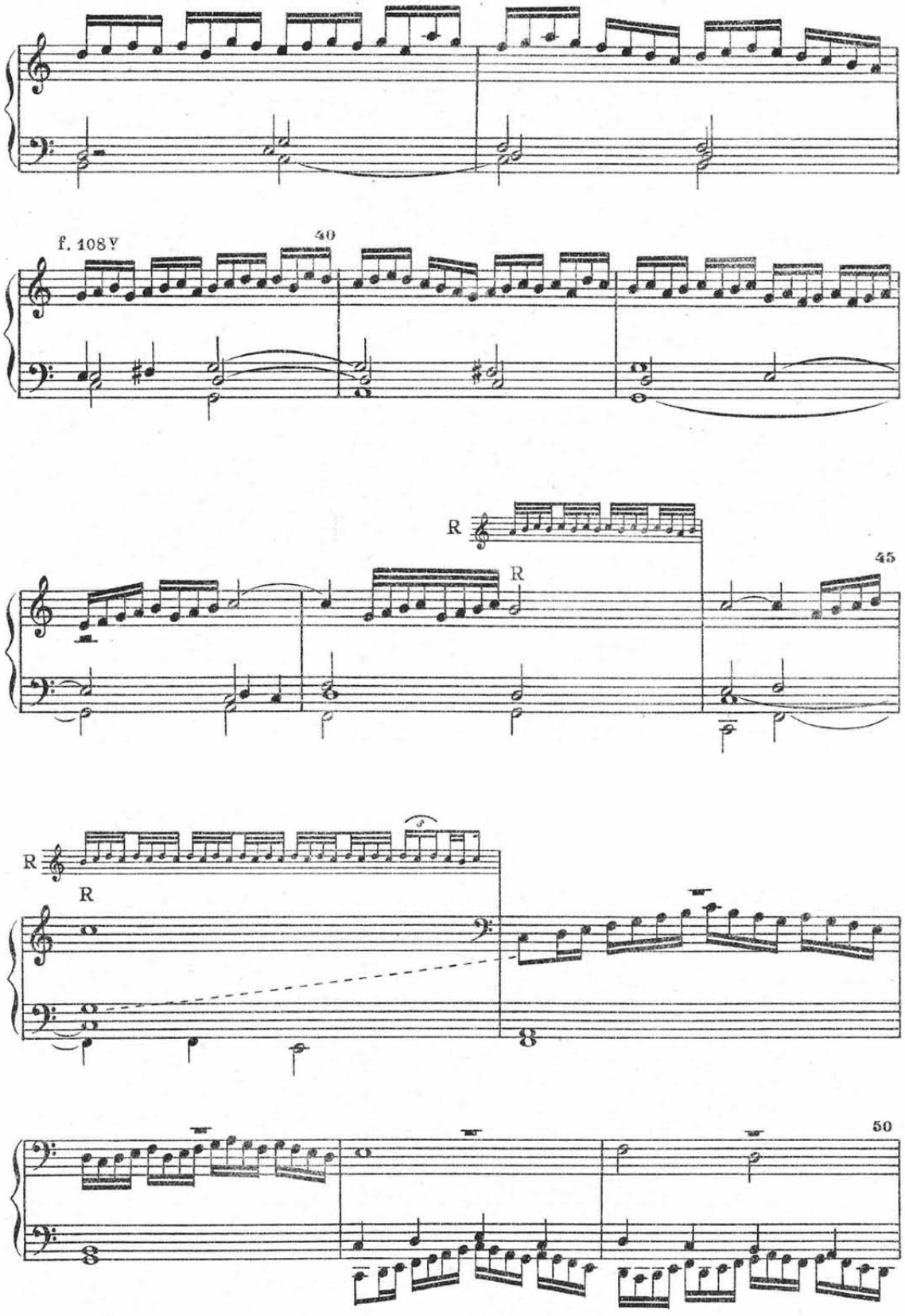


1. vt, y fa, por ceſolfaut del género diatónico. En el compás 20. deſte diſcurſo ſe hallarà otro falto de ſétima en gloſa (como atrás ſe dixo) y en el 64, y 65. otros de ſexta, y en el 68. otro de dozena, todos ſubiendo : los quales. y otros muchos ſon vſados y permitidos en el órgano, como lo ſon también en la chirimía y corneta. Las ocaſiones (entre otras) ſon dos : en immitación de paſage de gloſa, y en paſso largo, o muy largo, cõforme la ſignificación q̃ ſe le quiſiere dar, el qual por no poderſe hazer por ſignos immediatos, ſe haze por los mediatos, ſignificándolos por los ſemejãtes con tales ſaltos.

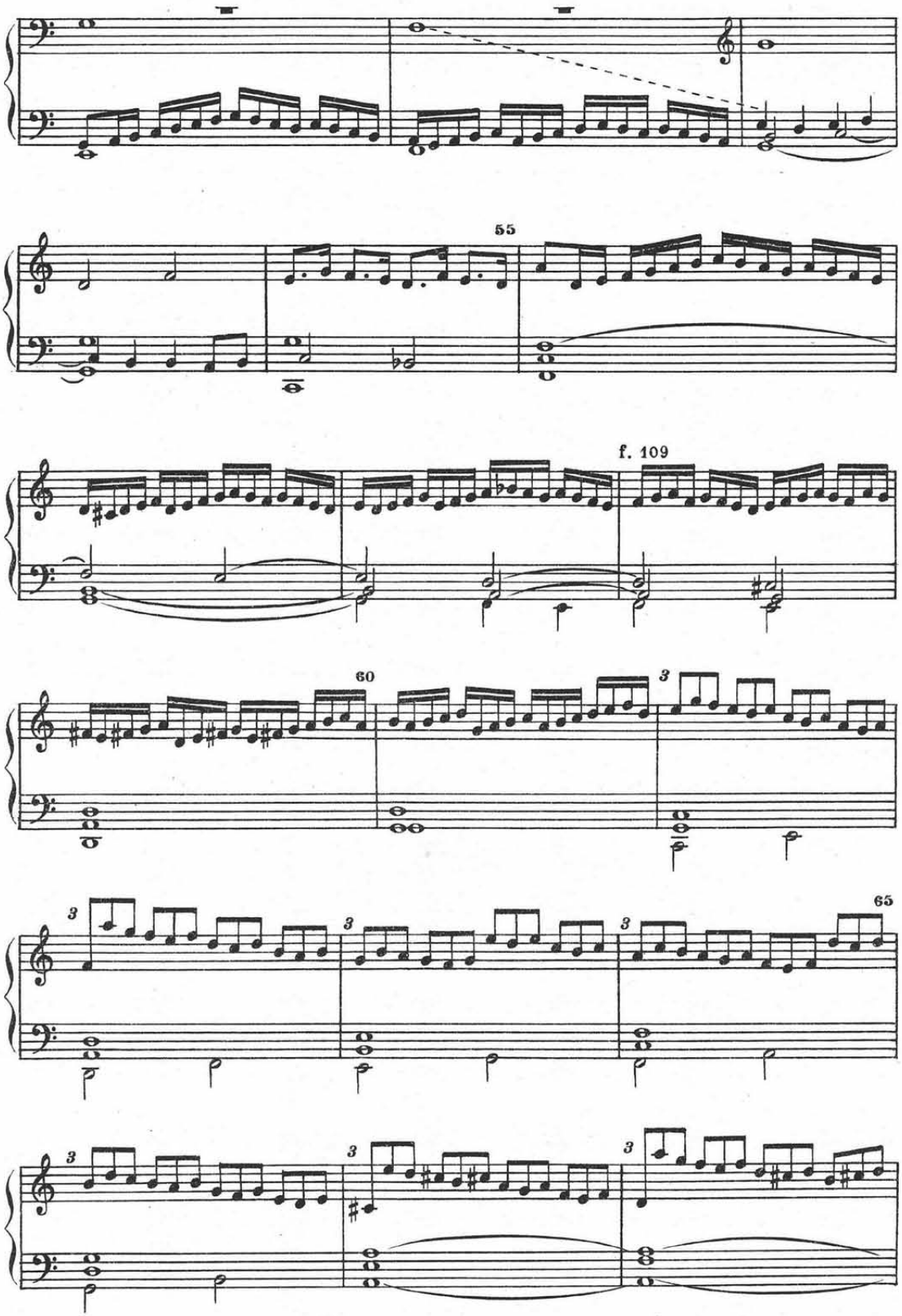
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



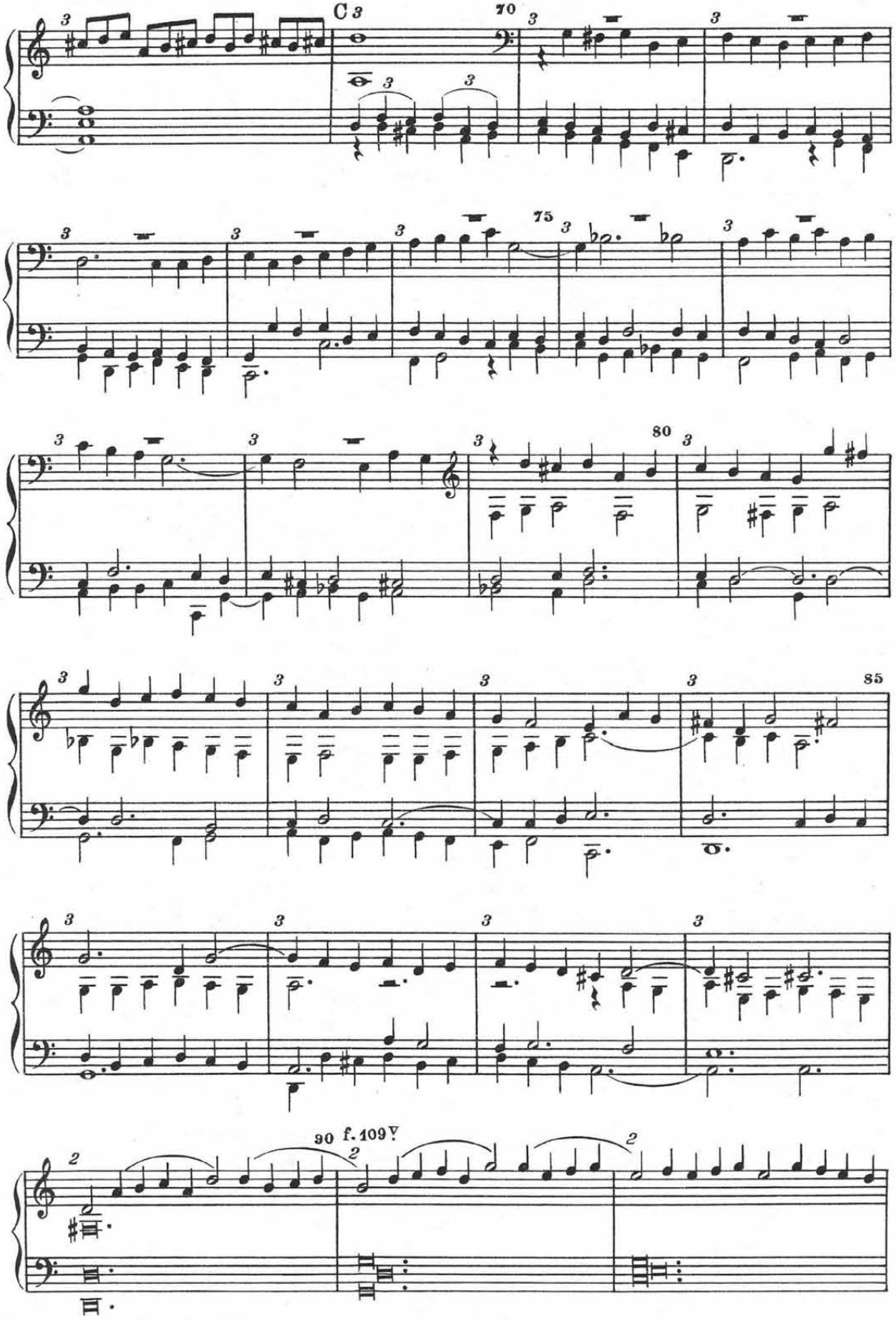
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



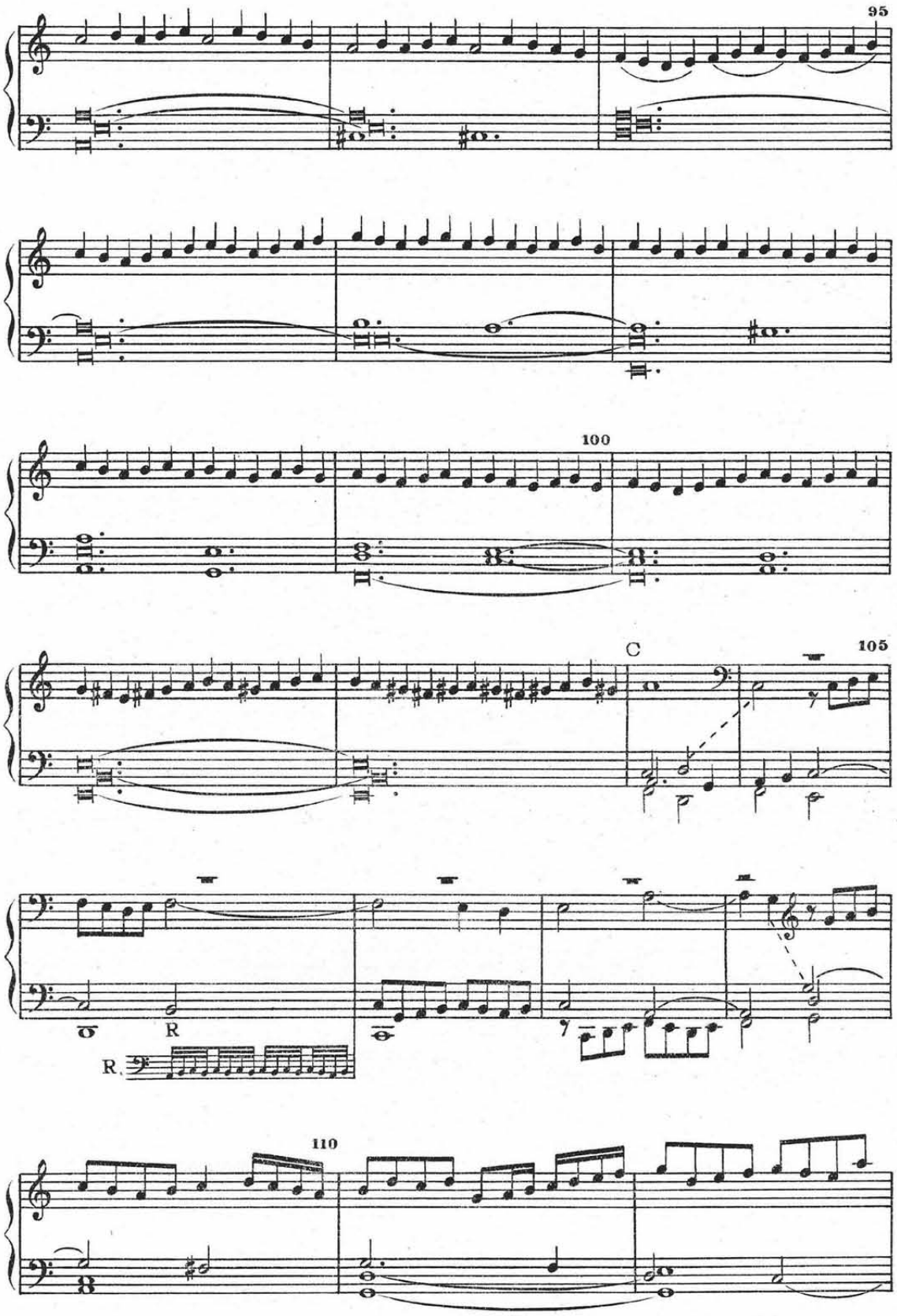
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



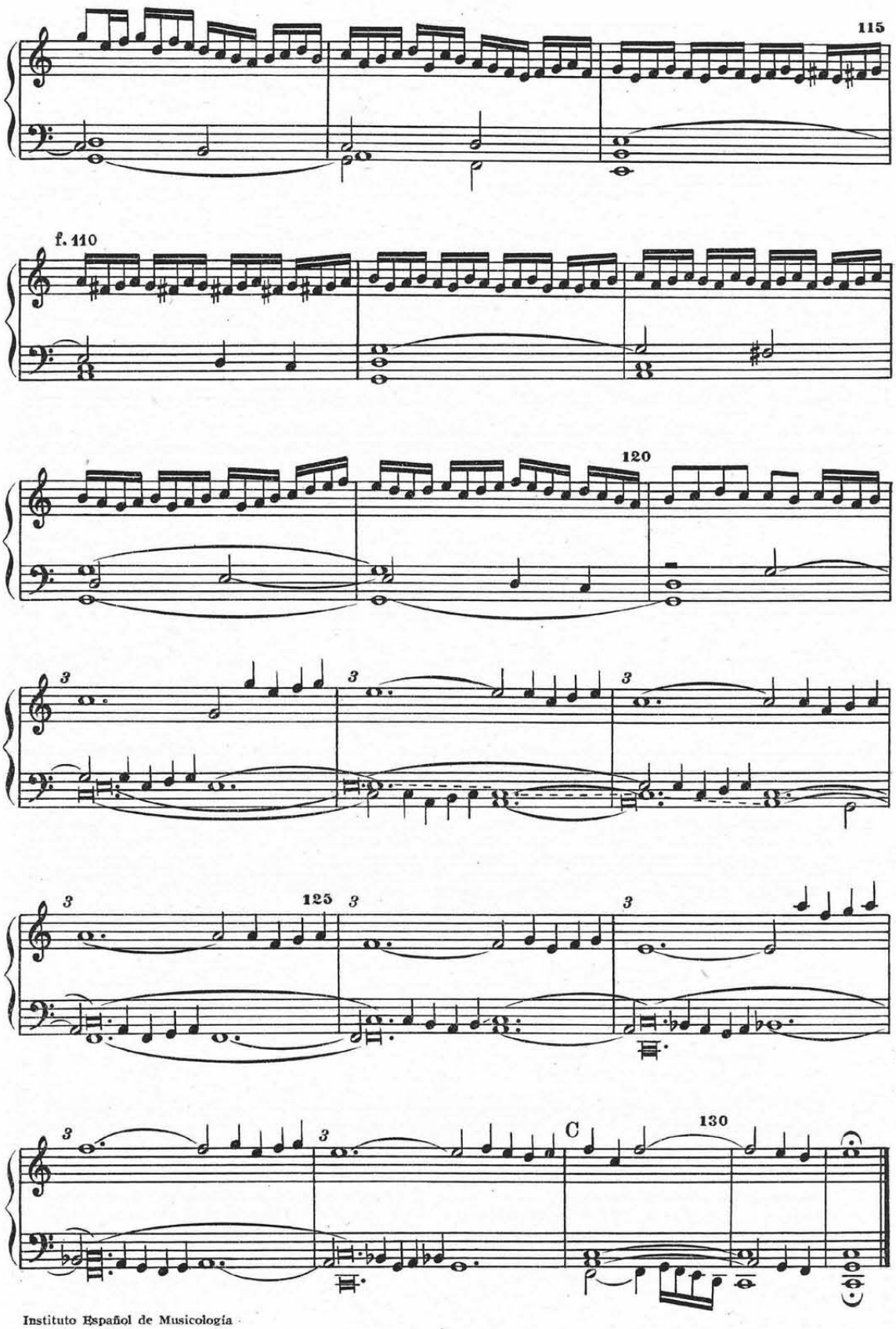
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



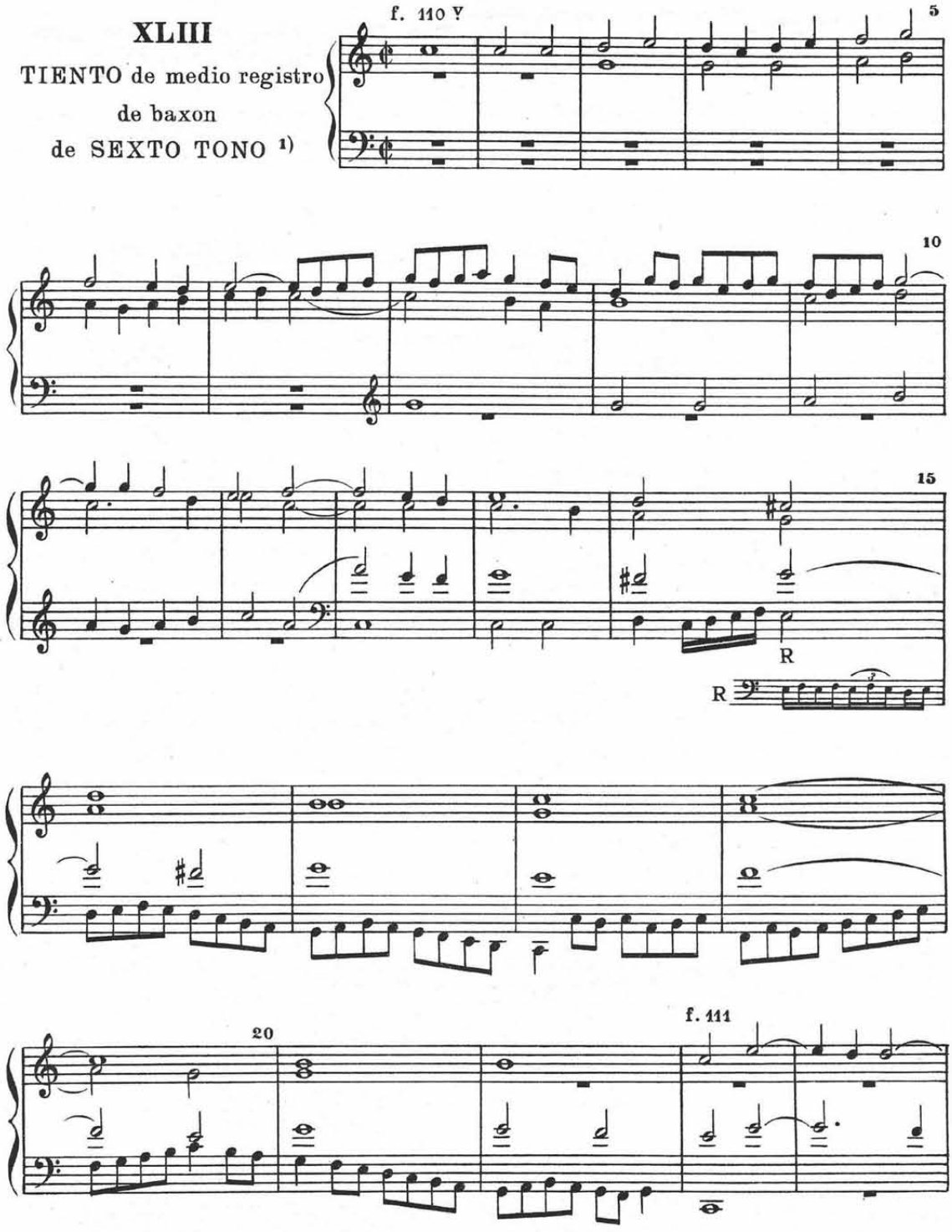
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

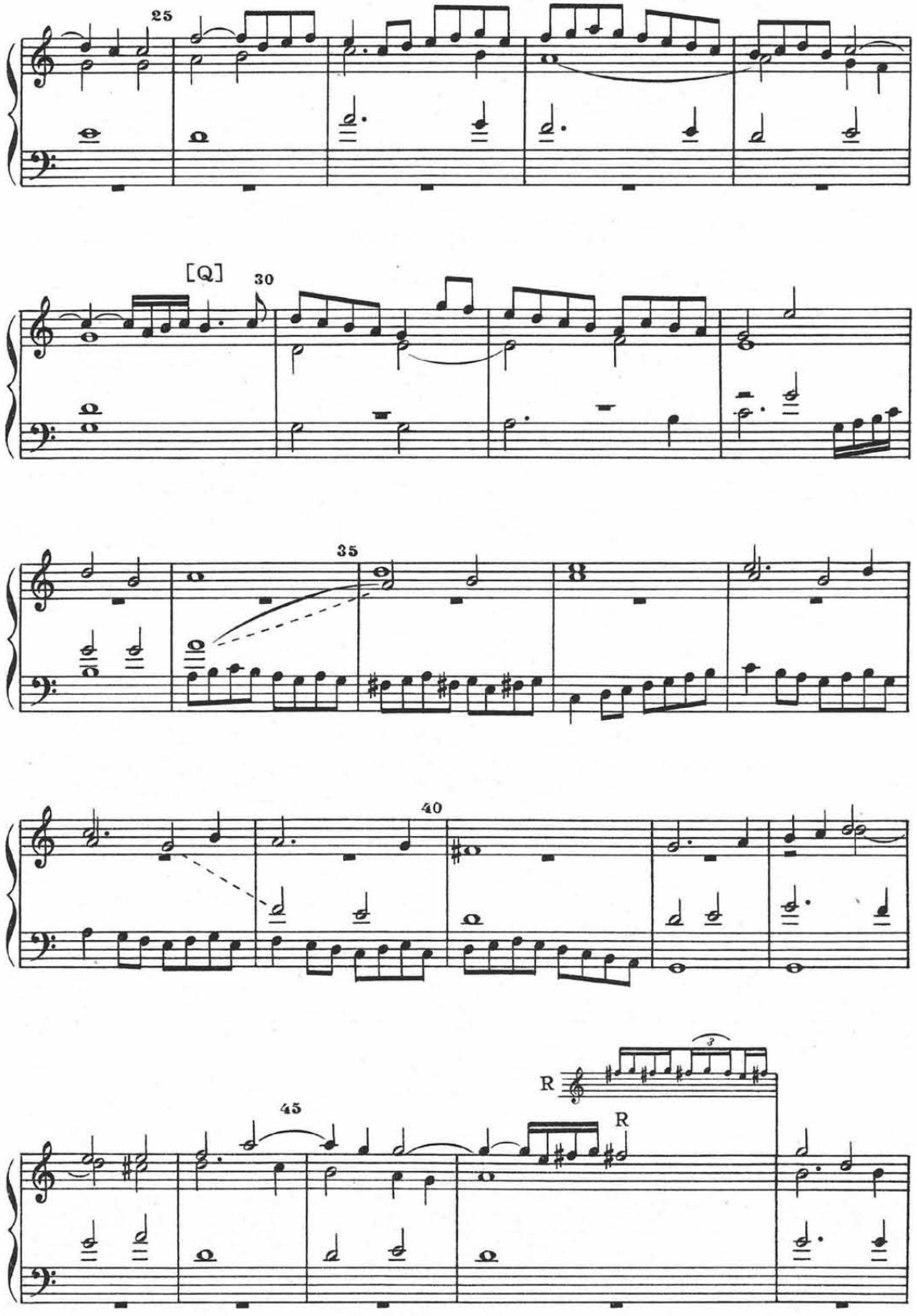
XLIII

TIENTO de medio registro de baxon de SEXTO TONO [1)]

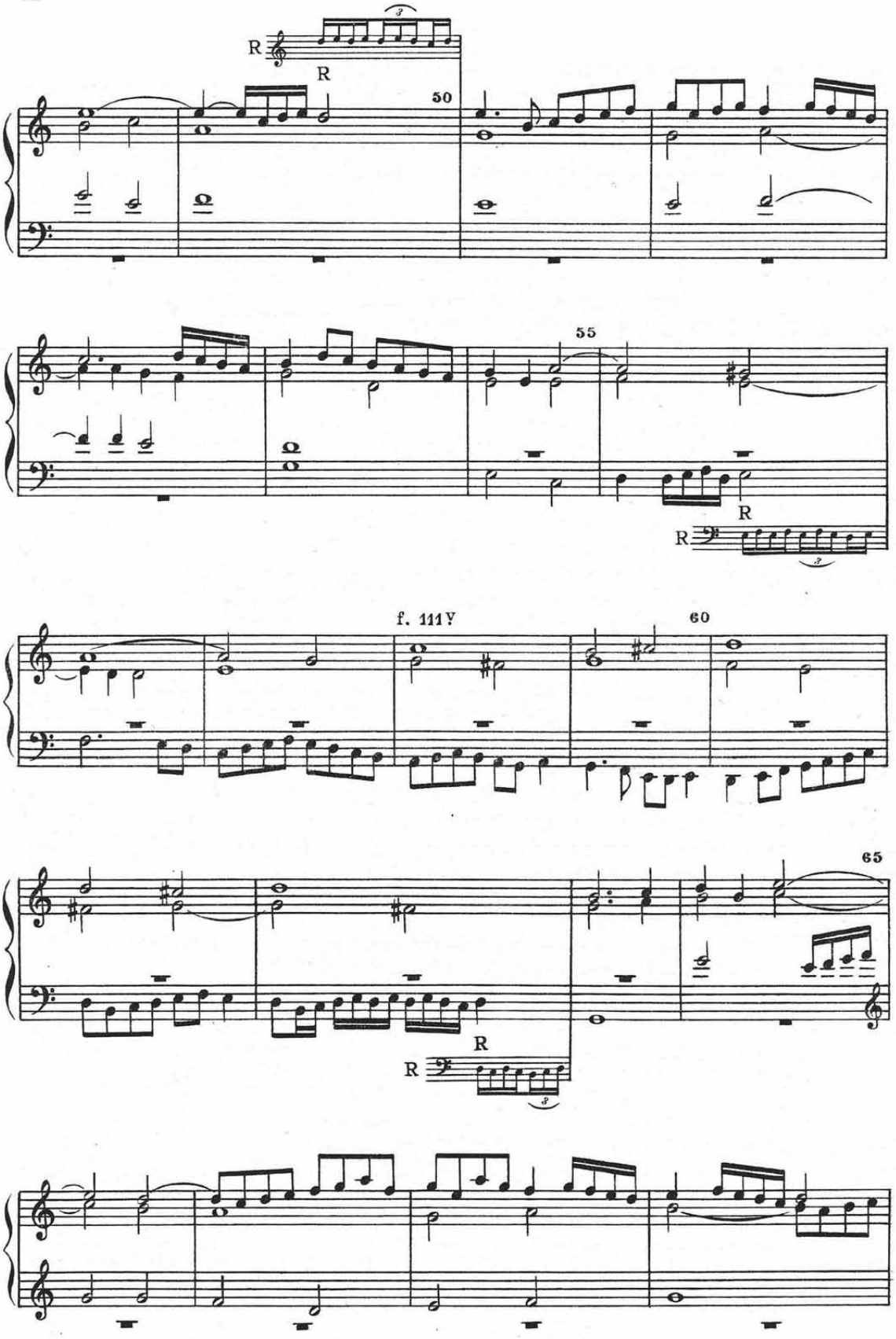


1. por cefolfaut, de el género diatónico, y de ocho al compás, el qual es facil para principiantes, y de mis principios. El compás fe lleue apreſurado, como ya lo tengo aduertido, y el tiempo lo denota. En muchos lugares de eſtos diſcurſos, y en particular en eſte en los compaſes 15. 56. 63. acoſtumbro poner vna R. verſal, que quiere dezir redoble, en la voz donde el tal ſe a de hazer : lo qual es muy vsado en todo género de letras, poner la primera letra de la parte, que dize toda la parte, y en la múſica también es vſado, poner la B. redonda que dize bemol, y la quadrada que dize be quadrado, o bedural. El diapaſón es harmónico: vt, re, mi, fa, ſol, re, mi, fa.

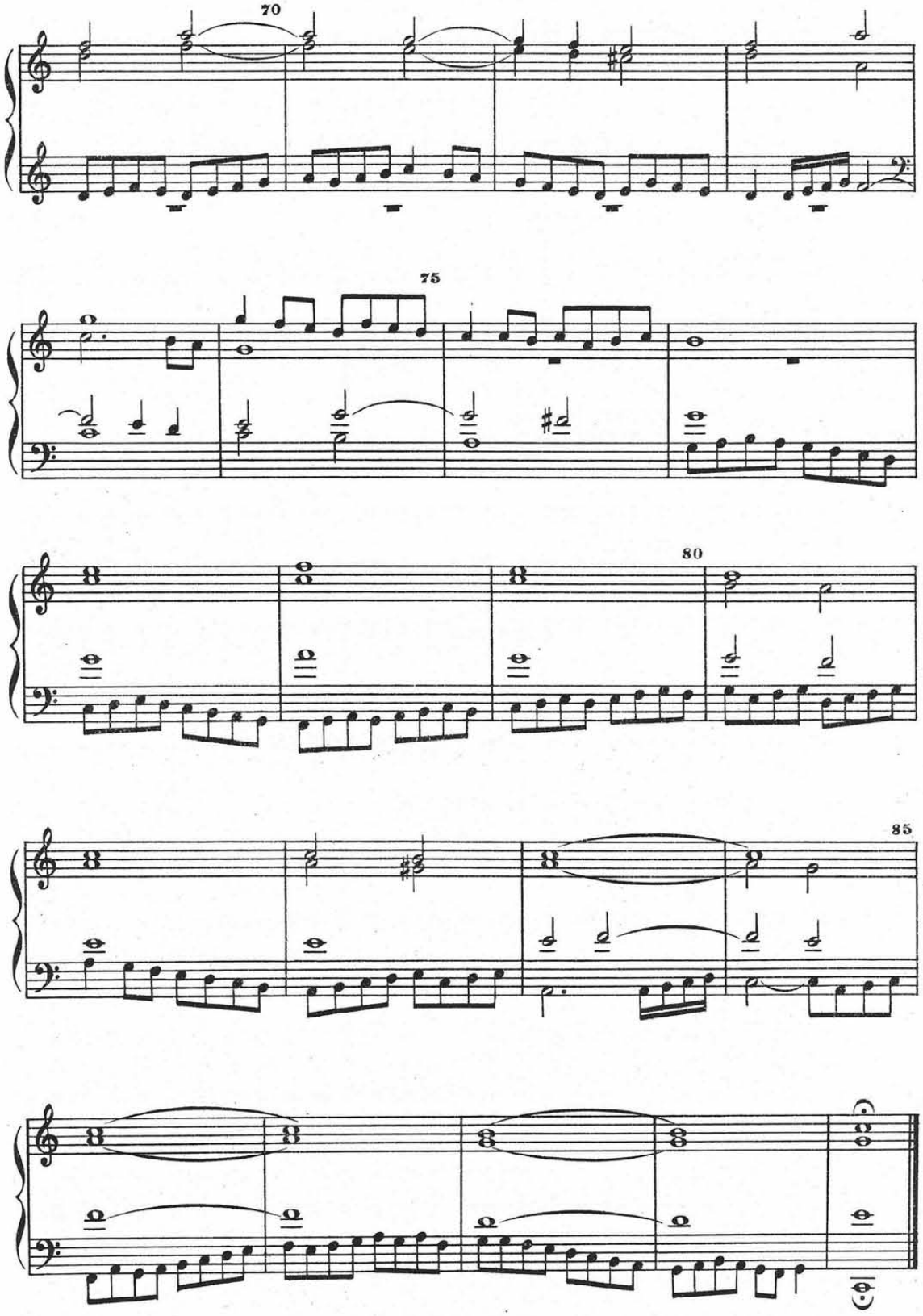
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



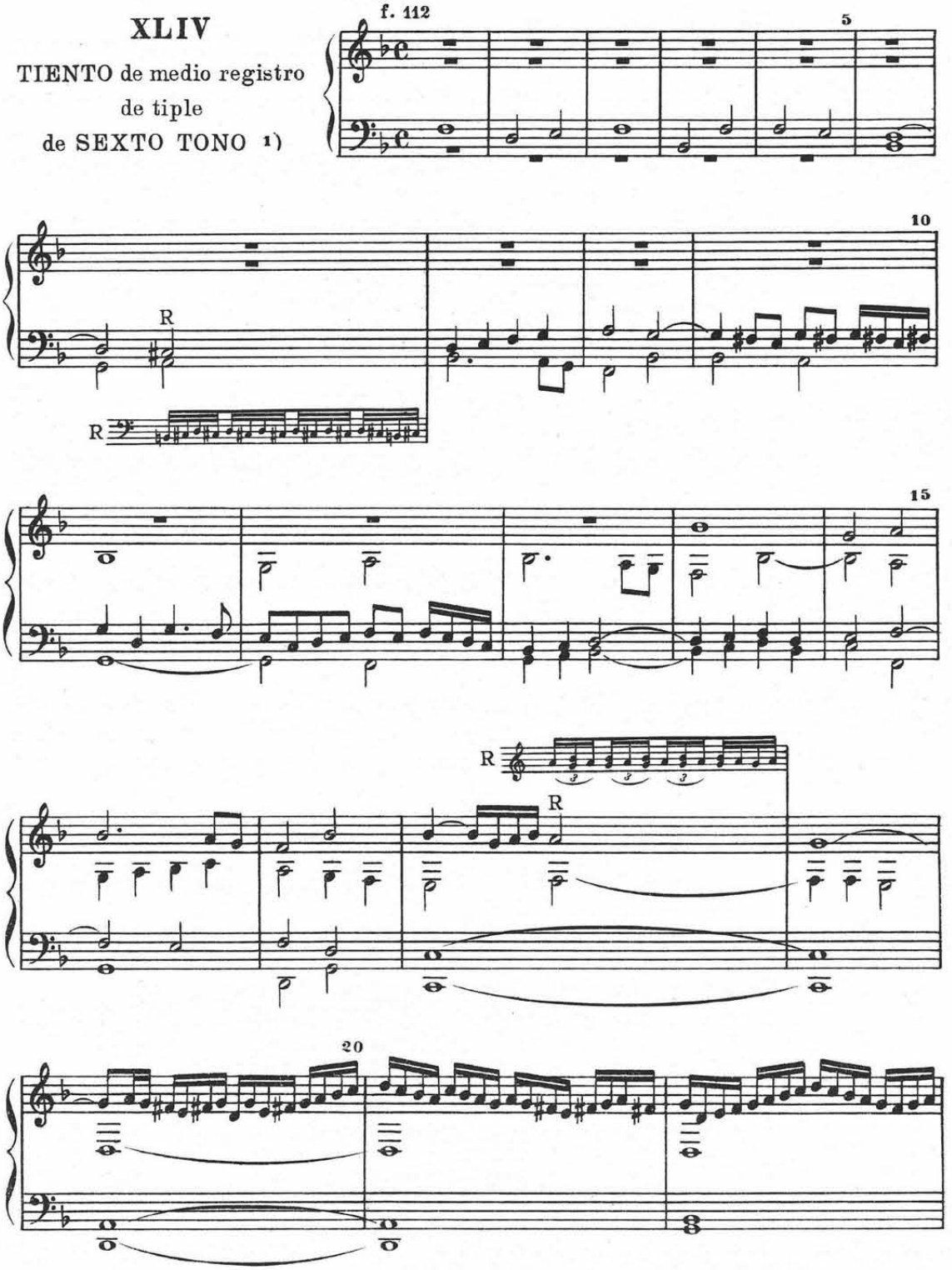
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

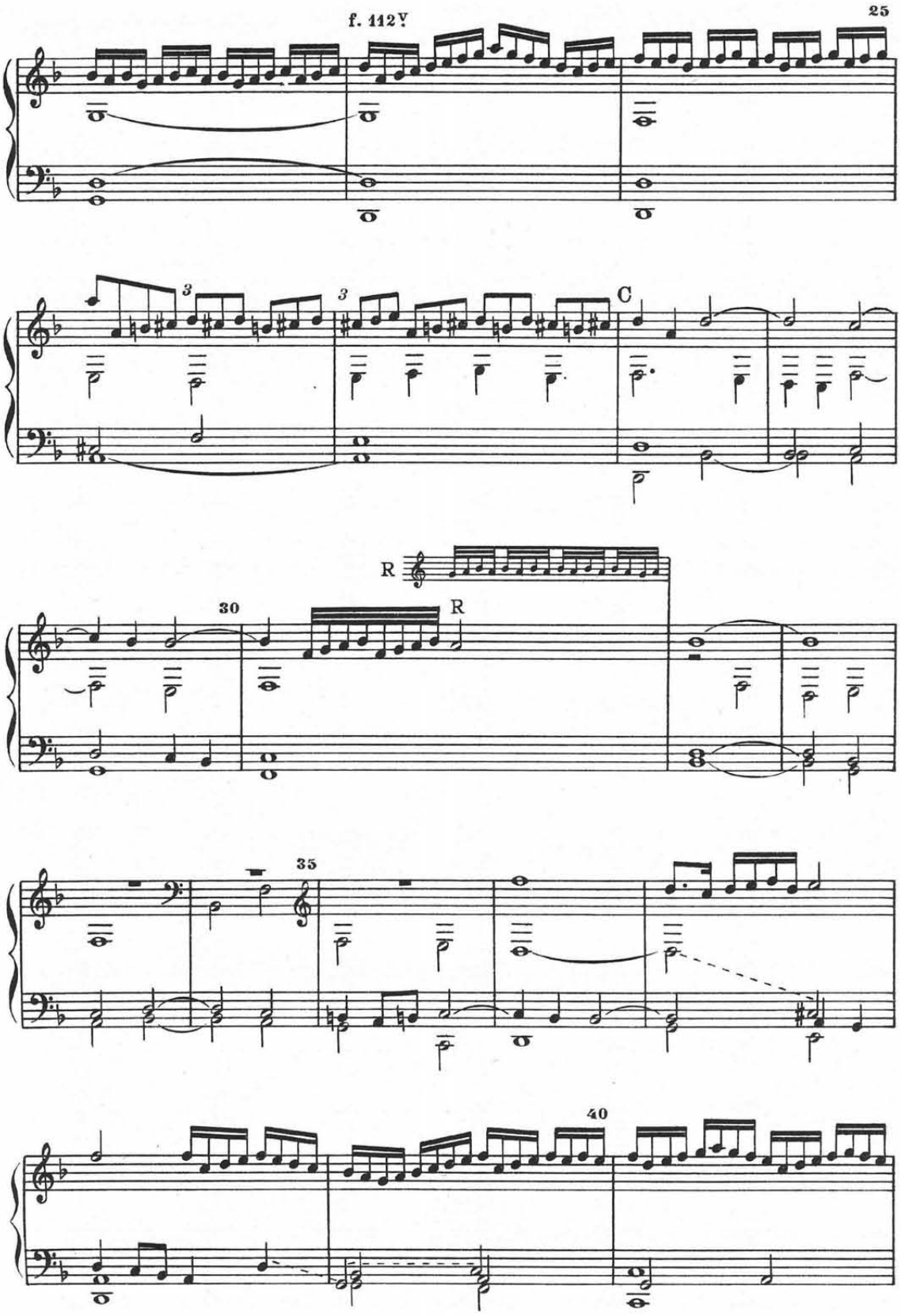
XLIV

TIENTO de medio registro
de tiple
de SEXTO TONO 1)

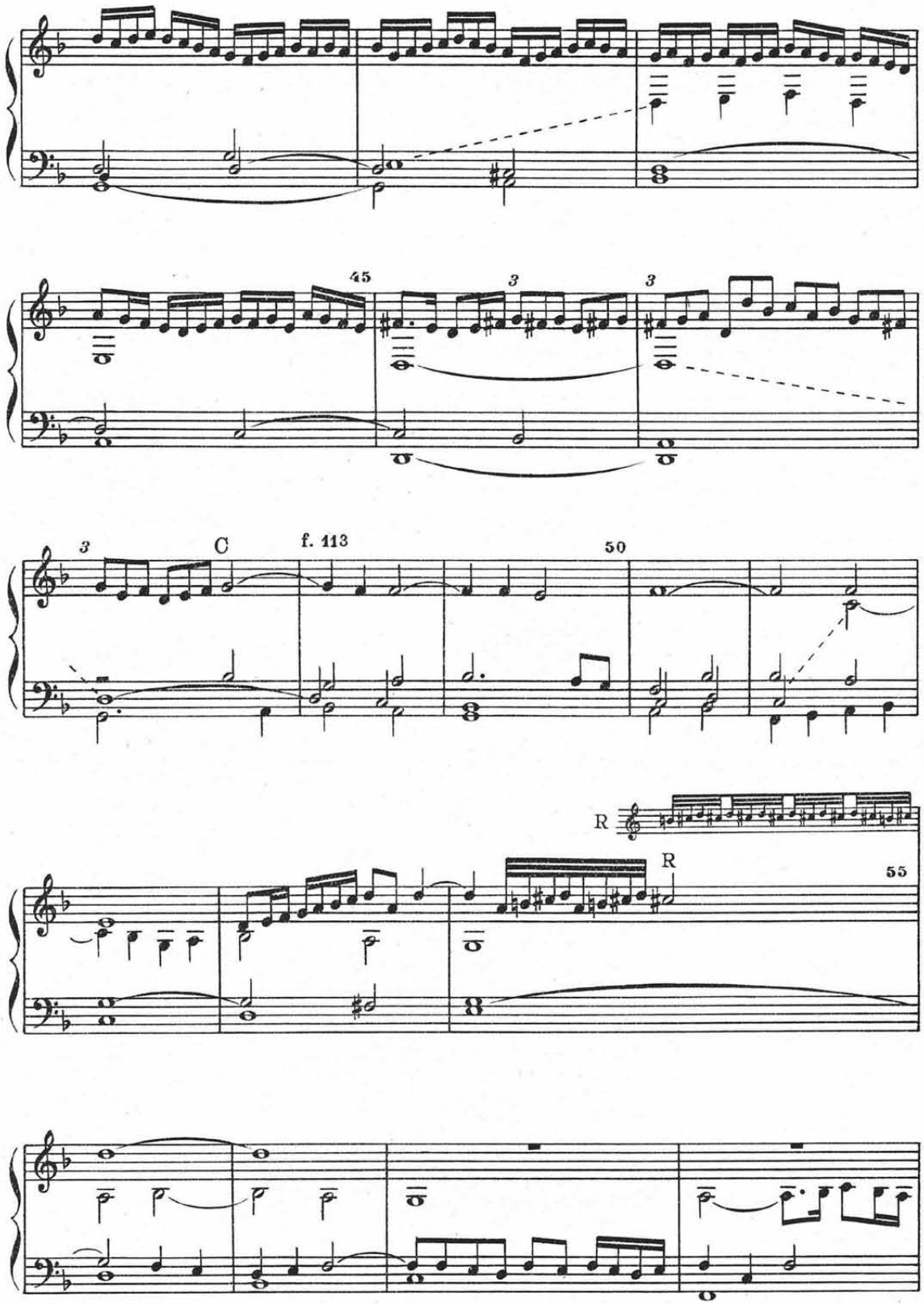


1. por beſabemi negro del género ſemicromático blando, cõcerniente a la opiniõ de los doze tonos, eſto es, que auiendo de ſer cromático íntegro, que es tocar en todos los negros de elami, y tener dos notas de bemol. B. B. no tiene más que vna. ni toca en los dichos ſignos negros, ſino en los blancos; que es como tañido diatonicè : id eſt beduraliter yendo por ſefaut. Eſte tono para maeſtro tiene defecto de ſignos en la parte ſuperior, y para diſcípulo en la inferior : por lo qual eſtá notado de commixtión, irregularidad, o imperfección, diapasón : fa, ſol, re, mi, fa, re, mi, fa.

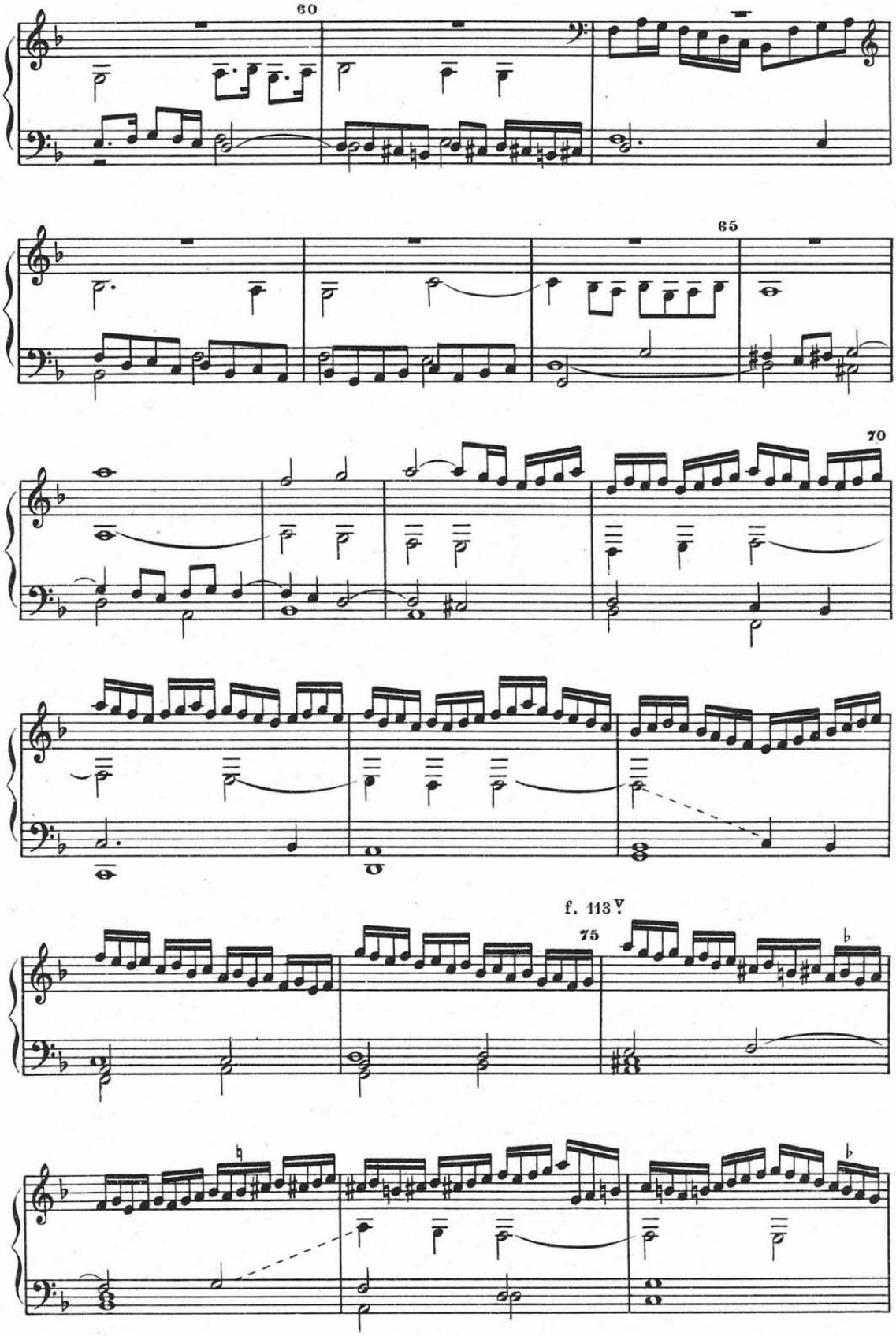
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



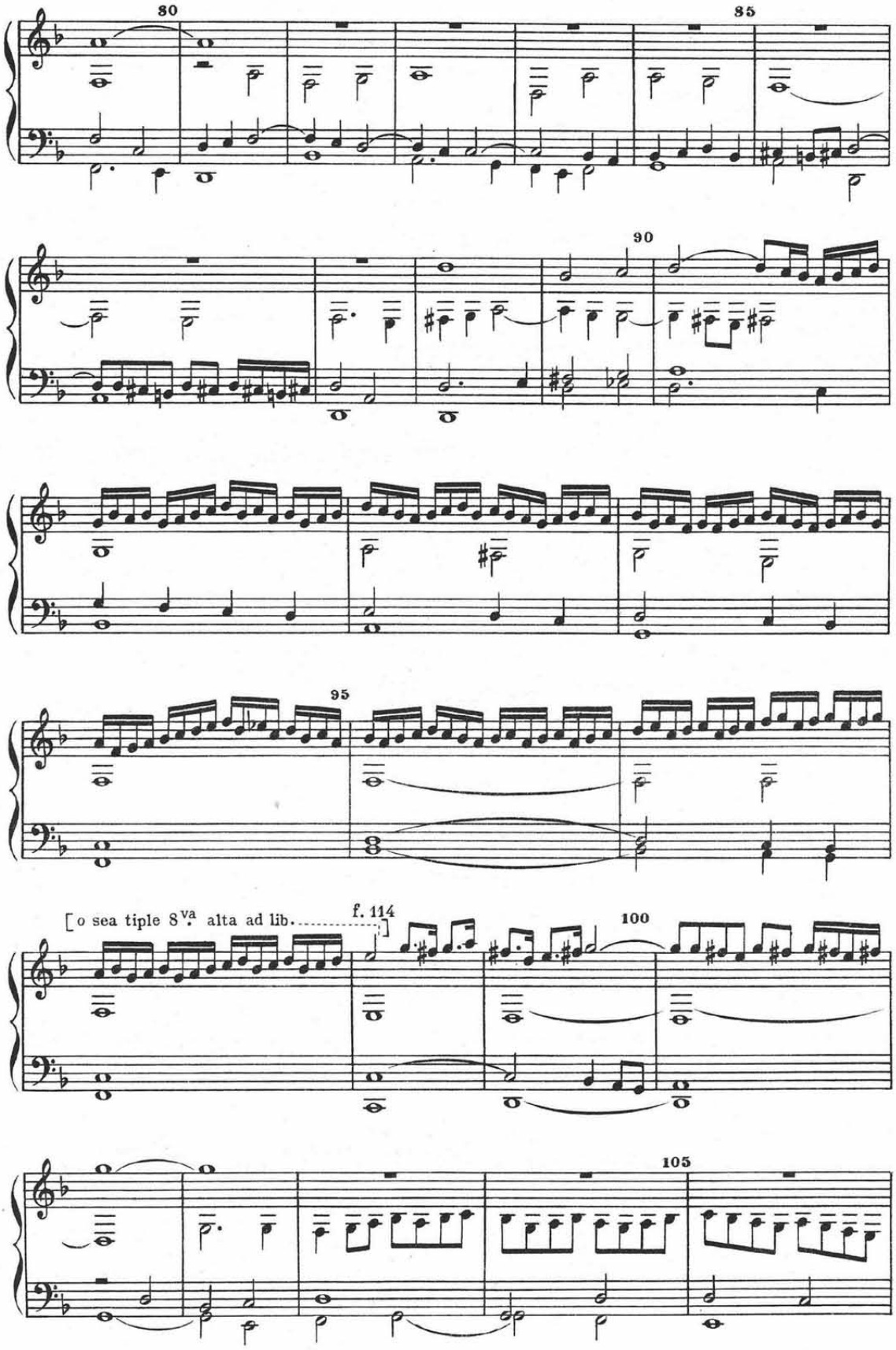
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



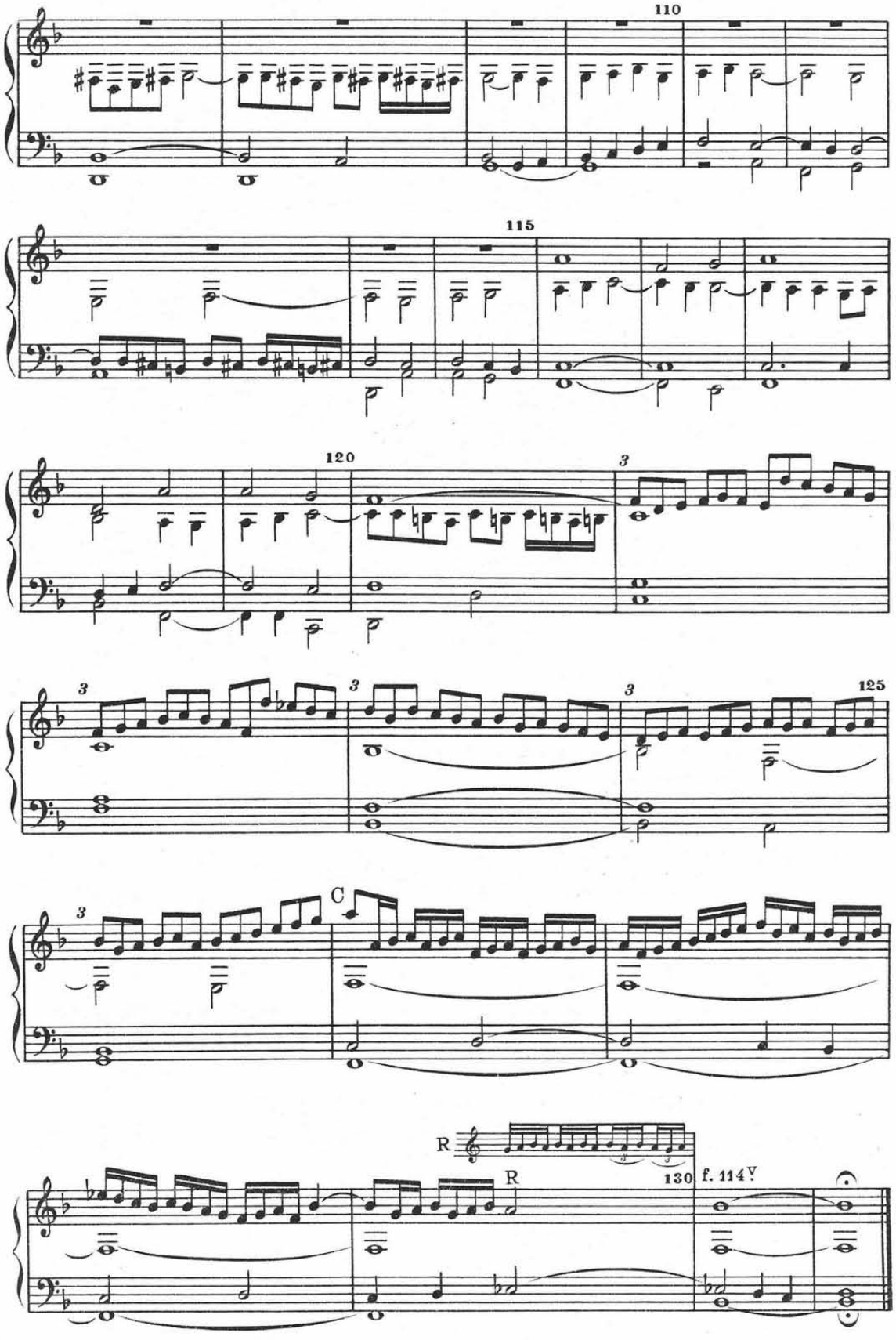
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

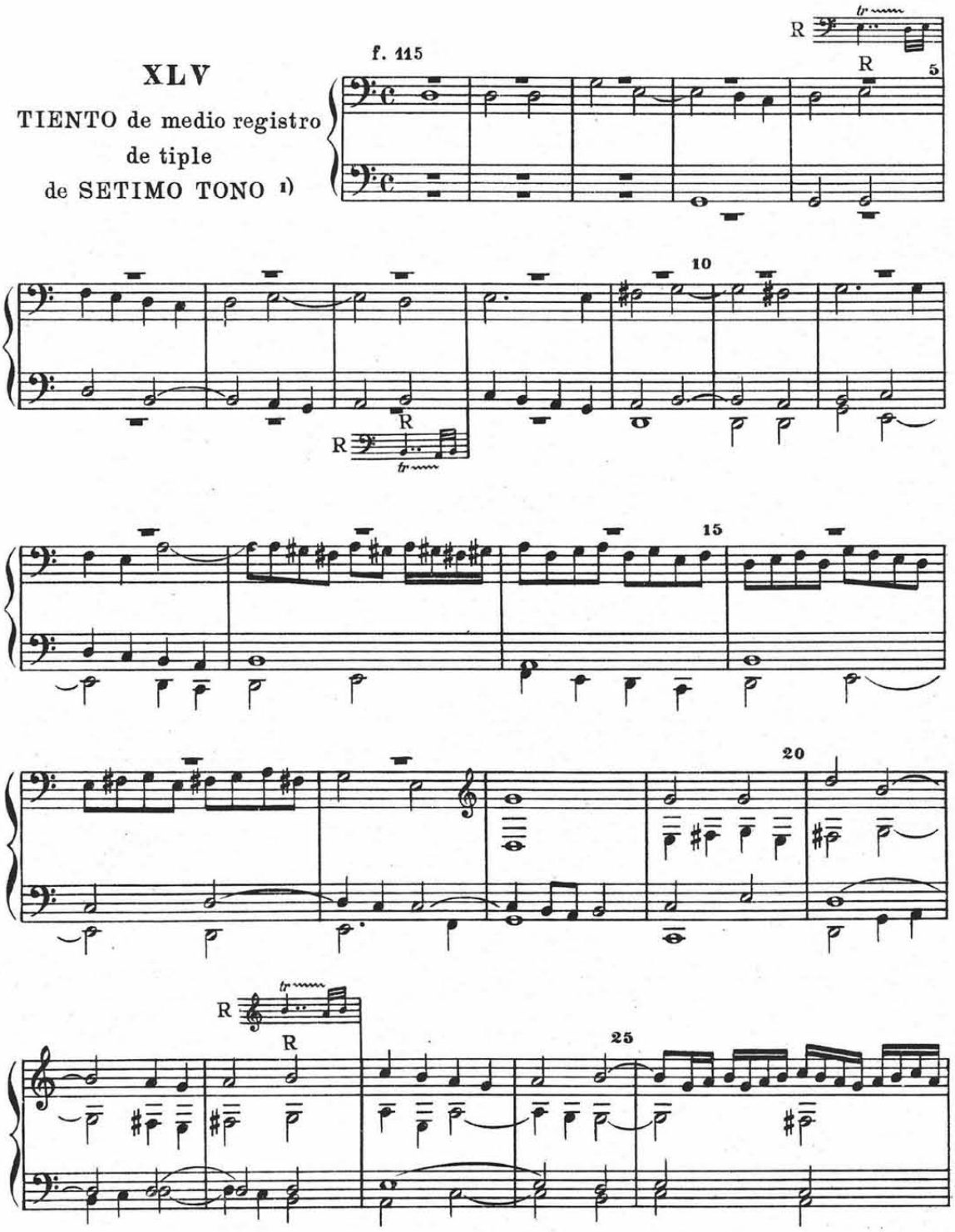


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

XLV

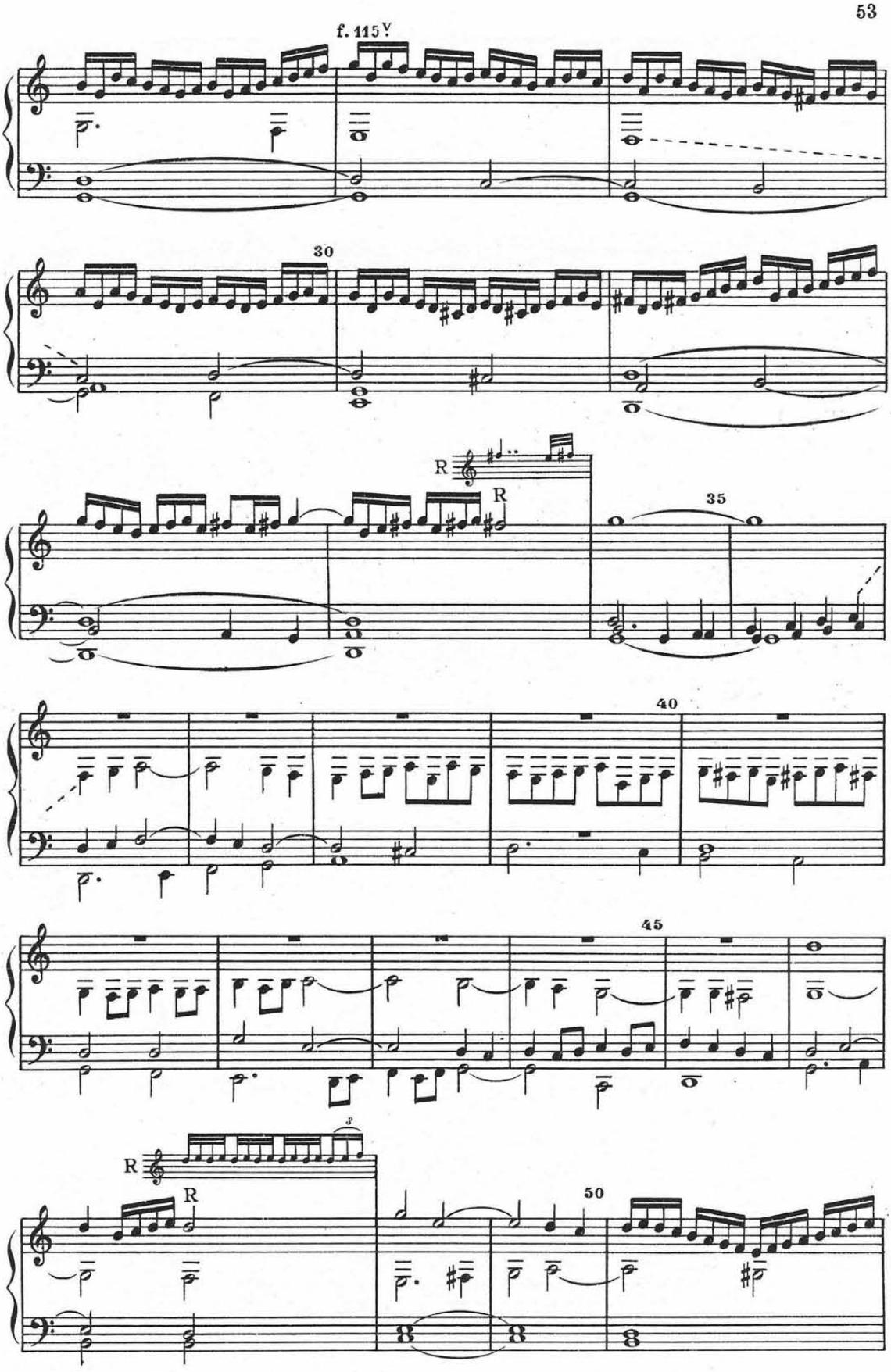
TIENTO de medio registro
de tiple
de SETIMO TONO 1)

f. 115

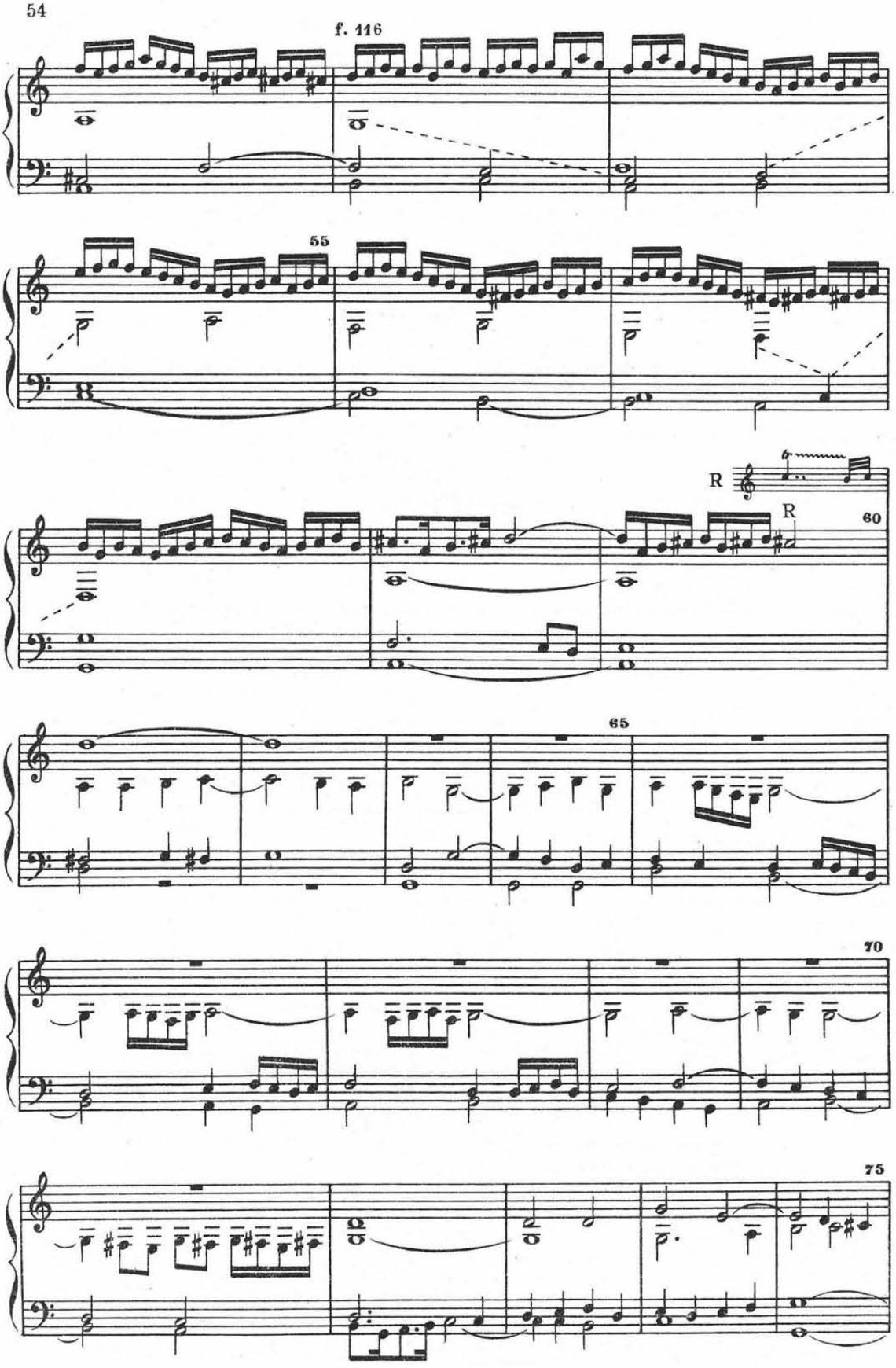


1. vt, y ſol, por geſolreut del género diatónico. La miſma razón que tengo aduertida atrás en el 99. acerca del redoble, aduierto en eſte diſcurſo, acerca de las cl uſulas gloſadas, que ſe hallarán a 14. 71. 101. 109, compaſes del, y muy de ordinario en todos mis diſcursos, en los quales parece ſe quebranta el horden de compoſtura, dando vn golpe en la mala al alçar : a lo qual en el lugar citado tengo ſatisfecho, que en redobles y cláuſulas gloſadas ſe a de atender al canto llano de la voz clauſulante etc. y es dotrina muy praticada entre los mejores maeſtros de órgano de Eſpaña. El diapaſón es arithmético, comiẽça dende deſolrre punto mediante diziendo : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

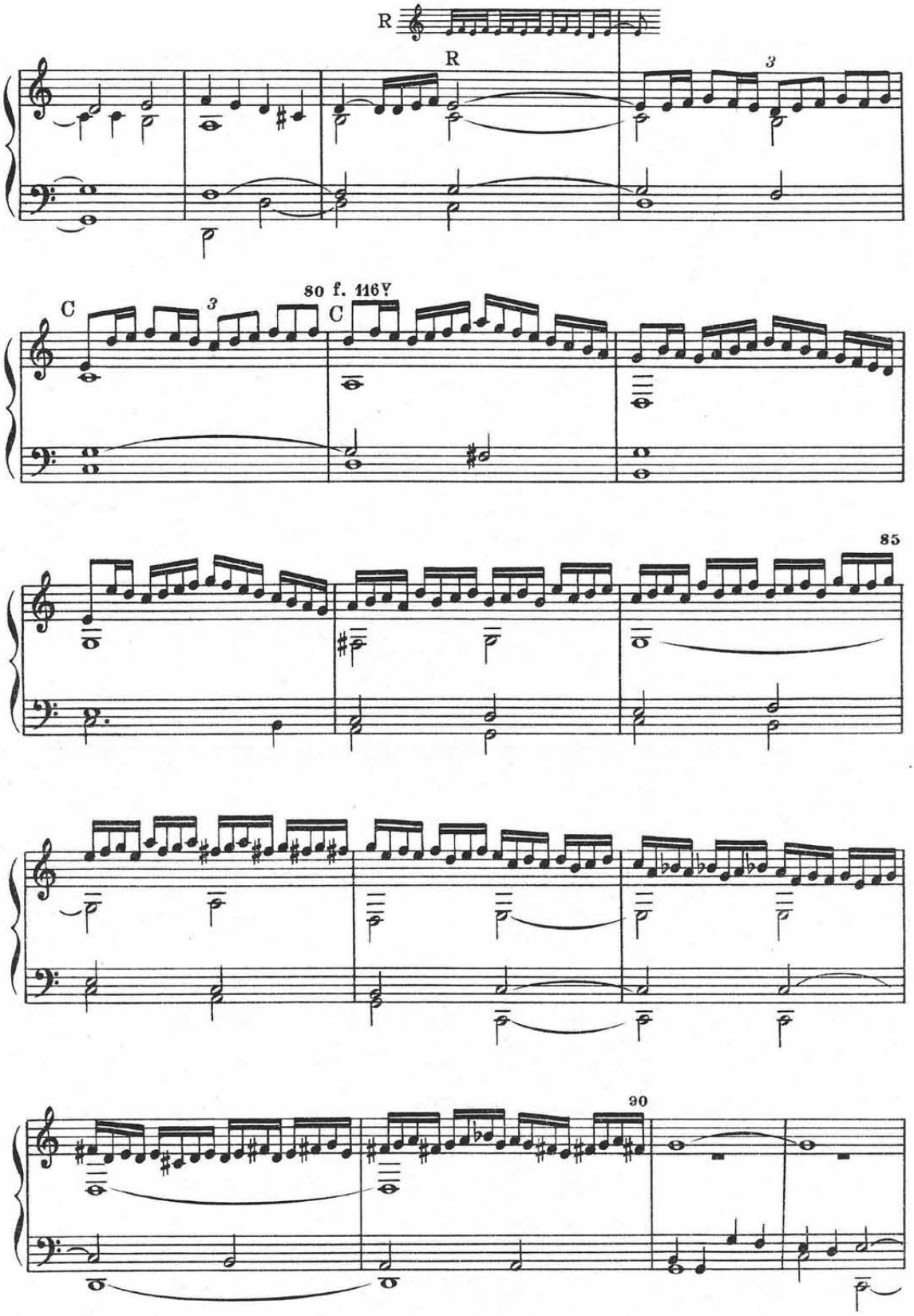
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



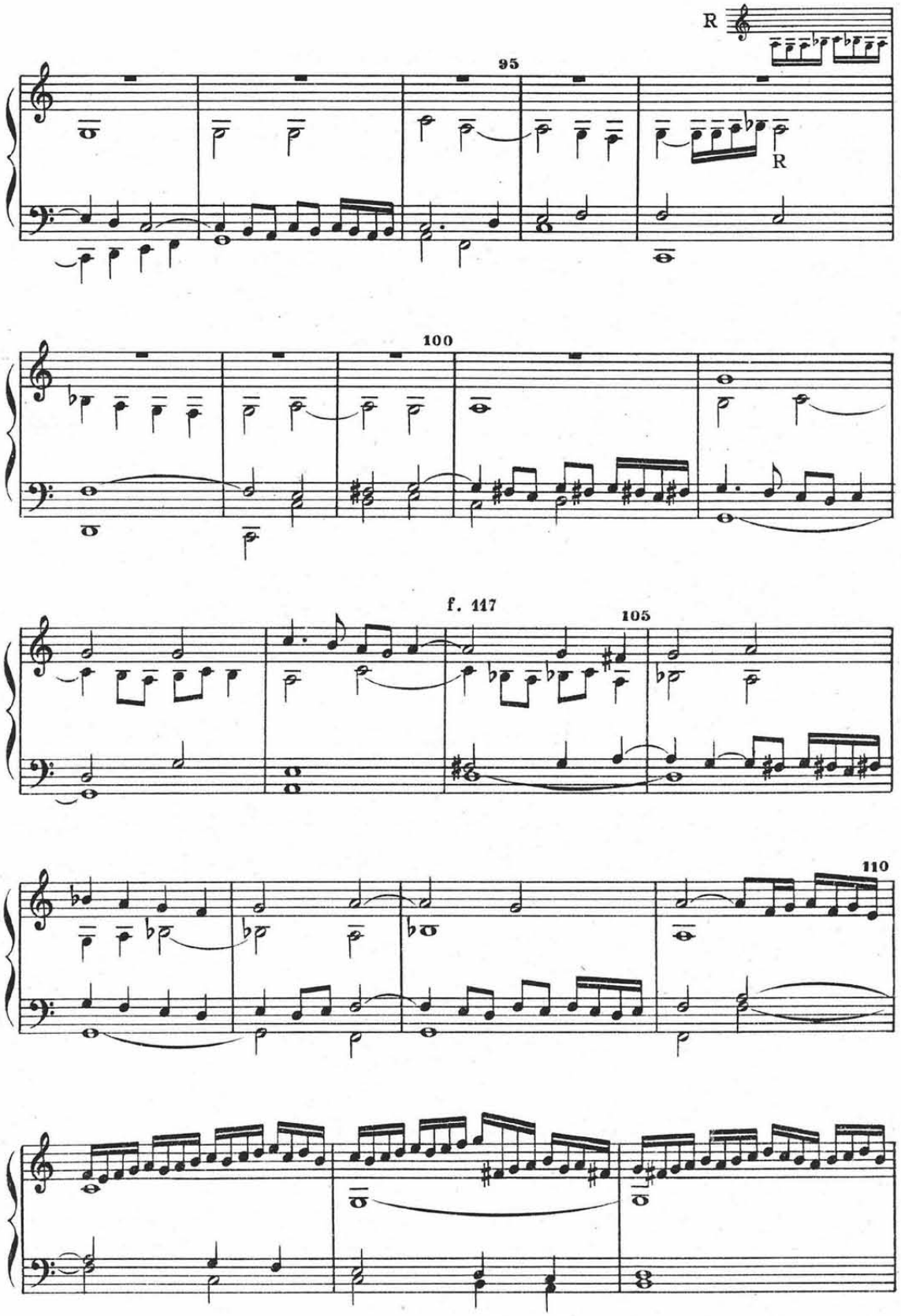
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



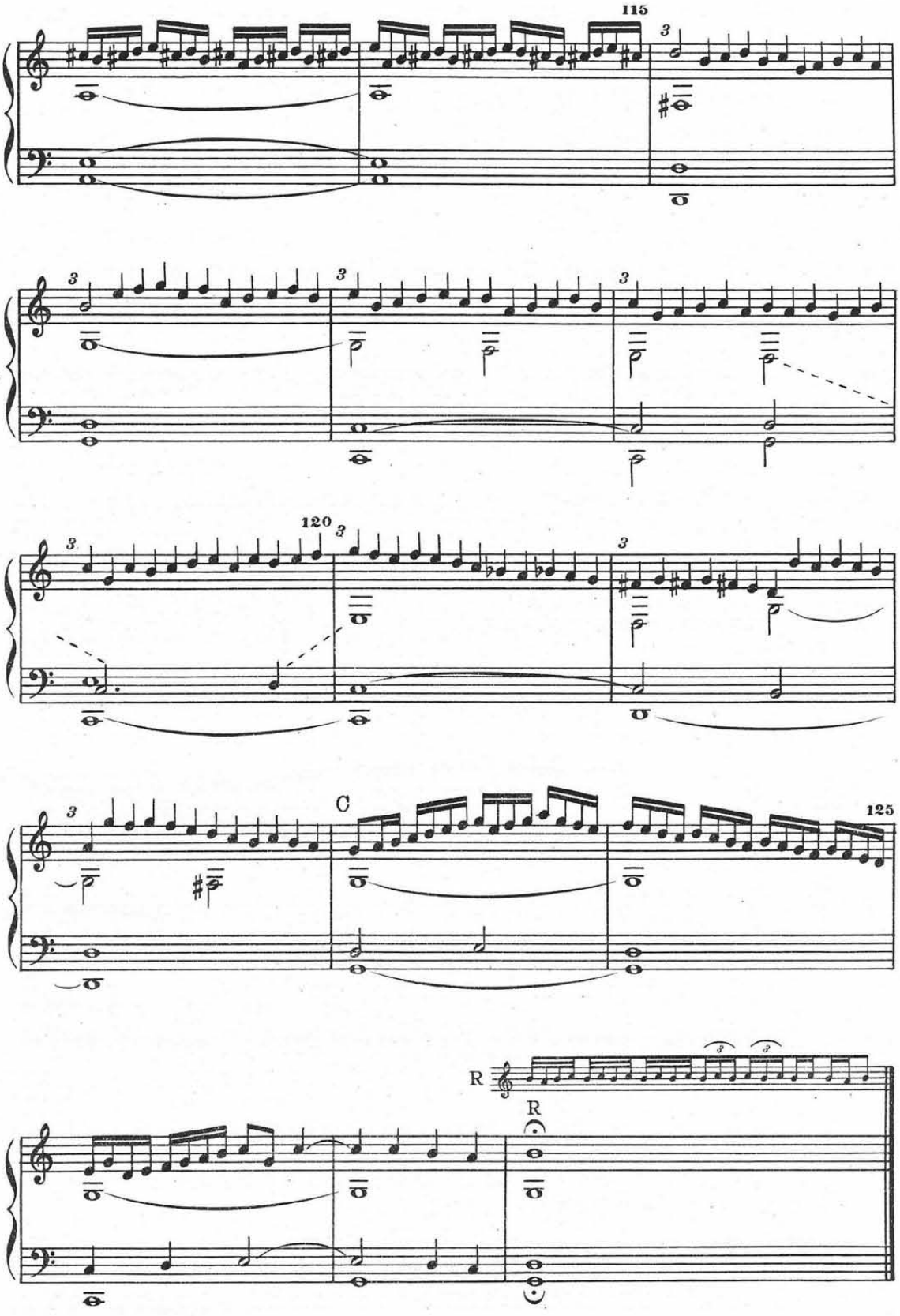
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



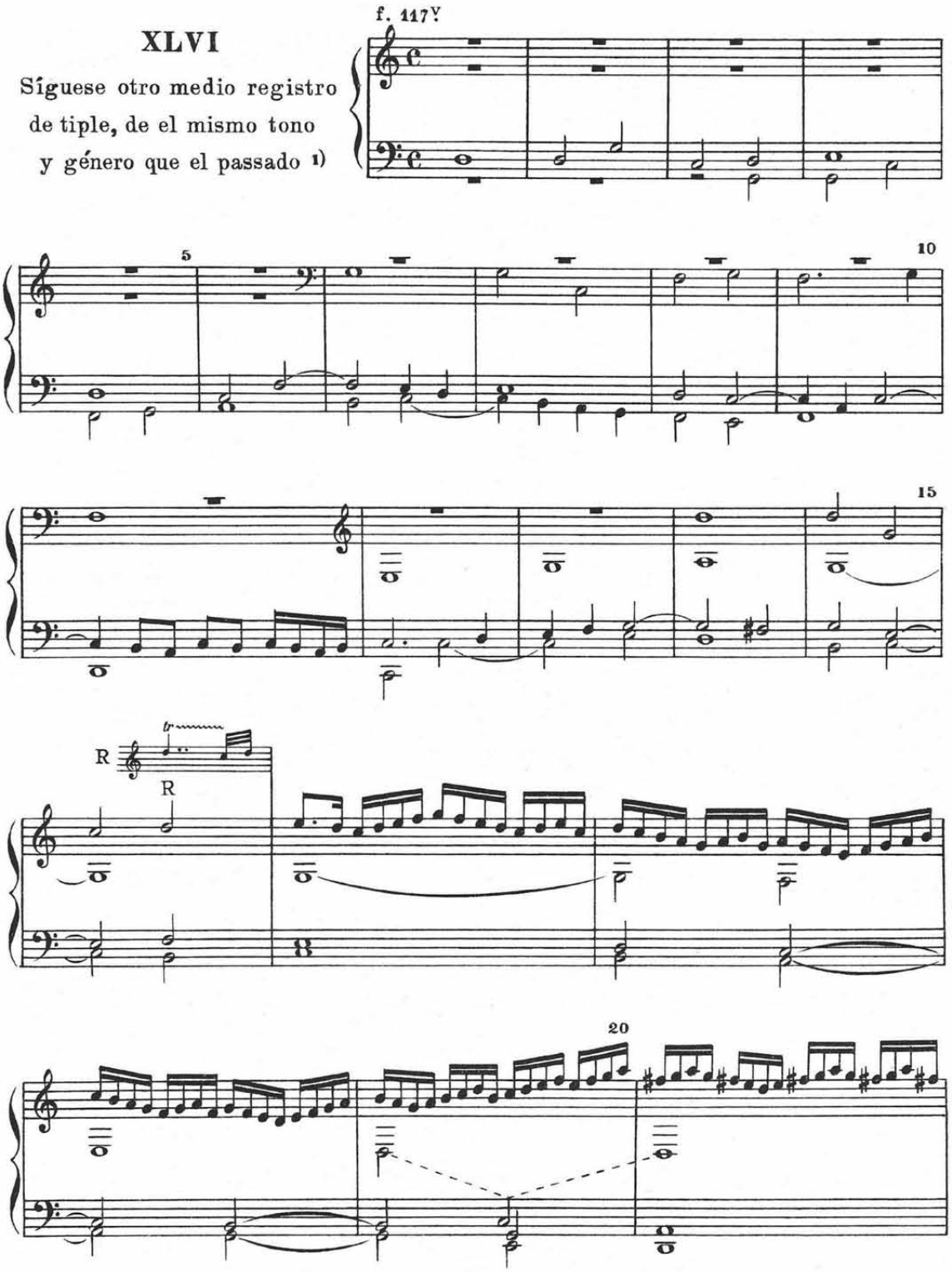
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

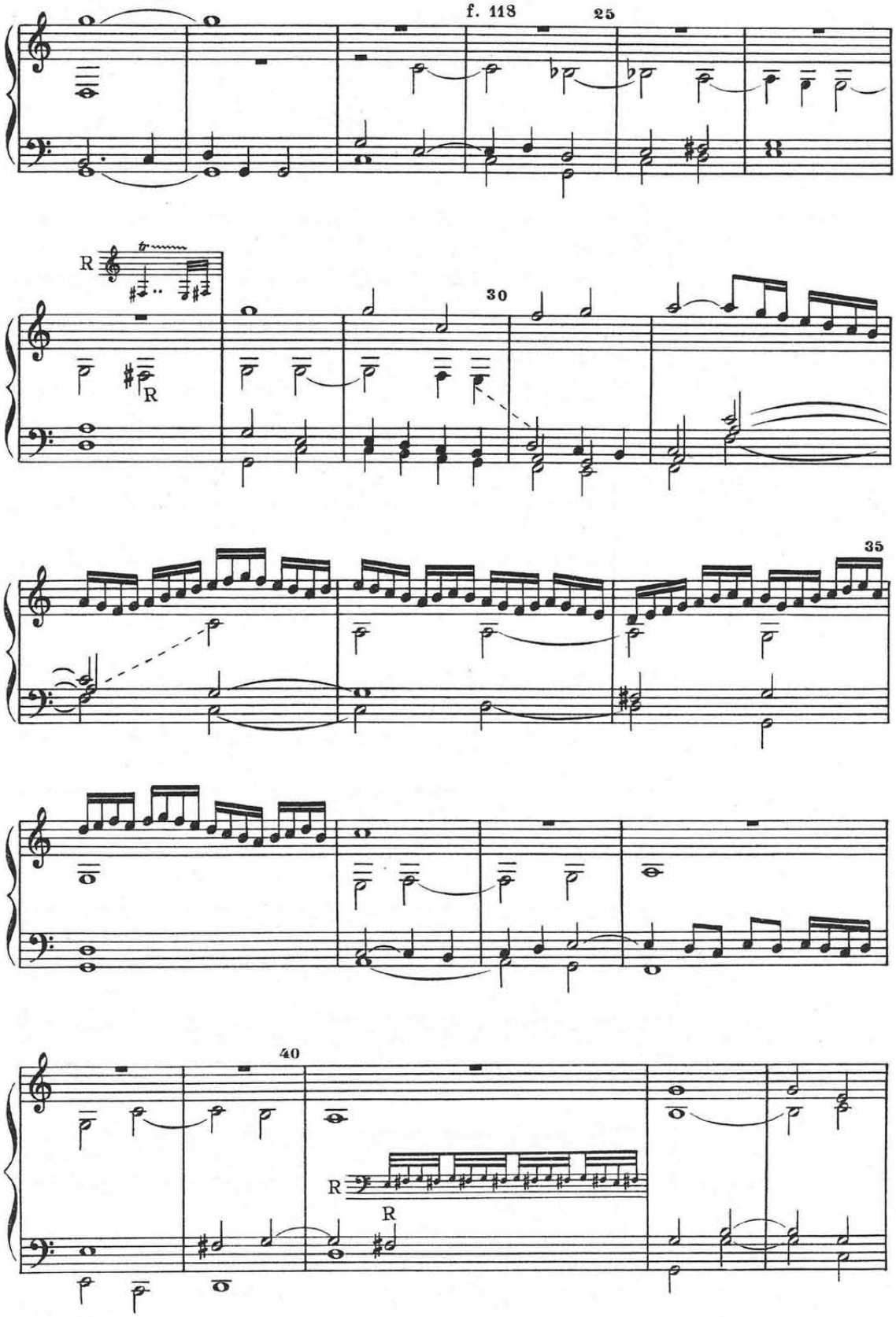
XLVI

Síguese otro medio registro de tiple, de el mismo tono y género que el passado 1)

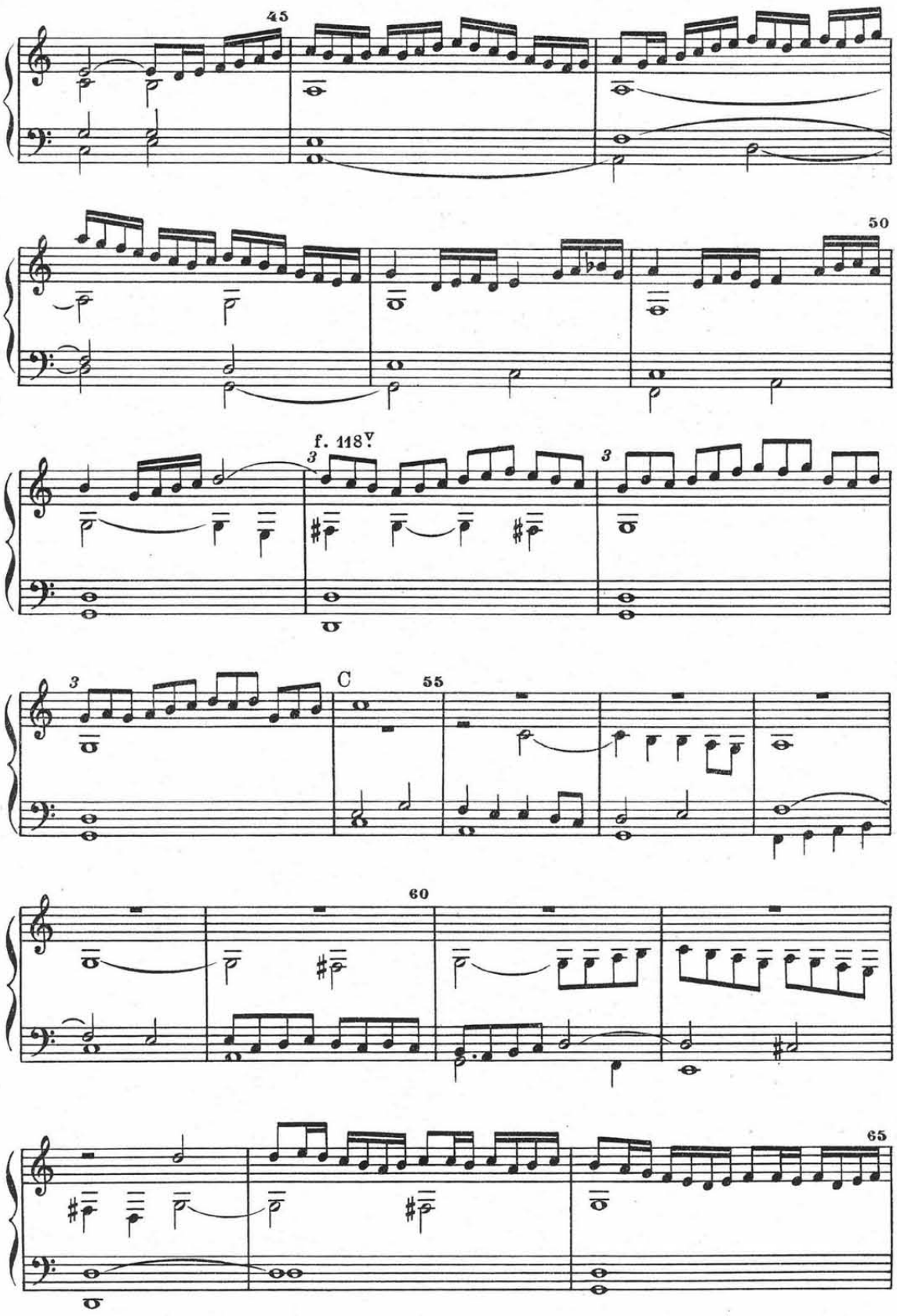


1. Víada coía es entre maeítros, quando el paíío no cabe antes de acabar la voz antecedente, íino es alterando alguna figura de la íubíequente, alterarla; y eíto de ordinario ſucede en la primera, que aviendo de ſer ſemibreue ſe haze minima, aguardando antes medio compás : como ſe ve en la voz del contrabaxo deſte diſcurſo, que entra con medio. Los tales paſſos ſon buenos para múſica voluntaria, pero no para forçosa como lo es, la de paſſos que ſe dan en opoſiciones, en los quales a de aver obſervancia de figuras, y de ſolfa; o por lo menos de intervalos.

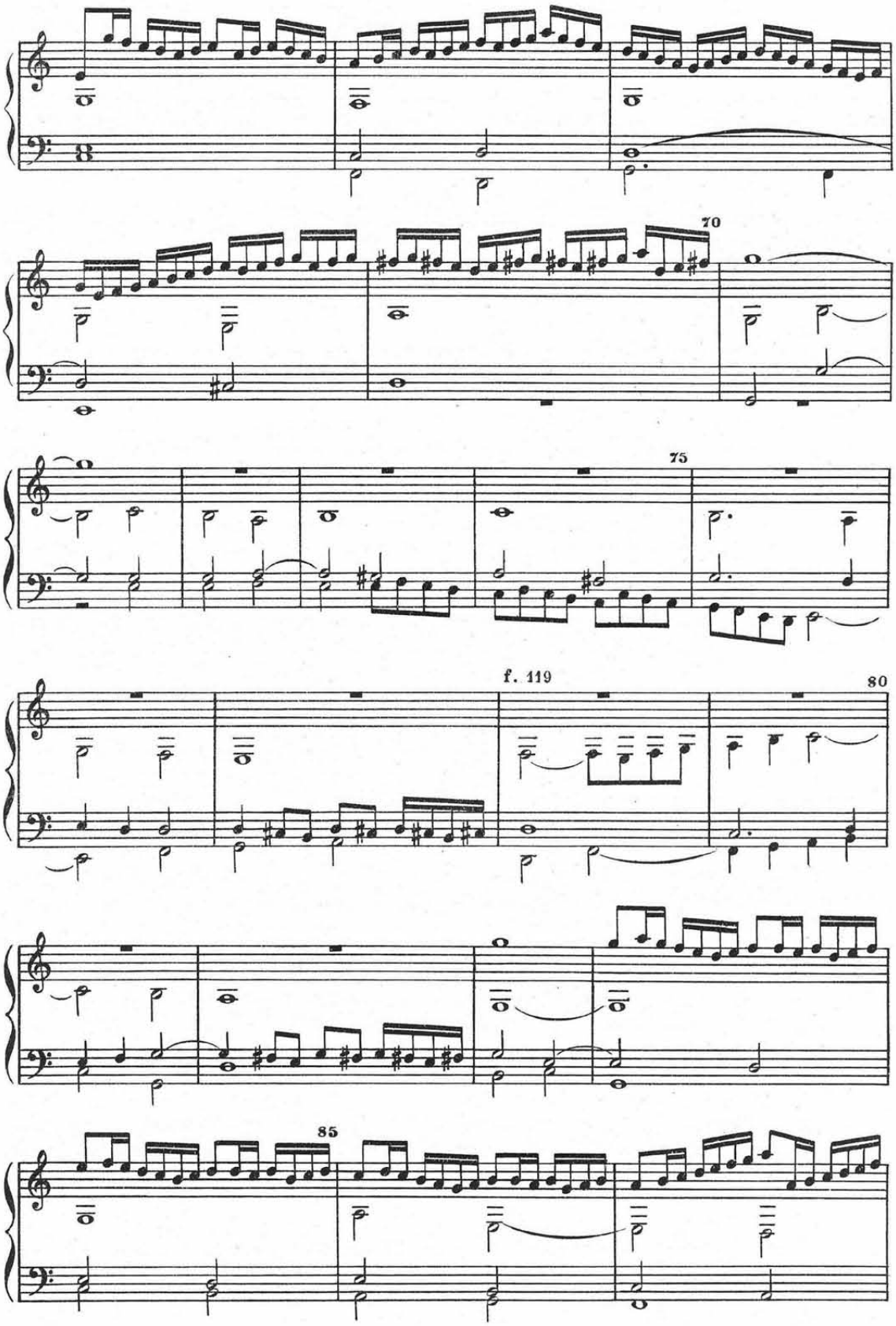
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



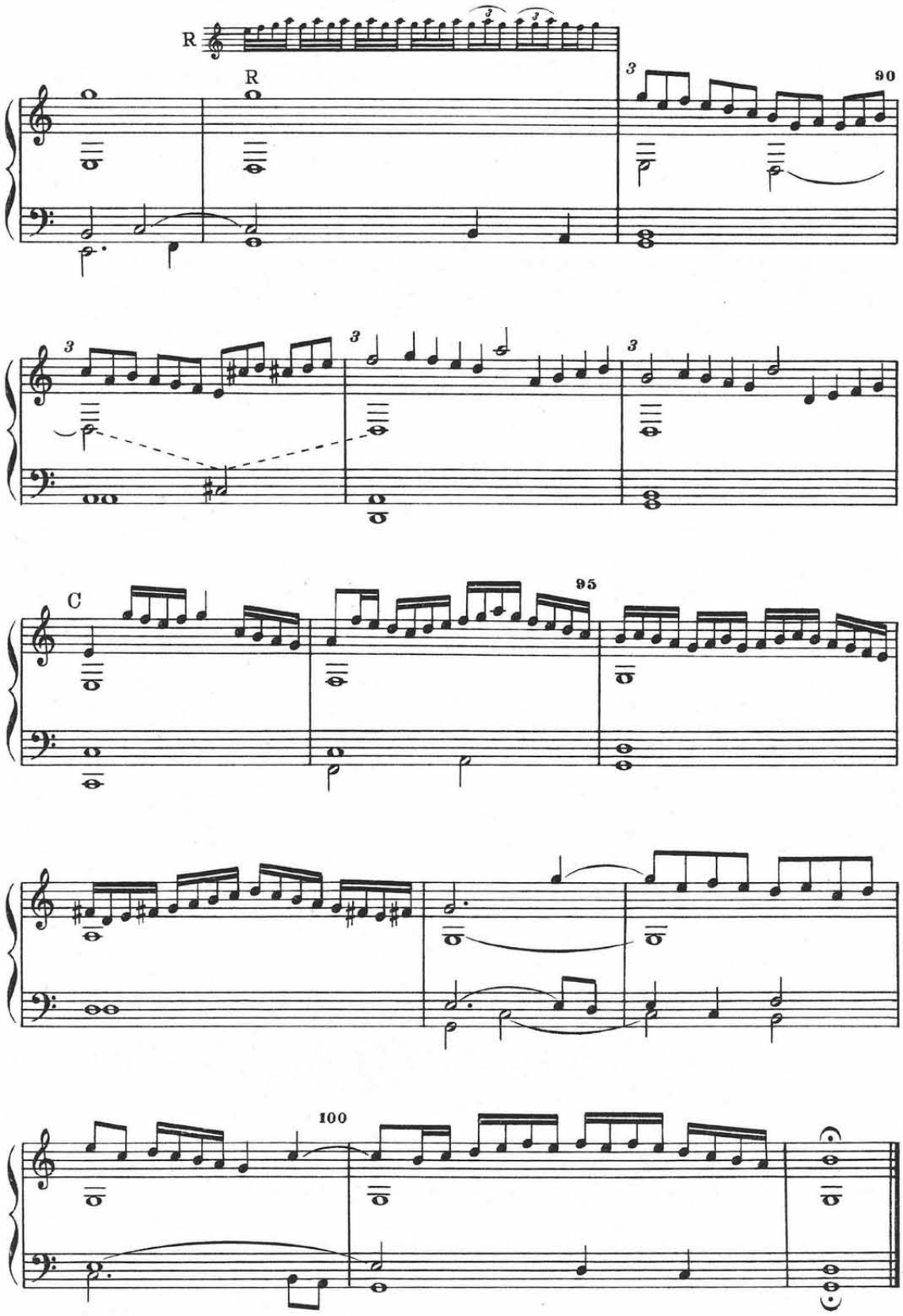
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

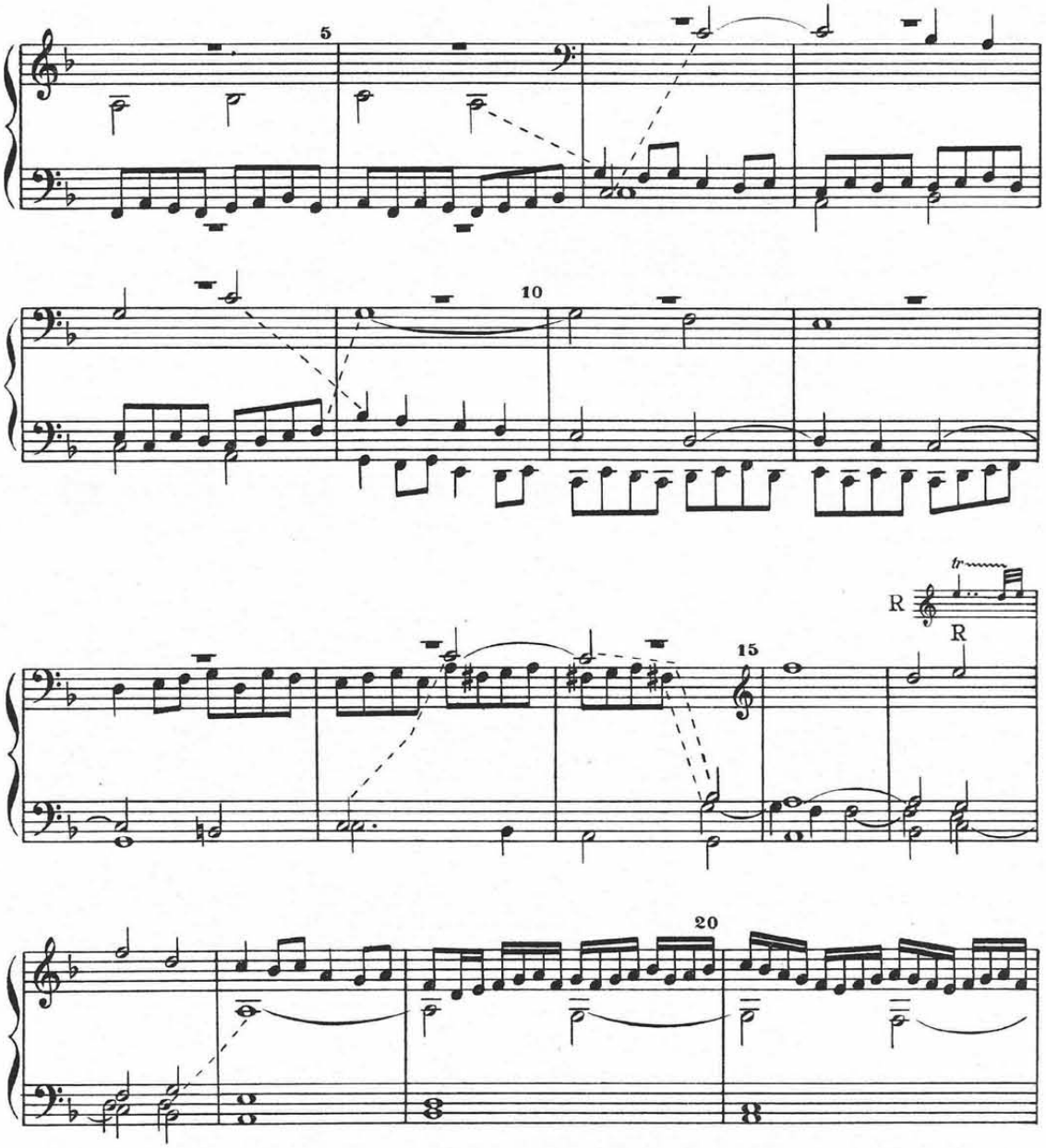


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 119 v

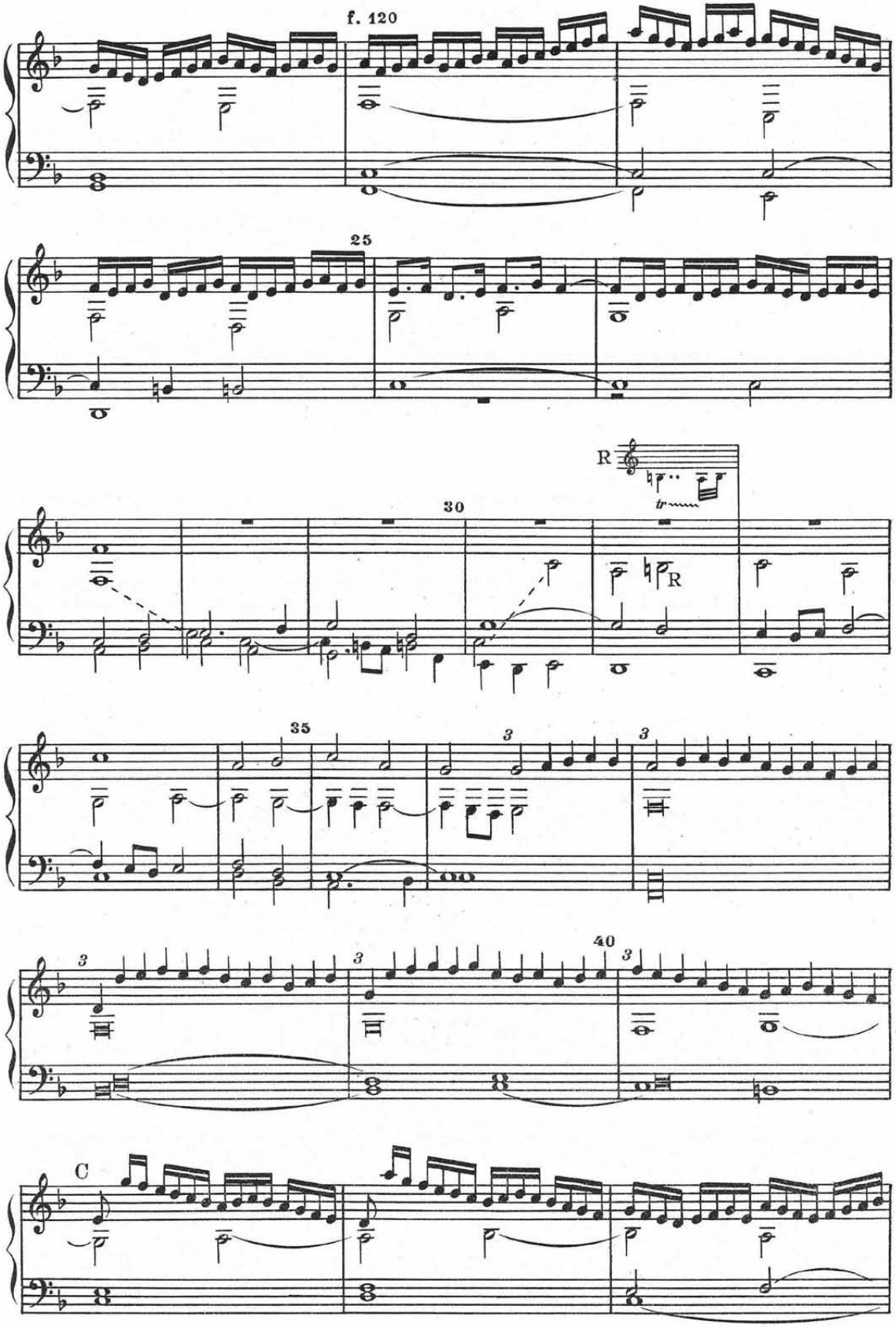
XLVII

TIENTO de medio registro de tiple de OCTAVO TONO [1]

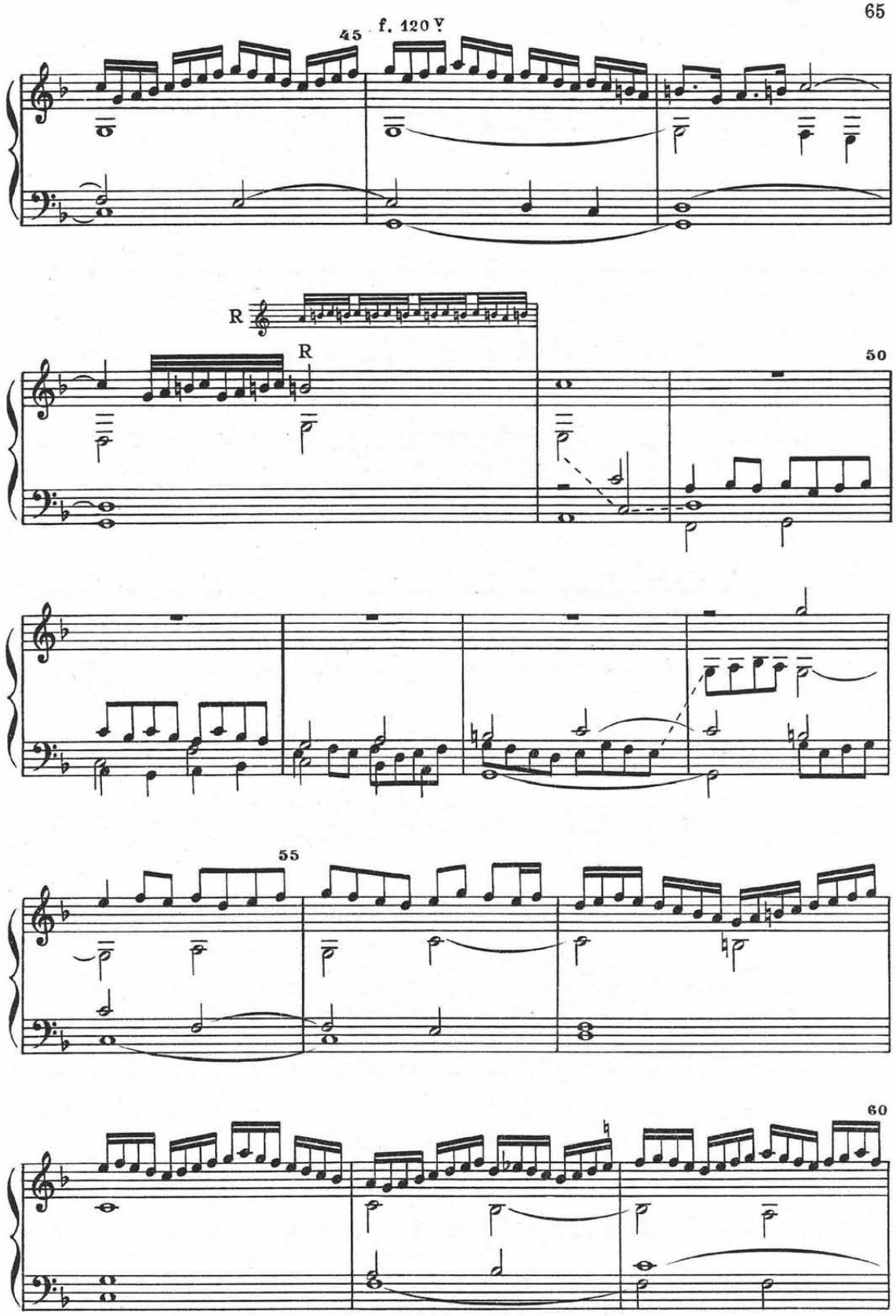


1. Vt y ſol, por ceſolfaut de el género ſemicromático blando. Excelente modo de ſeguir paſſo es, entrar en la ſegunda voz antes que acabe la primera, y la tercera antes que acabe la ſegunda, eſpecialmente en diſcurſos, y verſos de regiſtro entero; porque en medios regiſtros bien ſe puede vſar de entradas largas, aún en las tres vozes del flautado, y en lo que toca a la voz de tiple, o de el baxón, no ſólo ſe puede, ſino que ſe deve vſar dellas, dexando acabar el paſſo de todas las vozes, y aún algo más ſegún la múſica lo pidiere. Y eſto, por quanto eſtos tales requieren grande grauedad en ſus entradas, ſi ſon de 16. o más figuras al compás.

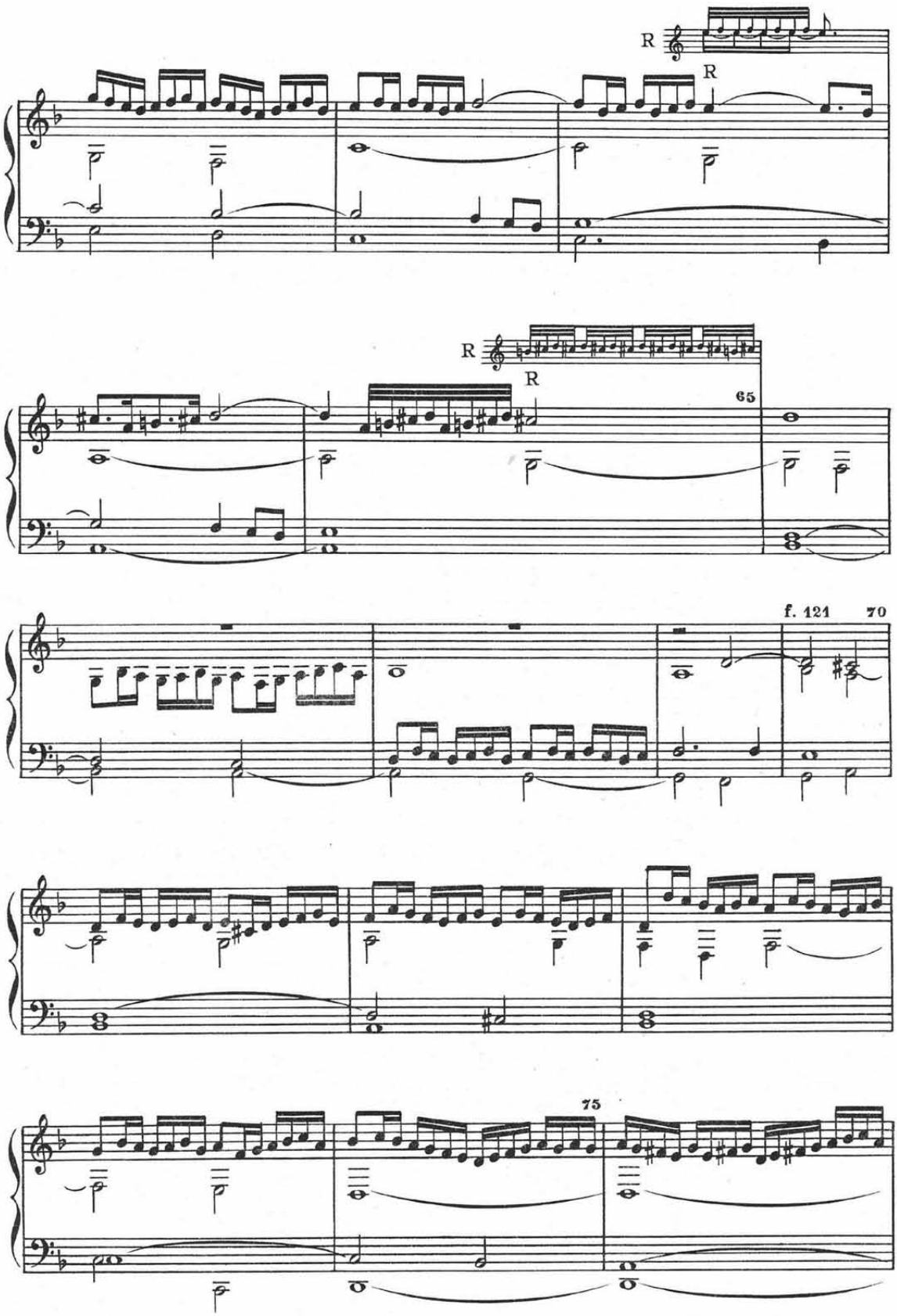
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



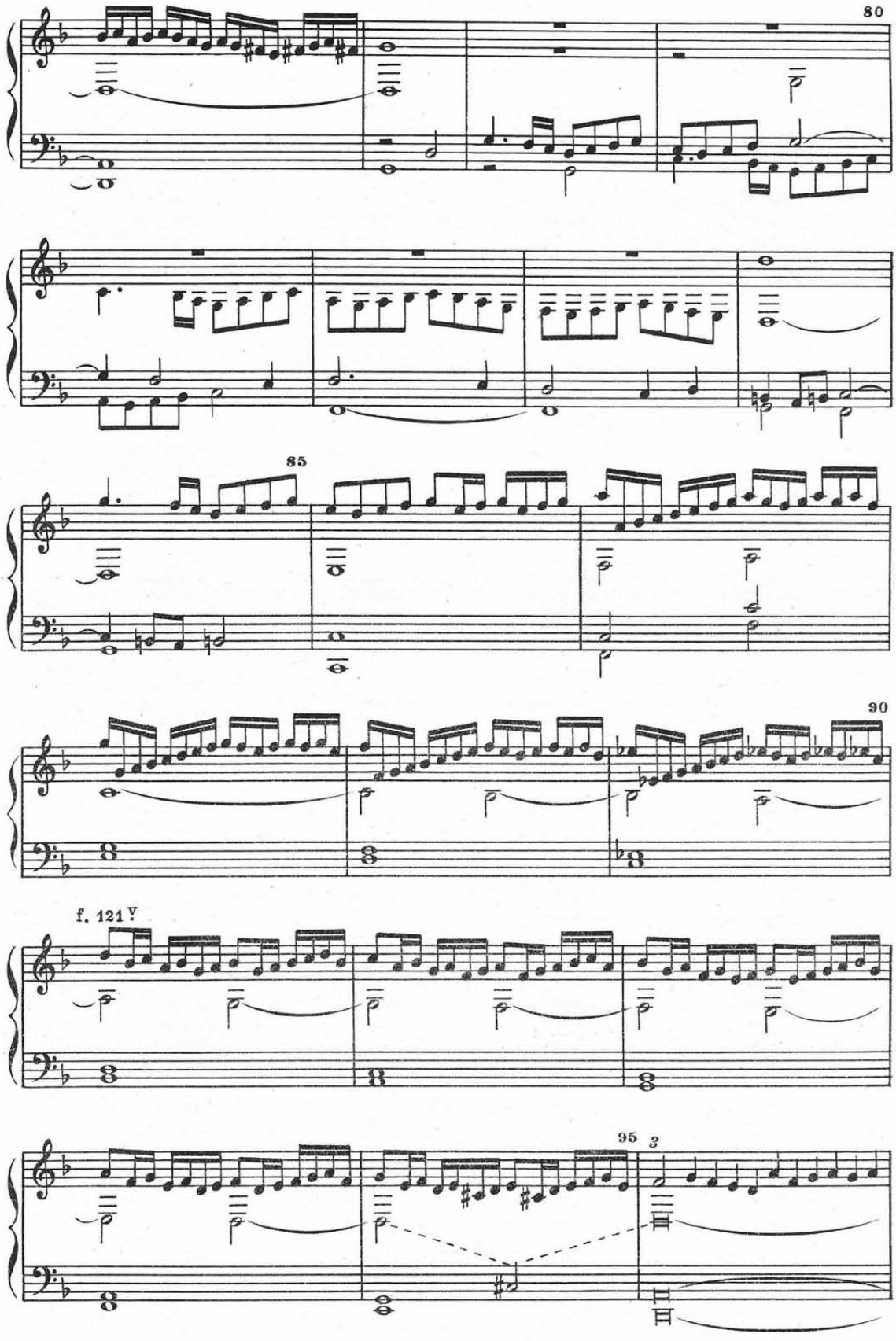
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



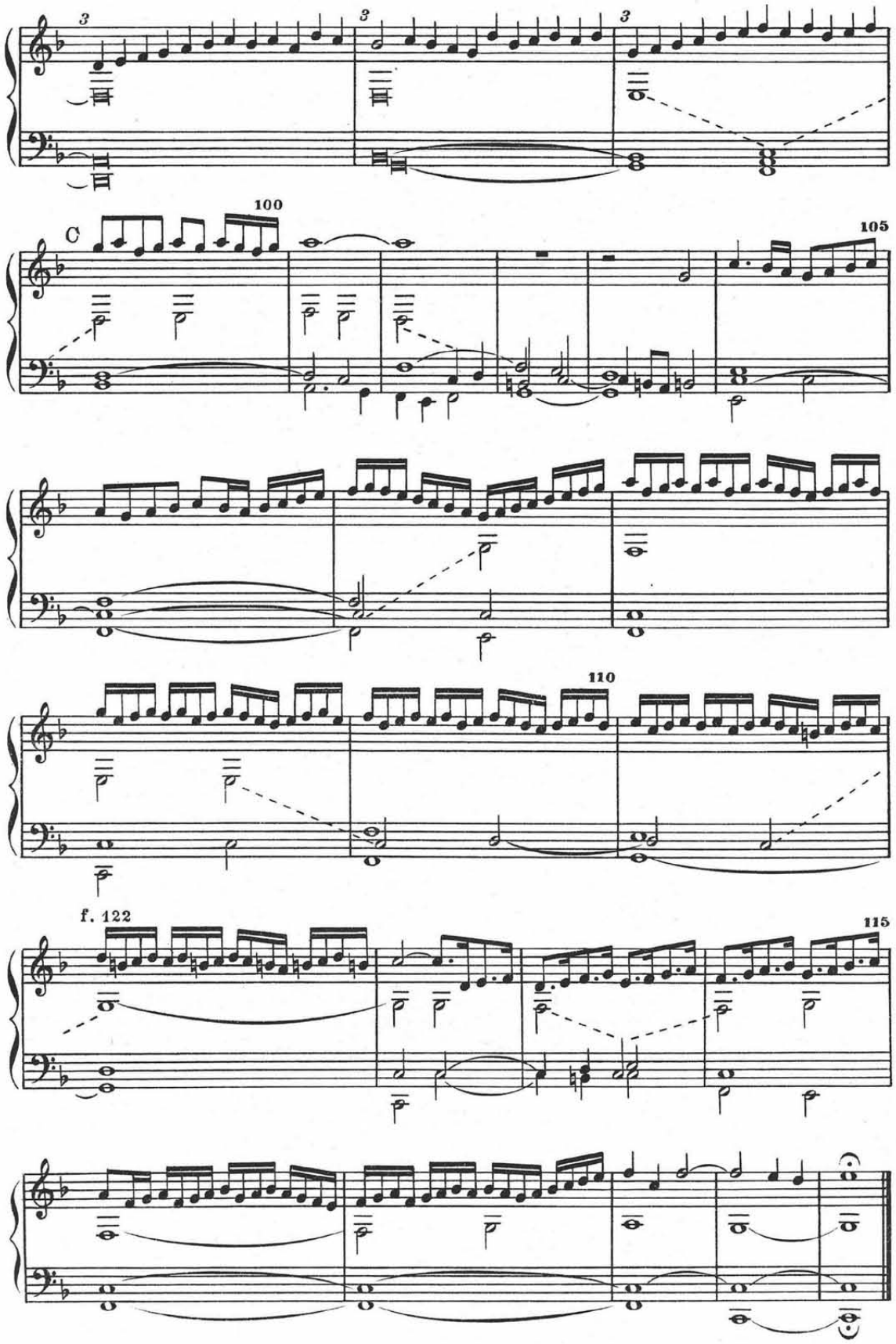
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

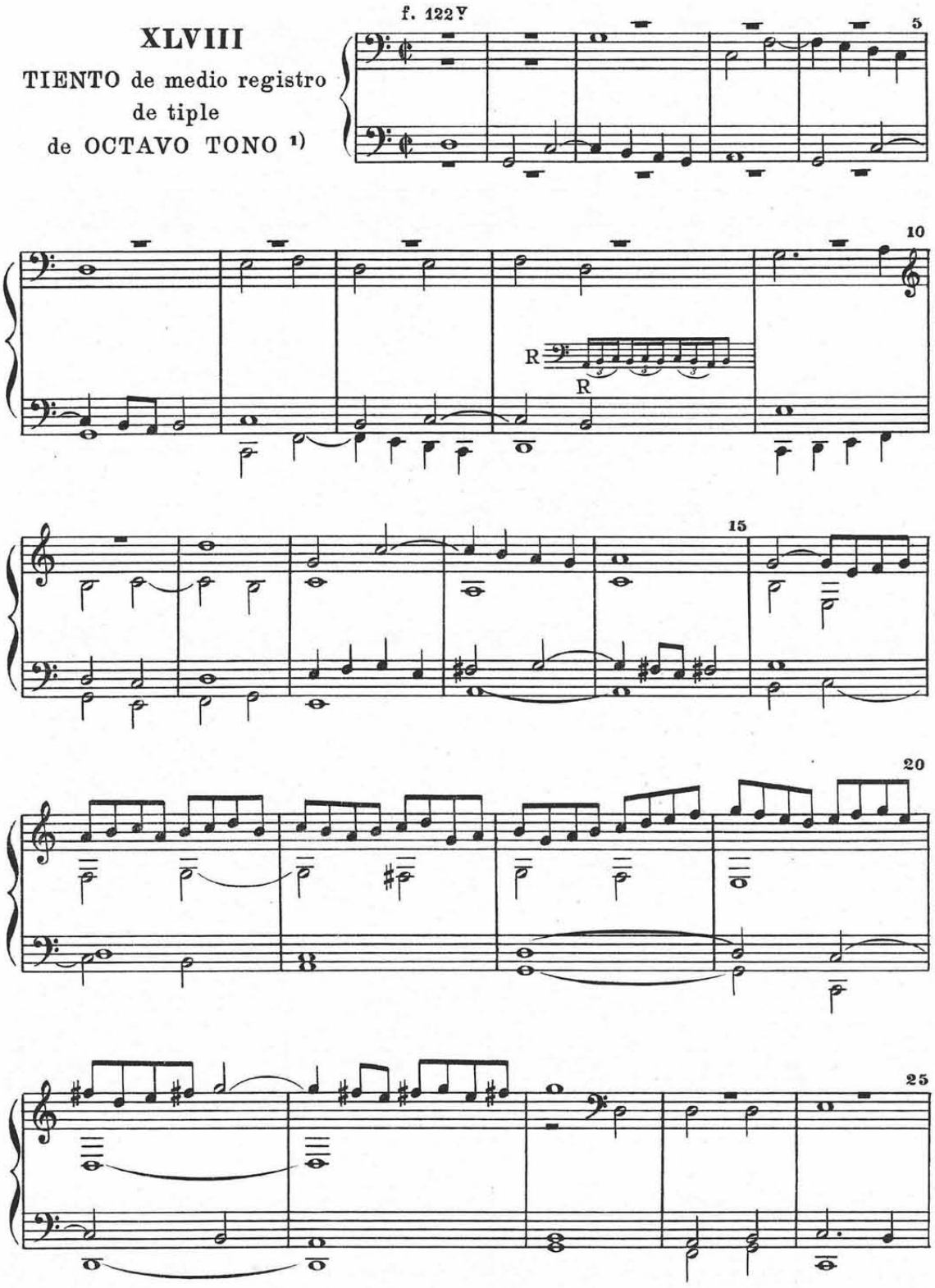


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 122 v

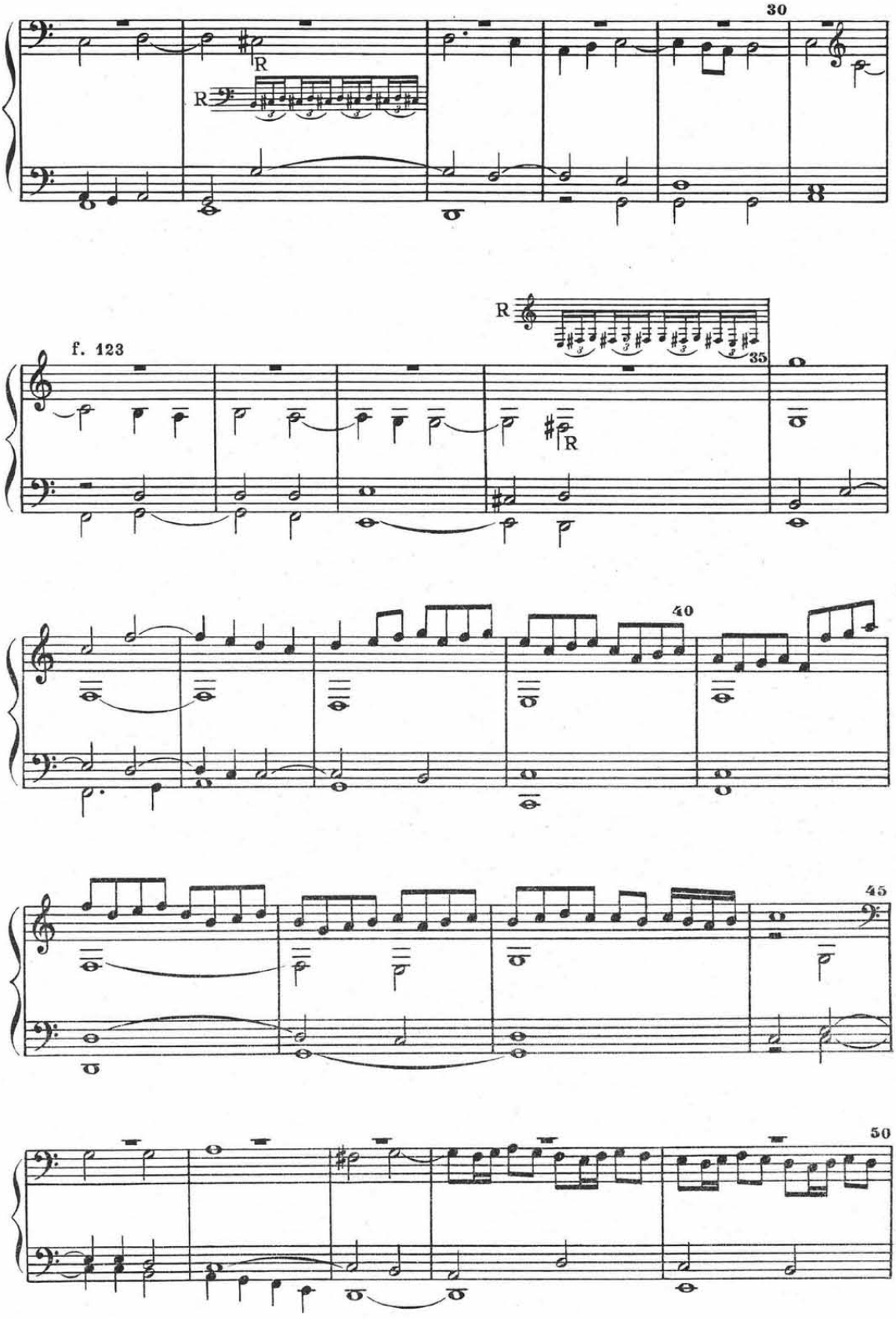
XLVIII

TIENTO de medio registro
de tiple
de OCTAVO TONO [1]

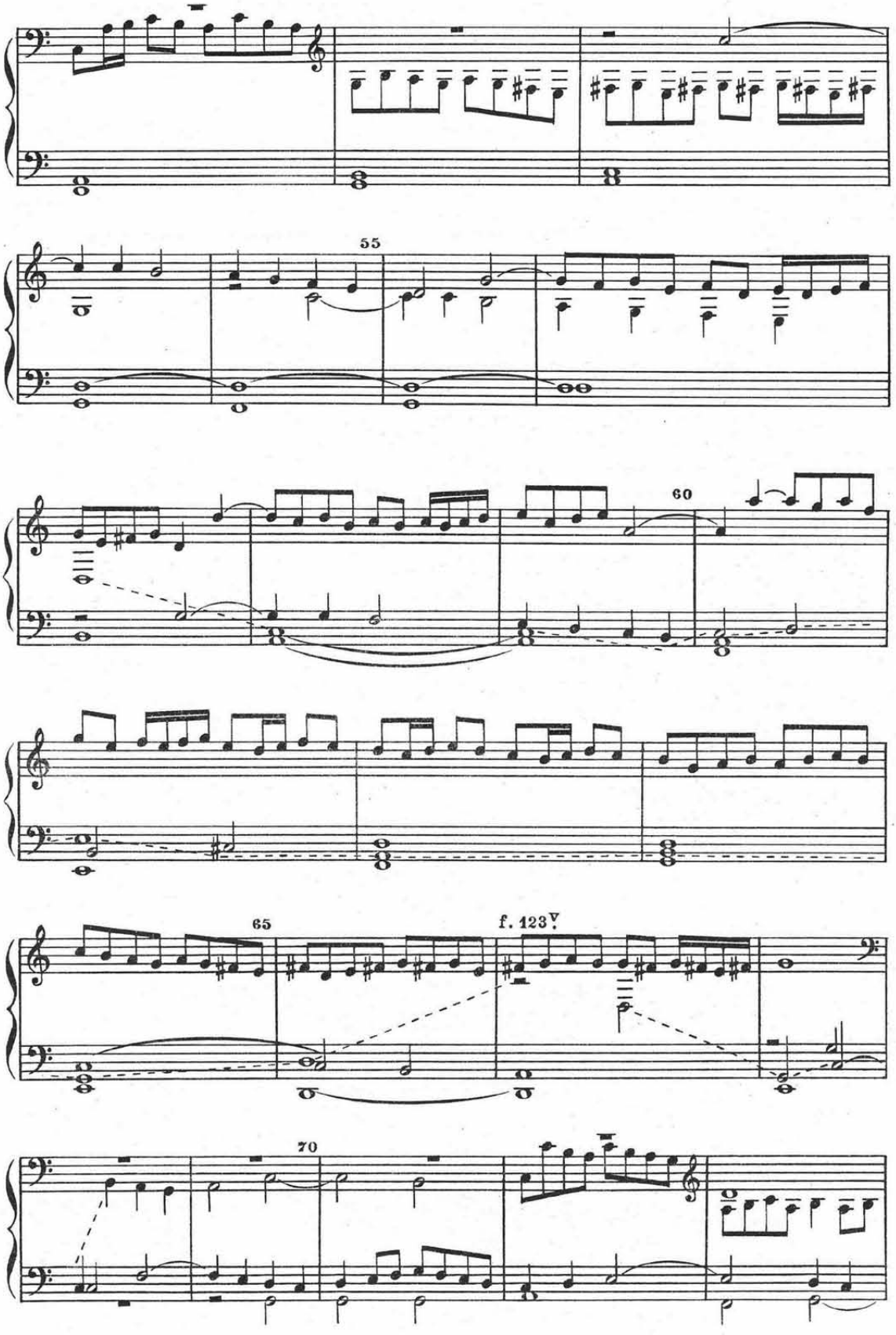


1. vt, y sol, por geſolrreut, de el género diatónico, y de ocho al compás. Eſte tiento ſe conſidera reſpectiuê de el octauo de claues altas; por quanto tiene el diapaſón arithmético; y aſsi riguroſamente ſe deven ambos dezir ſéptimos, o duodécimos, y no octavos. Es acomodado para órganos rezios de juego, y para medianos tañedores. El diapaſón comiença dende deſolrre ſograue, ſubiendo, y diziendo : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol; compás ligero como lo demueſtra el tiempo partido.

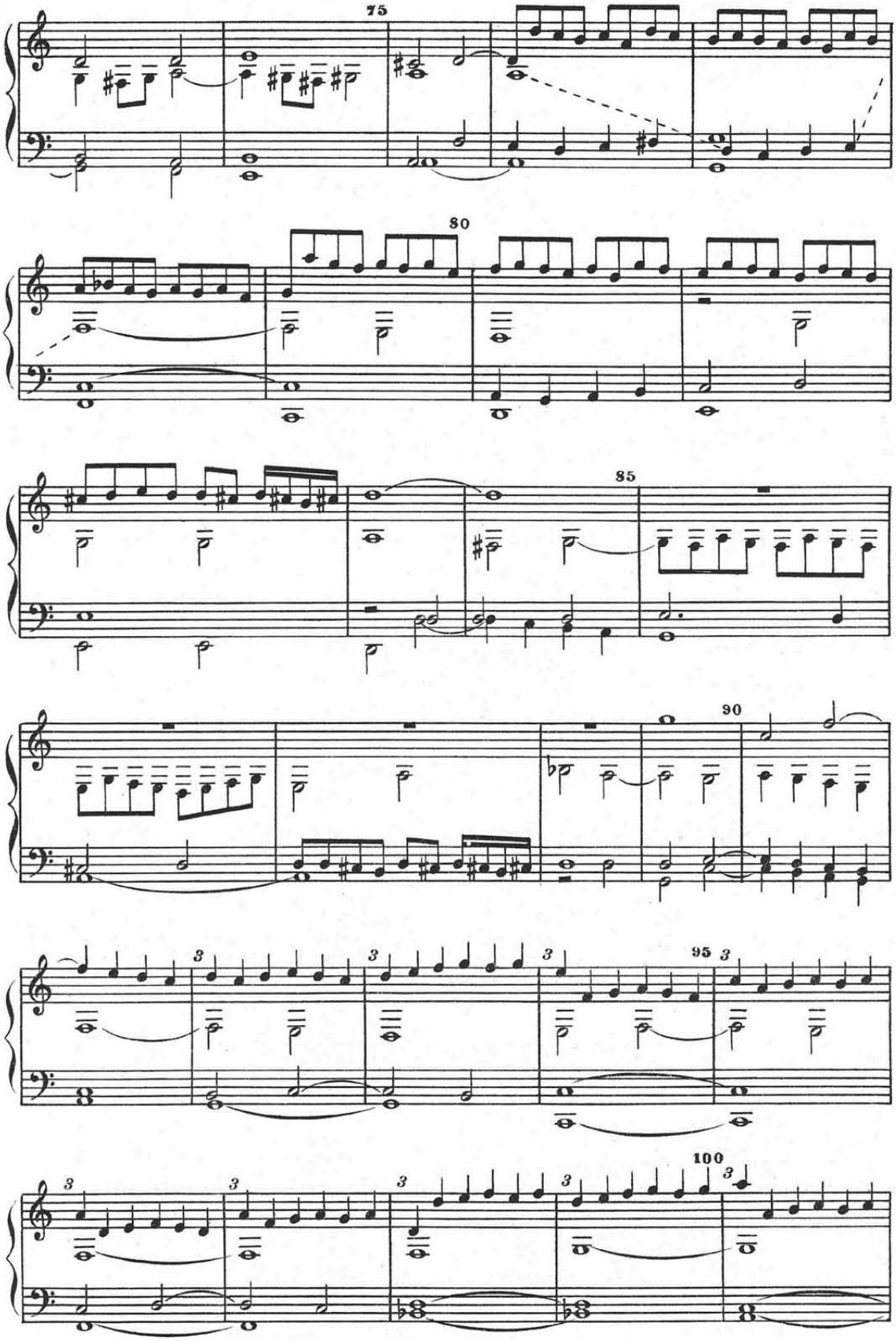
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



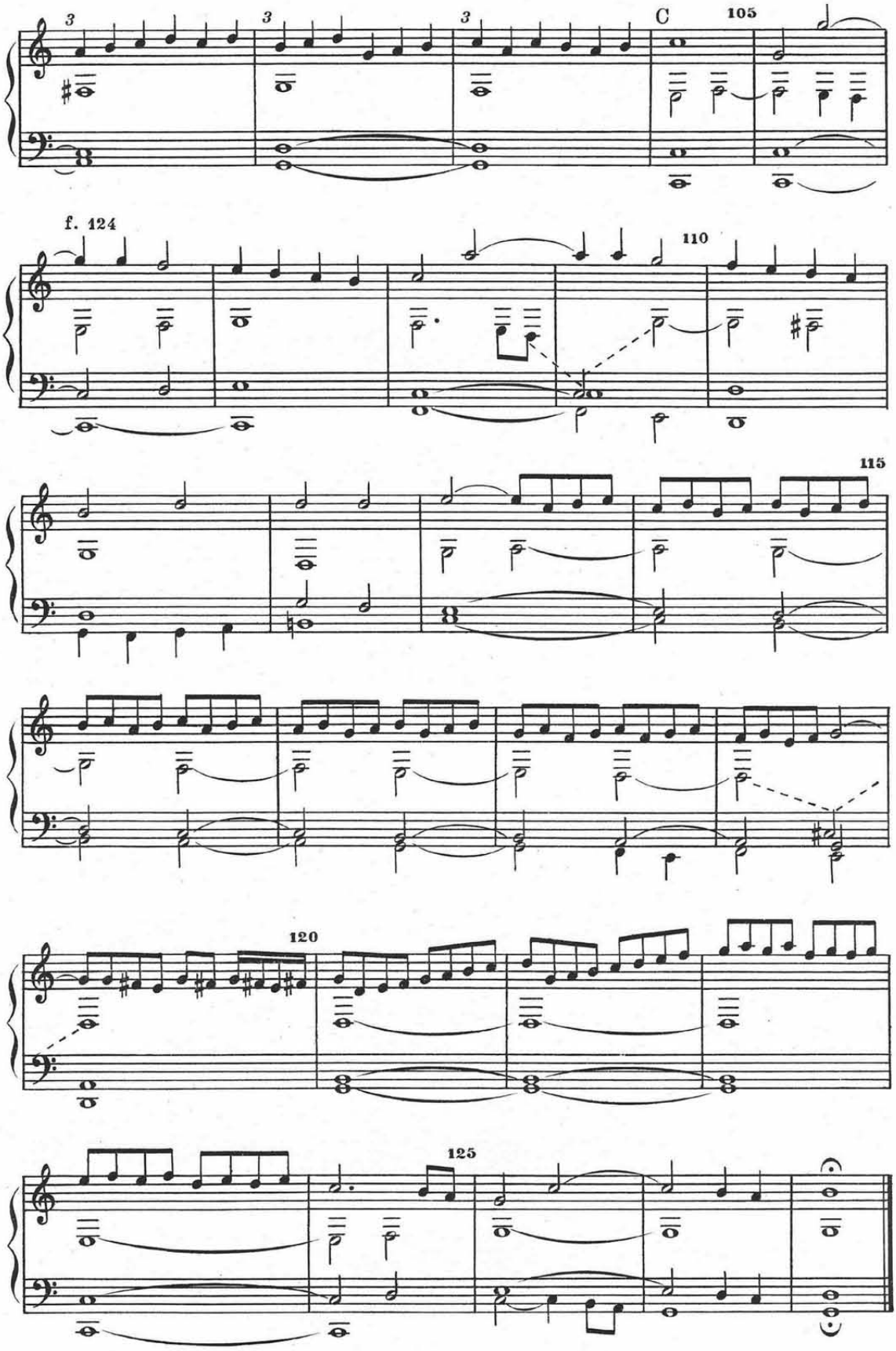
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

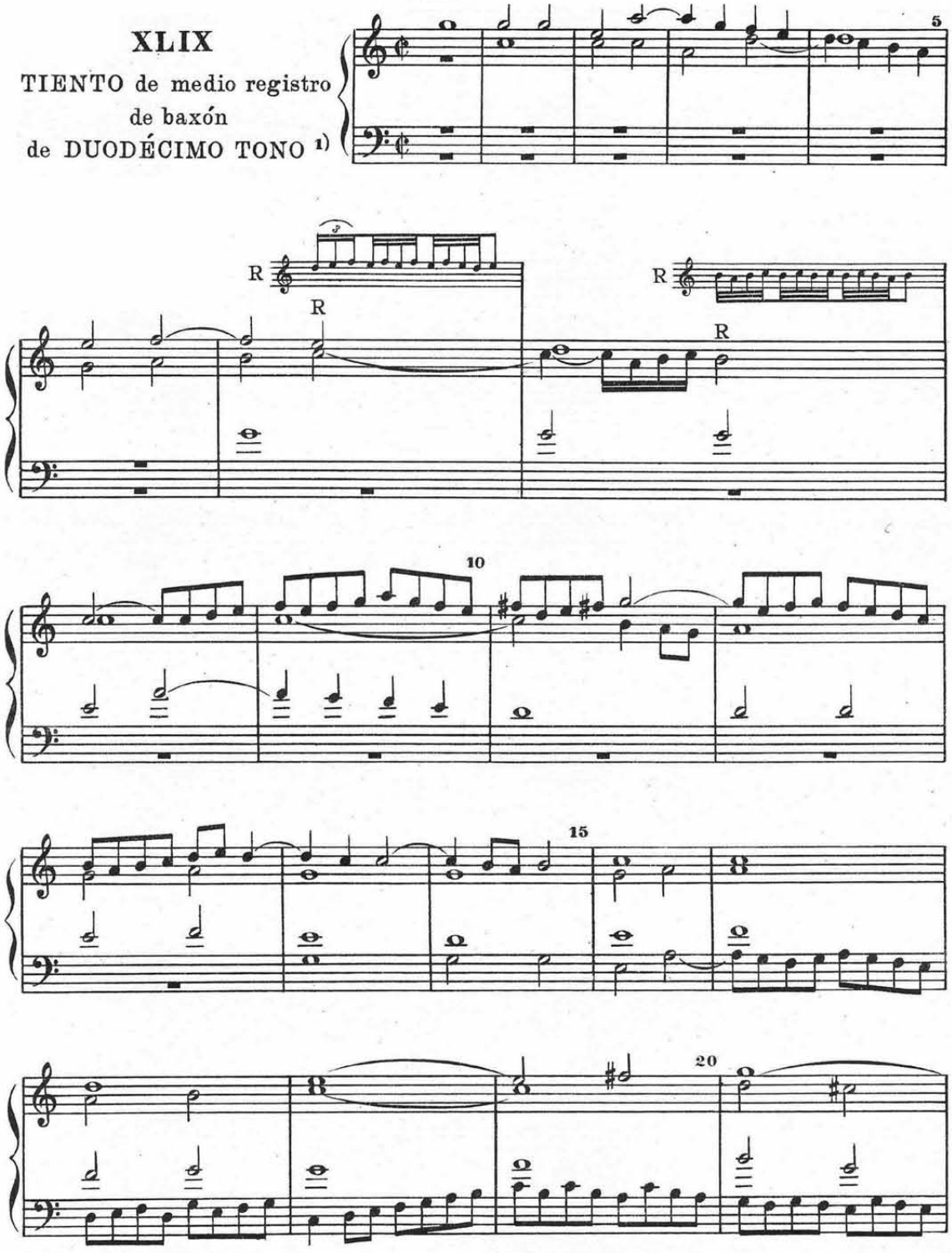


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 124v.

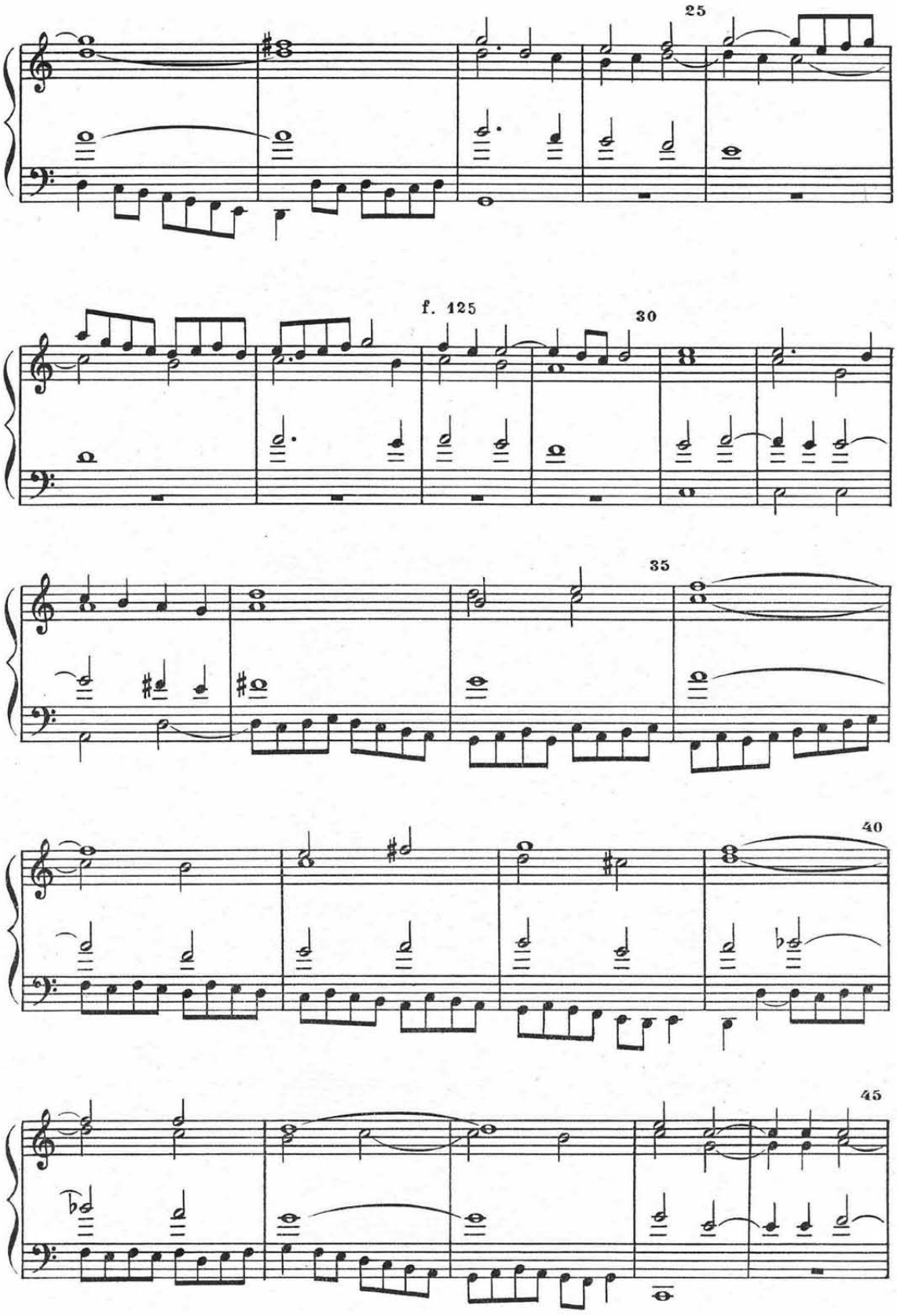
XLIX

TIENTO de medio registro de baxón de DUODÉCIMO TONO [1]

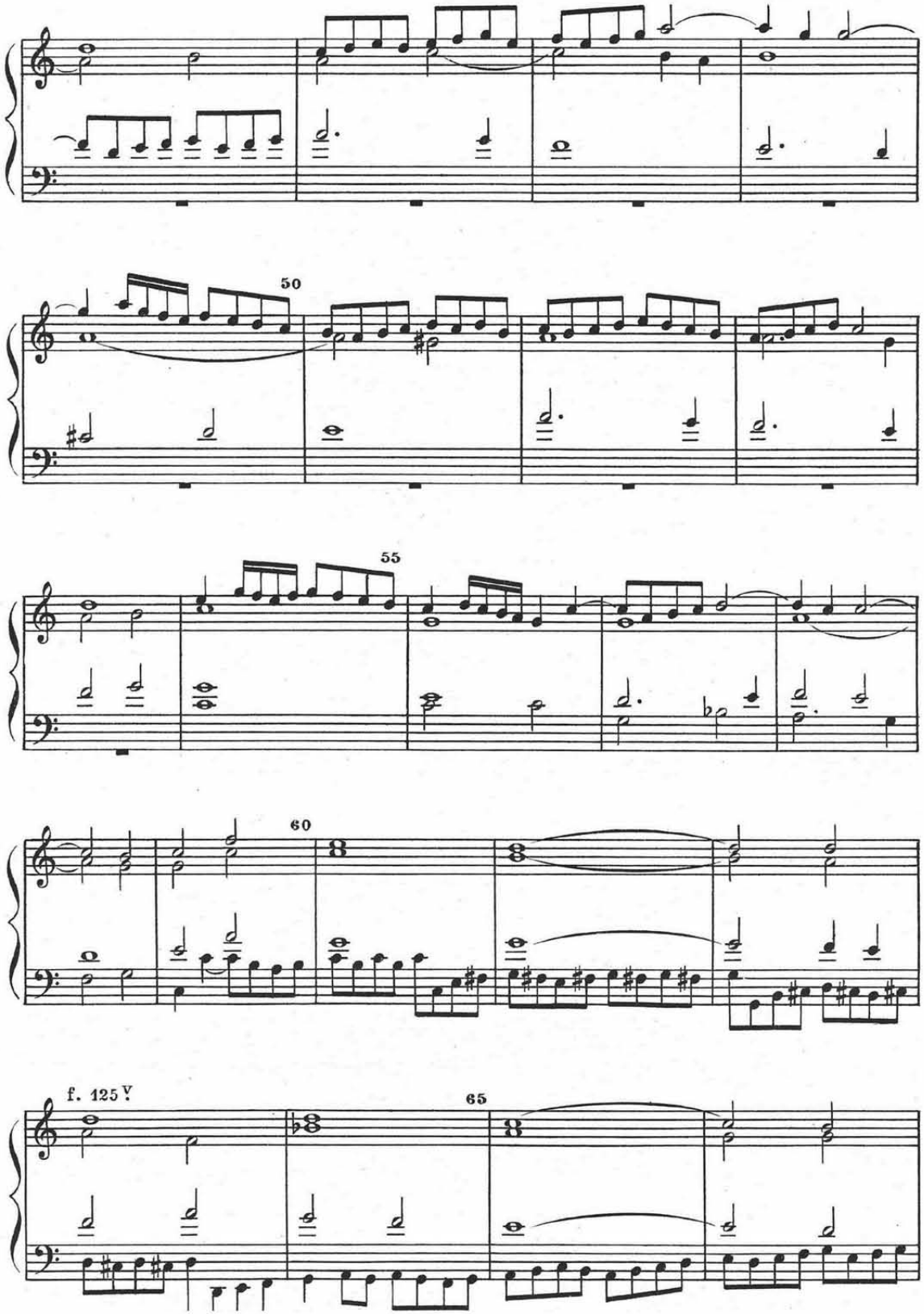


1. vt y ſol, por geſolrreut, del género diatónico, irregularmente fenecido en el dicho ſigno; porque ſu fenecimiento regular es en ceſolfaut, y aſsi es tenido de muchos por octavo tono, ſemejante al de canto de órgano de claves altas; pero (ſalva pace) de duodécimo, y no de octavo, a de ſer juzgado, feneciendo en geſolrreut : porque ſe varian los diapenthes, y diapaſſones, remaneciedo como de tono maeſtro, ſiẽdo eſtos dichos diſcípulos. El diapaſón es harmónico; comiença dende ceſolfaut, y entona, vt, re, mi, fa, ſol, re, mi, fa: cõpas ligero.

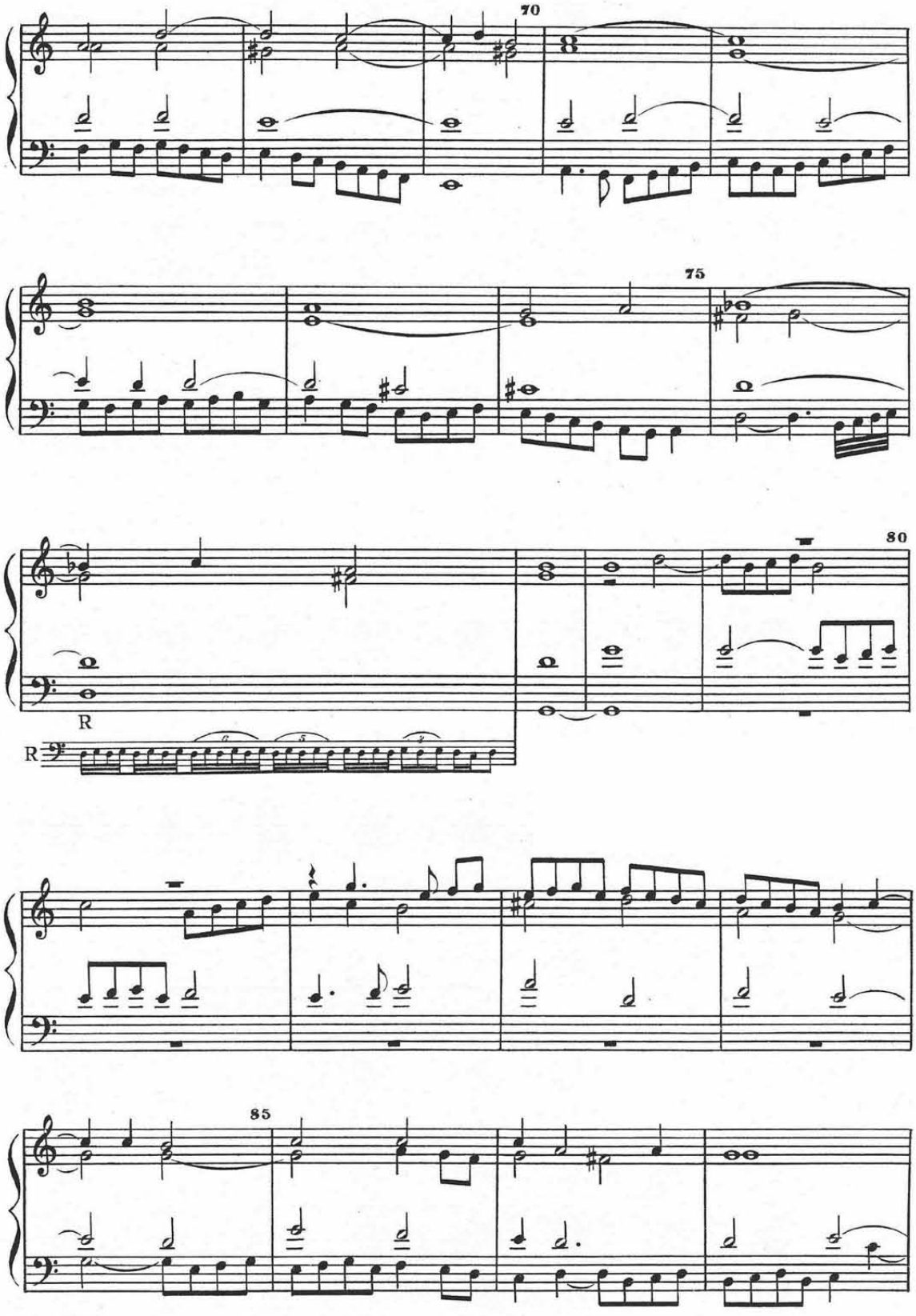
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



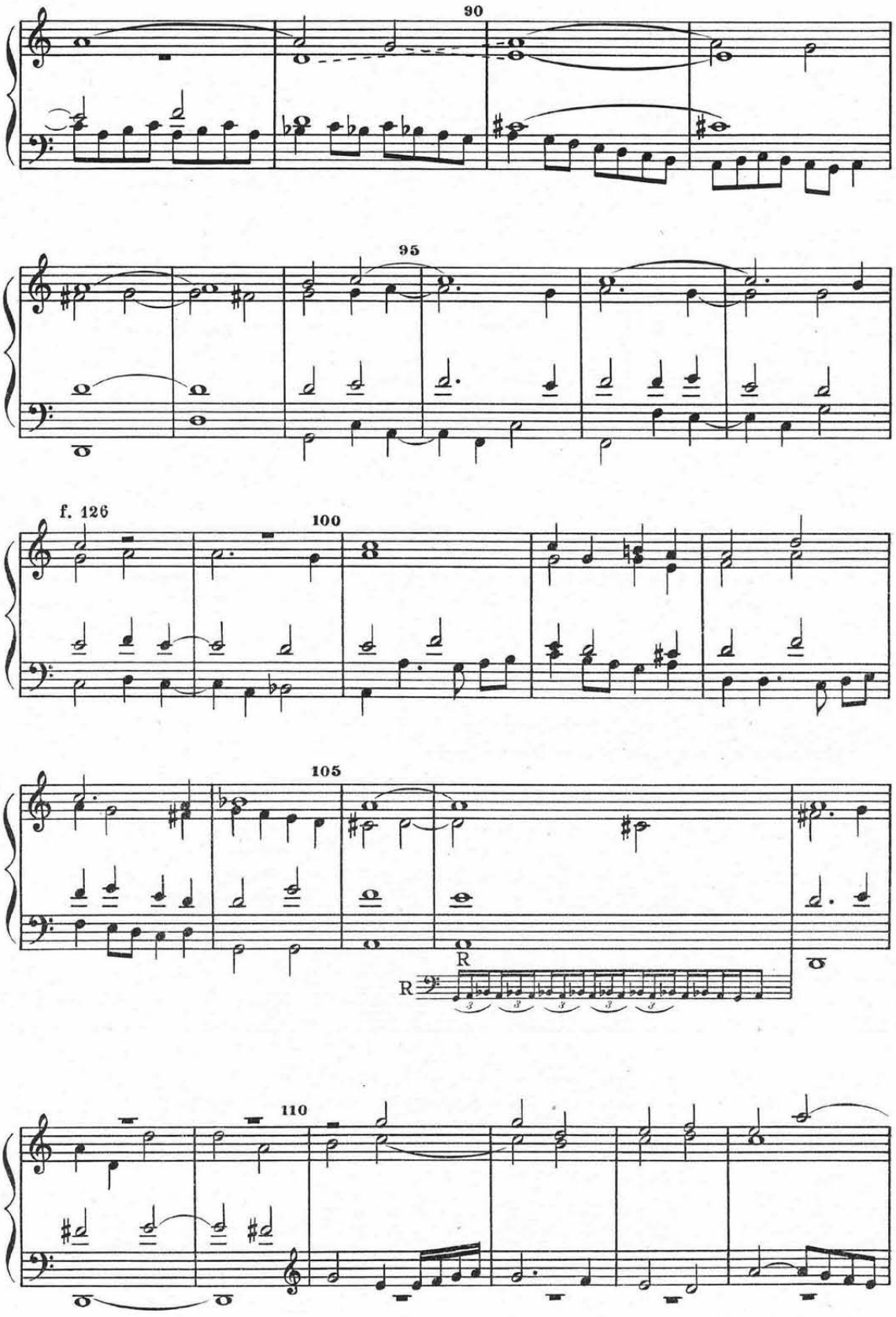
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



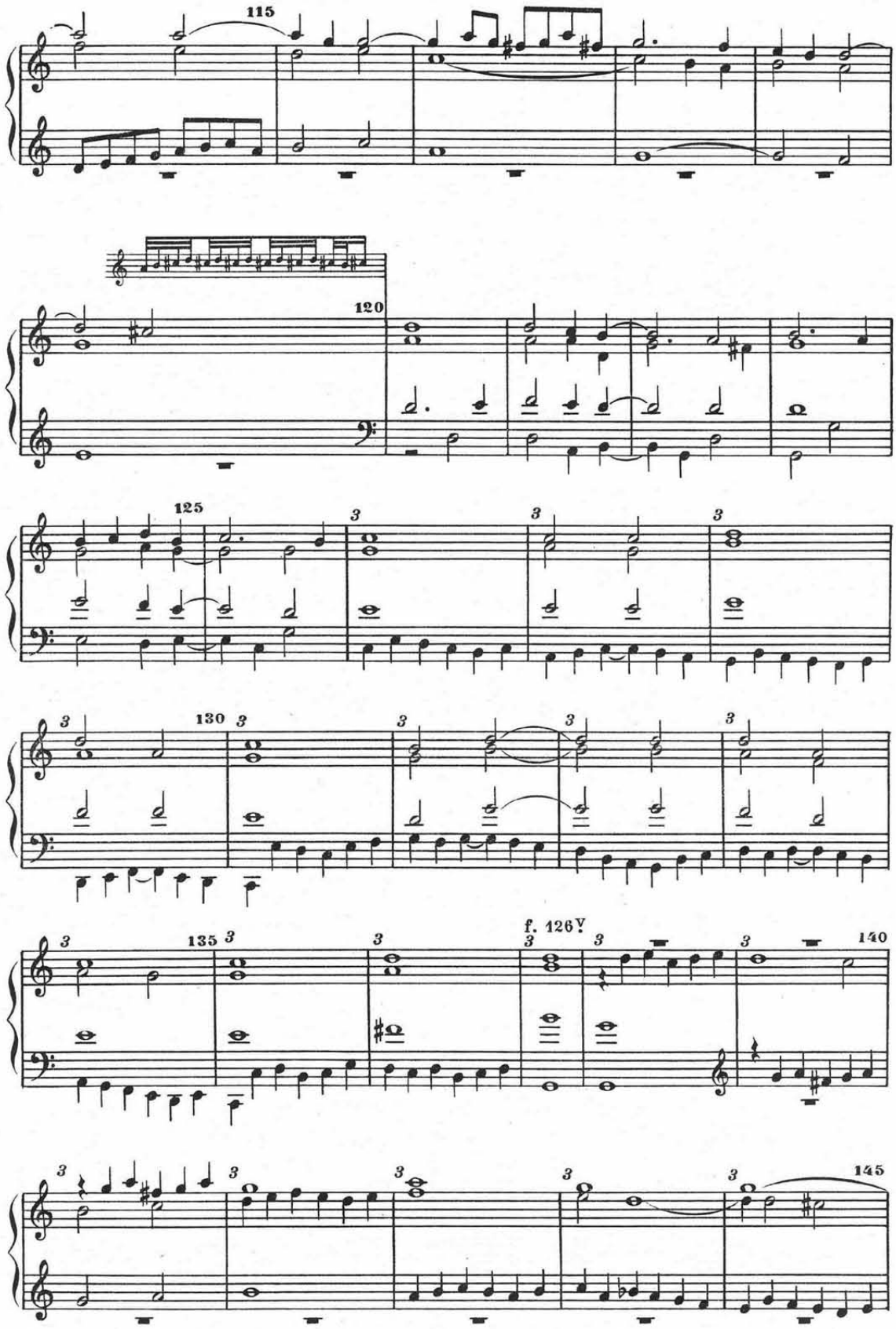
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



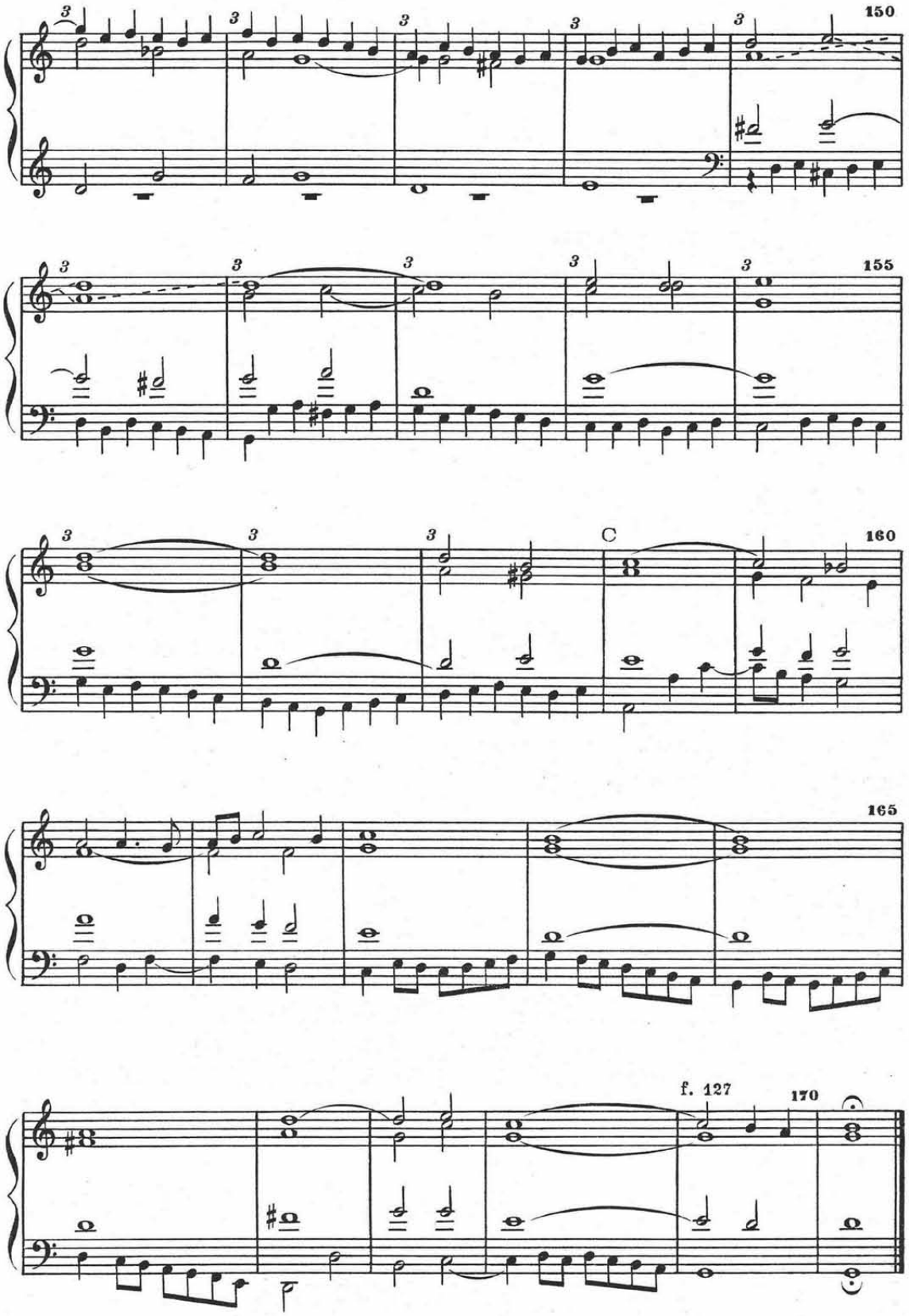
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

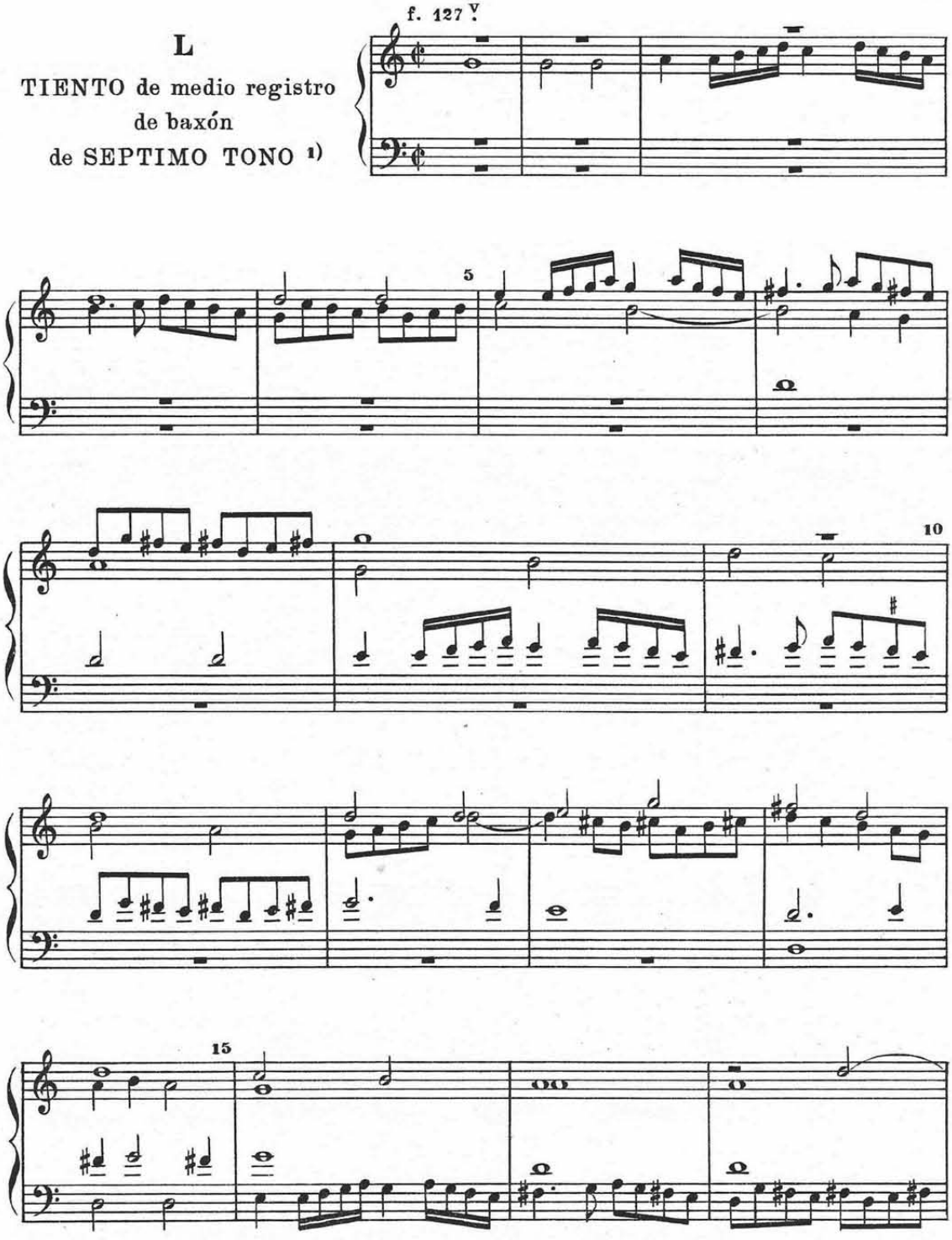


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 127 v.

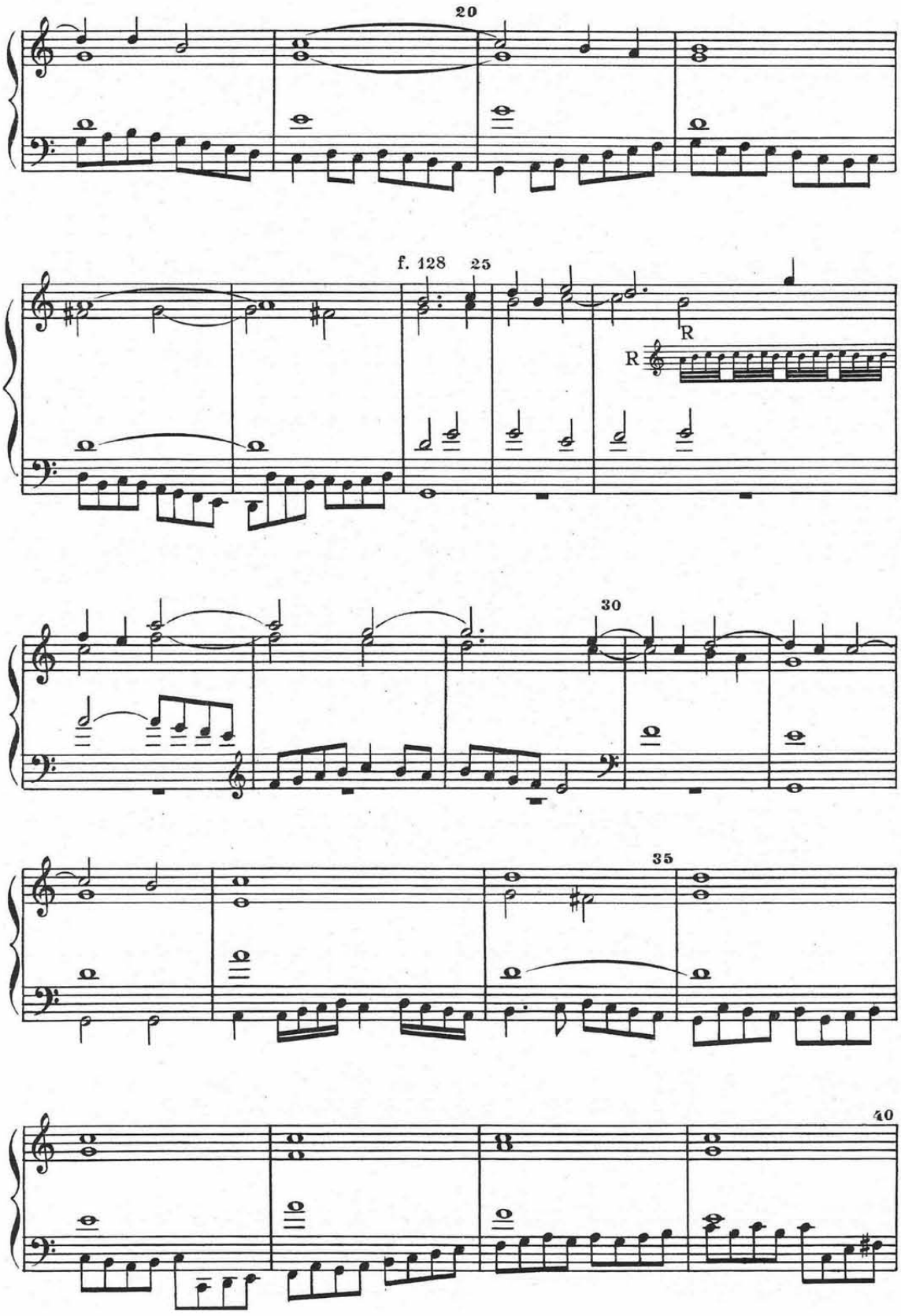
L

TIENTO de medio registro
de baxón
de SEPTIMO TONO [1]

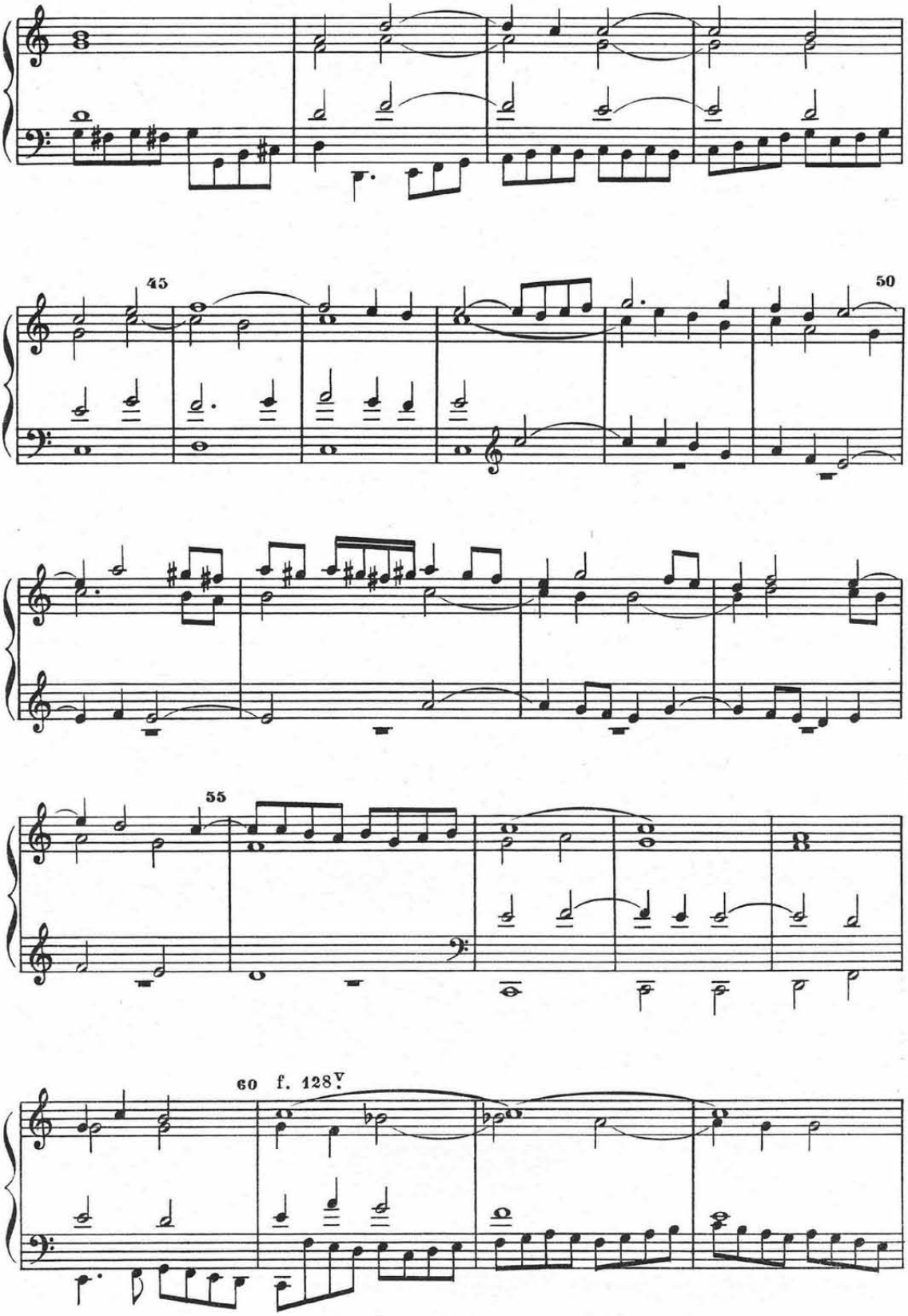


1 vt, y sol, en geſolrreut, del género diatónico. Muchas licencias hallarán anotadas en mis obras, las quales no ſe entienda q̄ abſolutamẽte las noté por muy buenas; ſino por poſibles, y porq̄ tiẽe q̄ notar, y aduertir : y en eſpecial ſi ſuceden en gloſa de la voz inferior, ẽ la qual (de fuerça) las a de auer, pena de ſer corta, y de mal ayre : y aſsi quando hallaren en ella, eſpécie mala en lugar de buẽna, en el Arſis, o Theſis del cõpás (como ſe hallará en el 24. de eſte diſcurso) an de hazer la miſma conſideraciõ, q̄ tengo aduertida en el redoble gloſado; q̄ es atẽder al cãto llano de la voz clauſulãte, o gloſãte y no a la circũferẽcia de los pũtos de la gloſa. El diapaſõ es arithmético; dẽde deſolrre ſograue : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

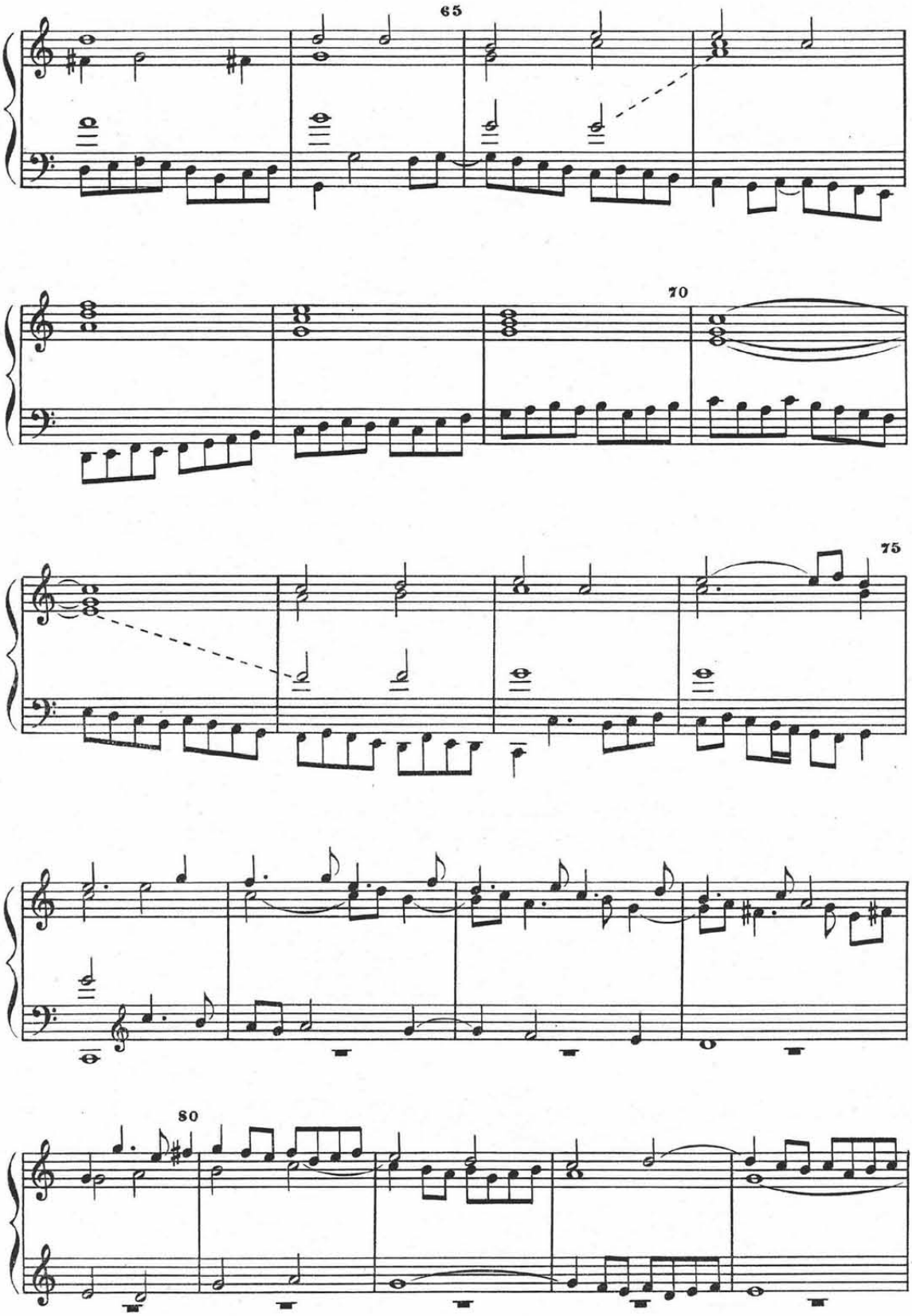
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



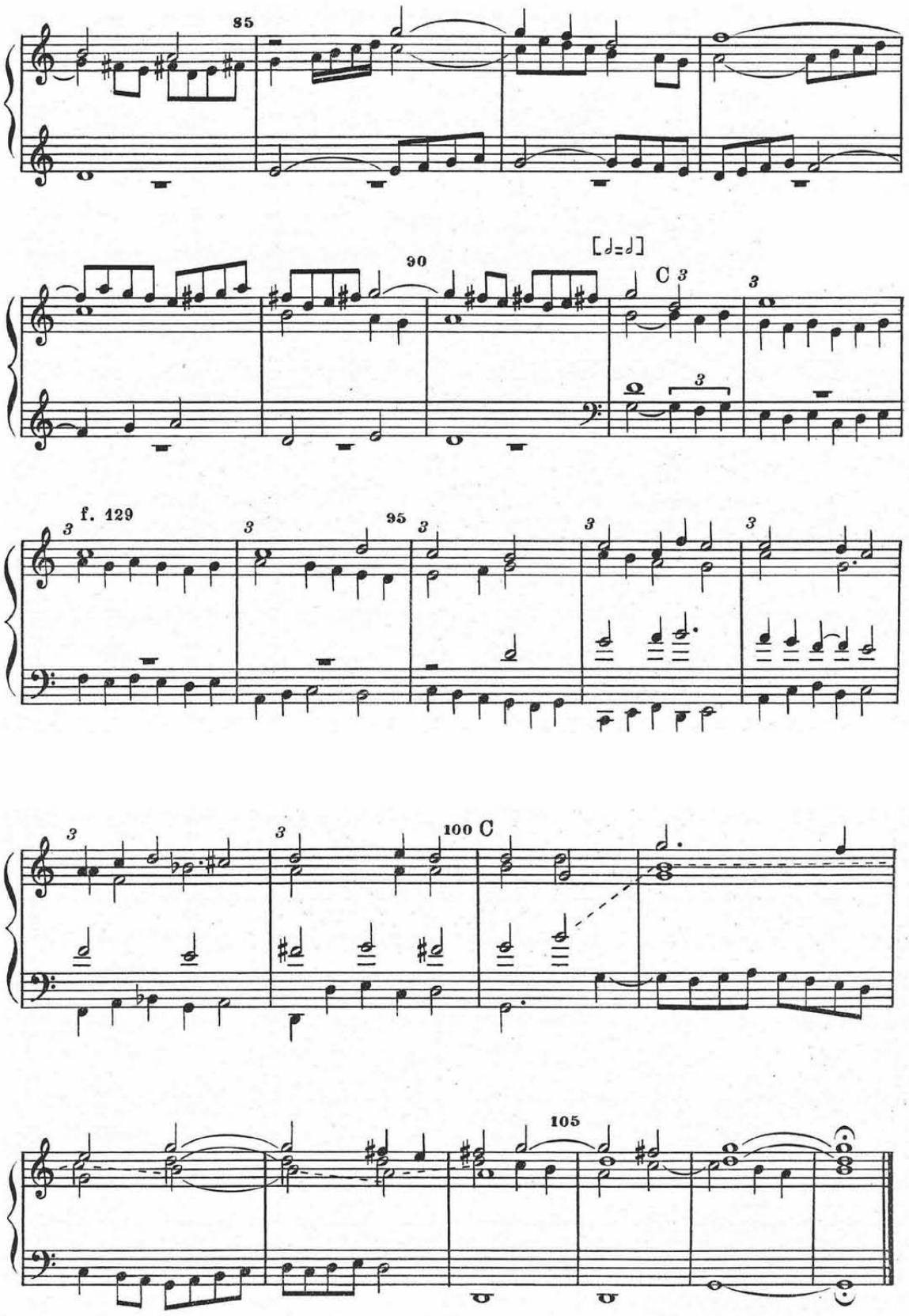
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

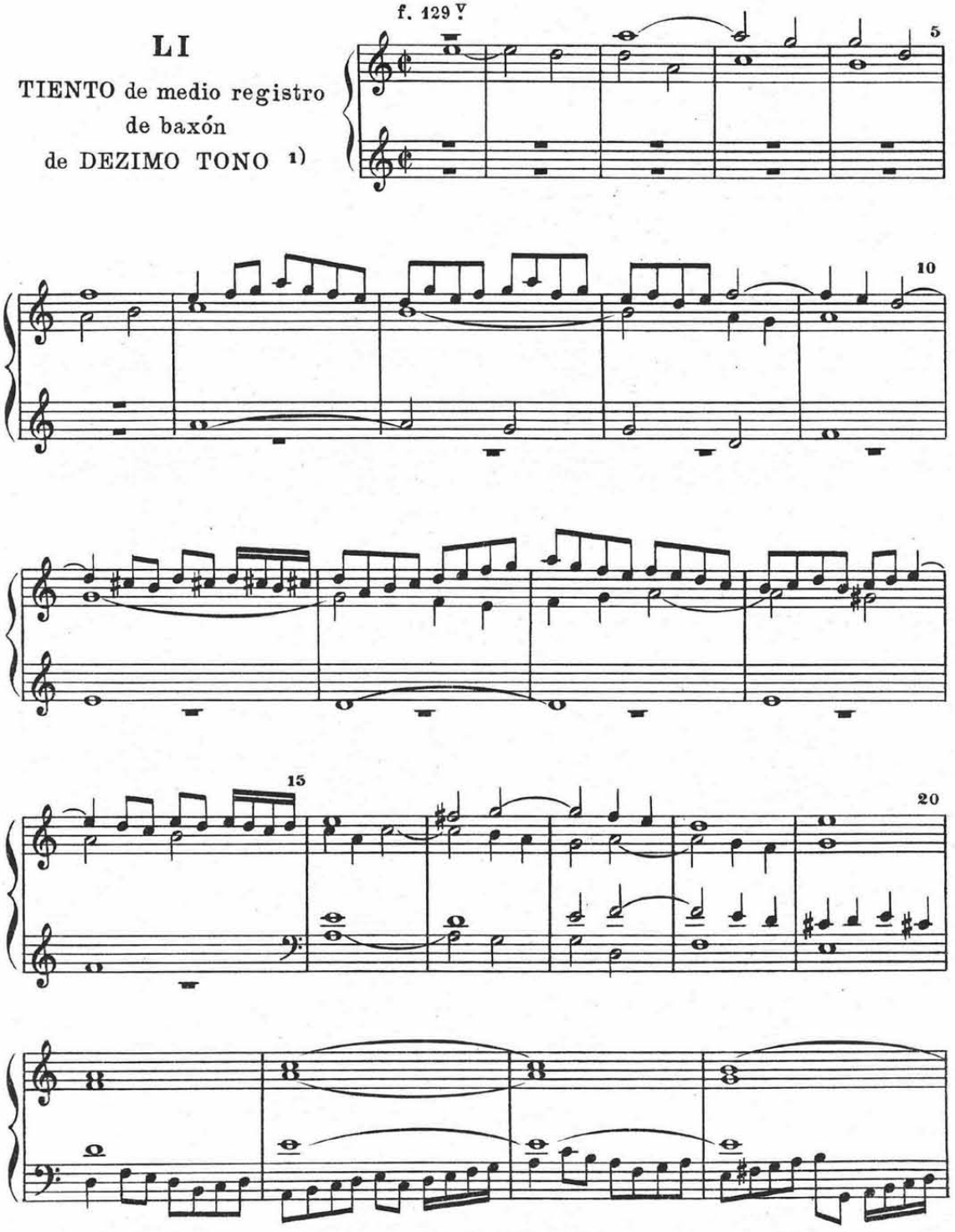


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 129 v.

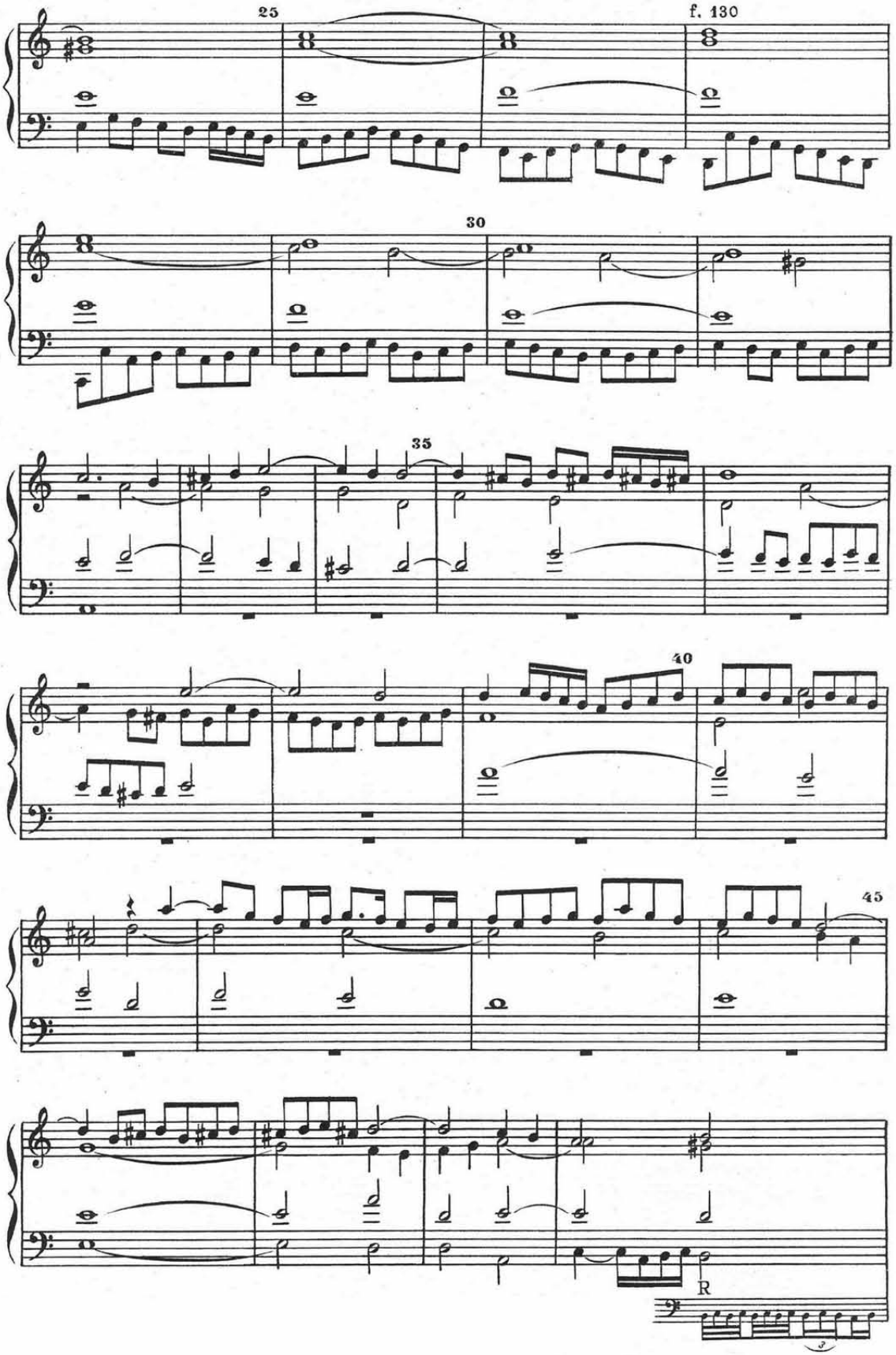
LI

TIENTO de medio registro
de baxón
de DEZIMO TONO 1)

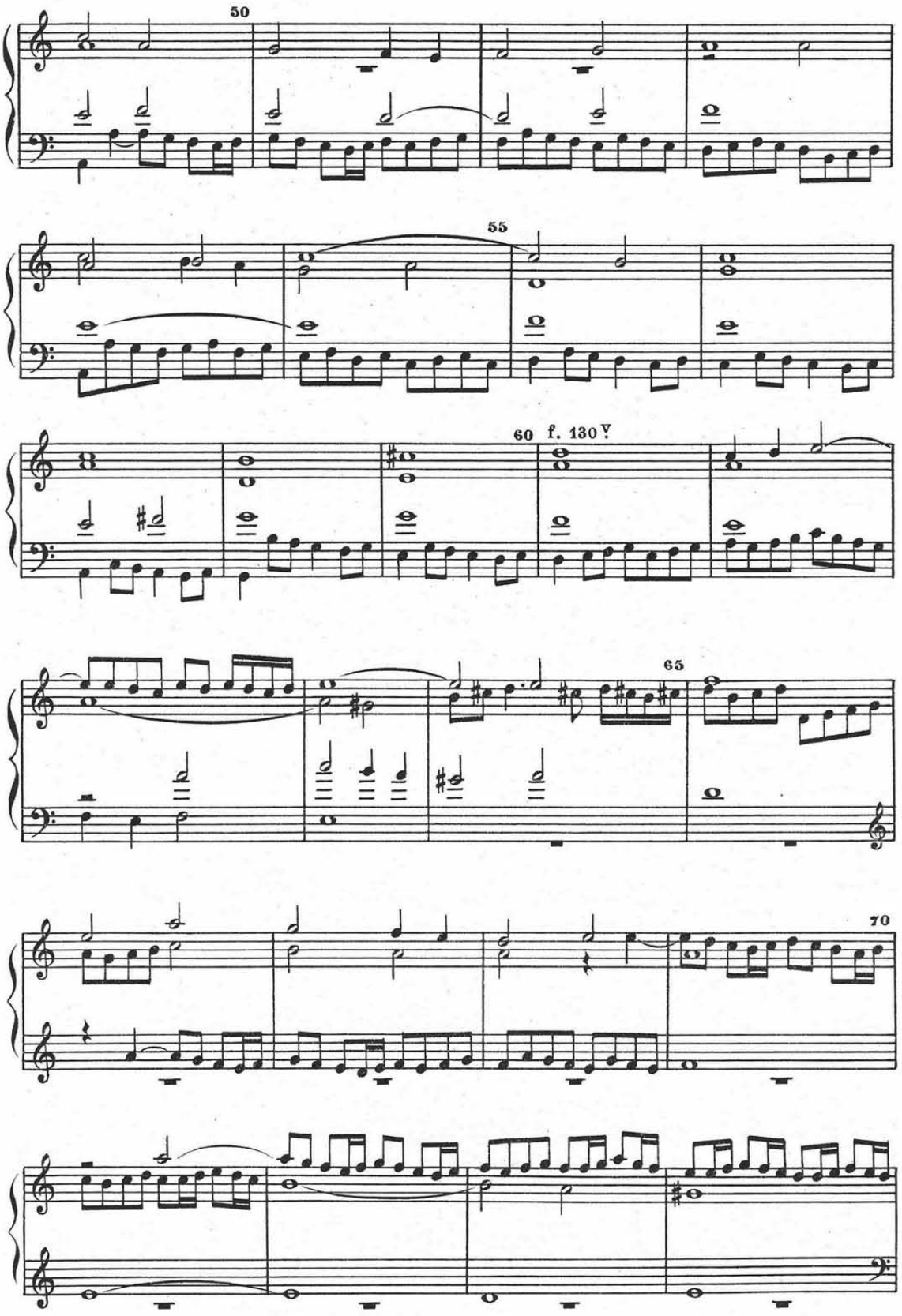


1. re, y la, por alamire, del género diatónico, y de ocho al compás. Algunos tañedores dizen mucho mal de la cifra, y vna de las razones que dan es : que trae figuras que no ſe pueden cantar, v. gr. figura que vale 5. 7. 9. mínimas, ſemínimas, o corcheas, y no aduierten q̄ quando ellos tañen ſu fantaſia, les ſucede el miſmo caſo a cada paſſo, porque como tengo aduertido atrás, tenemos noſotros algunas más figuras de las 8. o 9. comunes; y a mi ver no es eſta la cauſa, ſino porque la cifra dize muy patentemẽte lo bueno, y malo de la múſica; lo qual no tiene el canto de órgano, que lo encubre grandemente, y es capa de pecadores, y en él ſe hallan licencias, que en cifra cauſarán admiración.

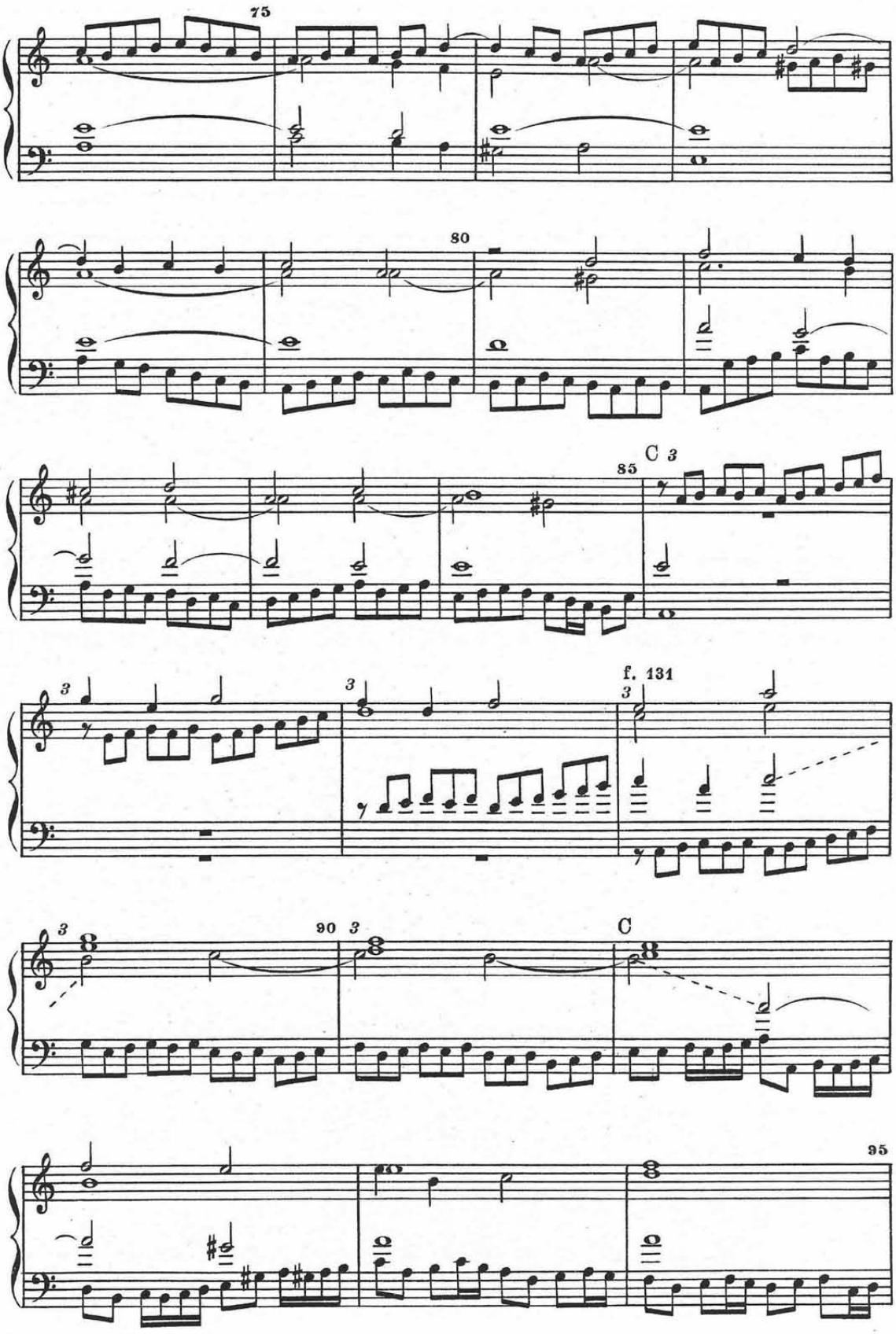
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



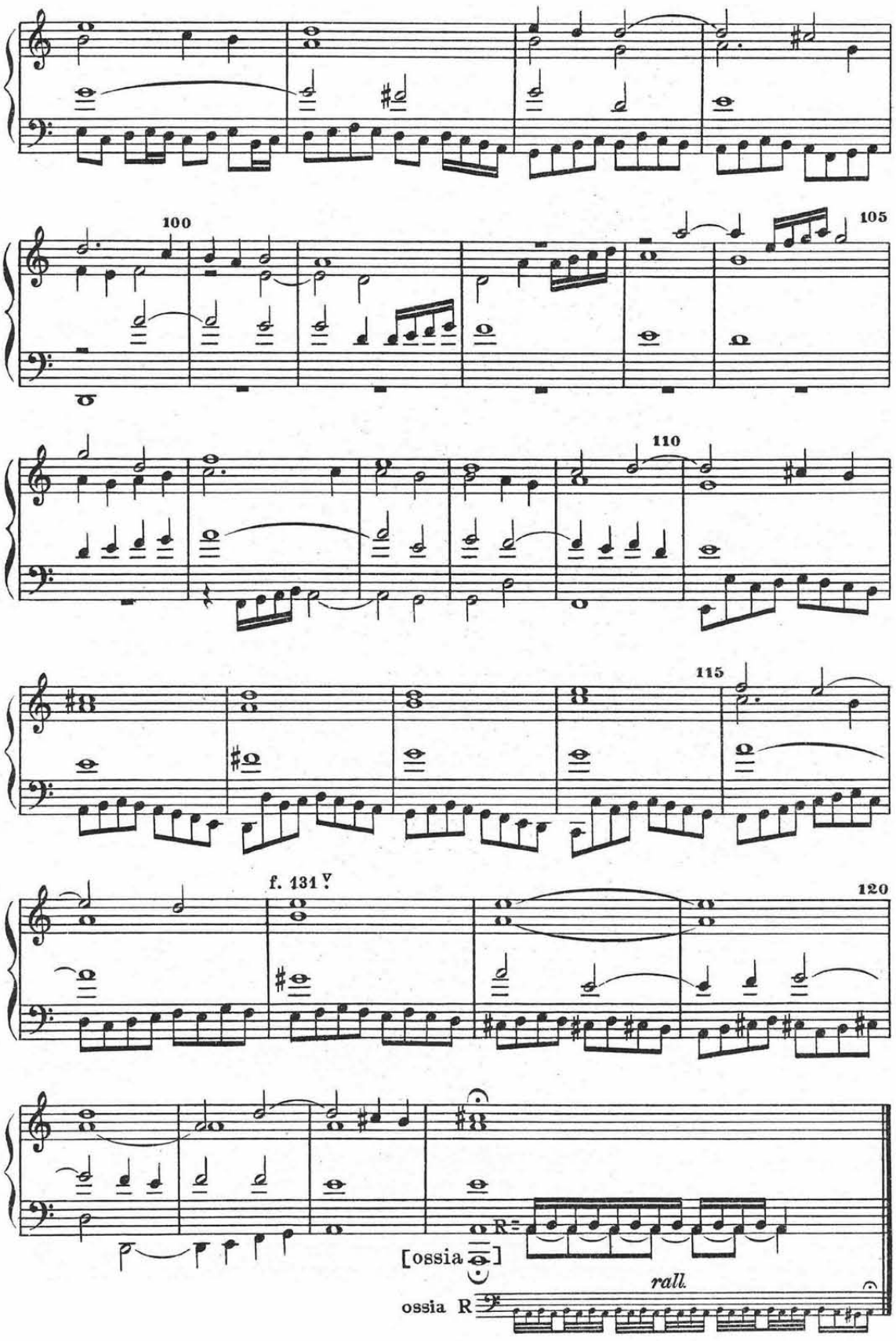
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



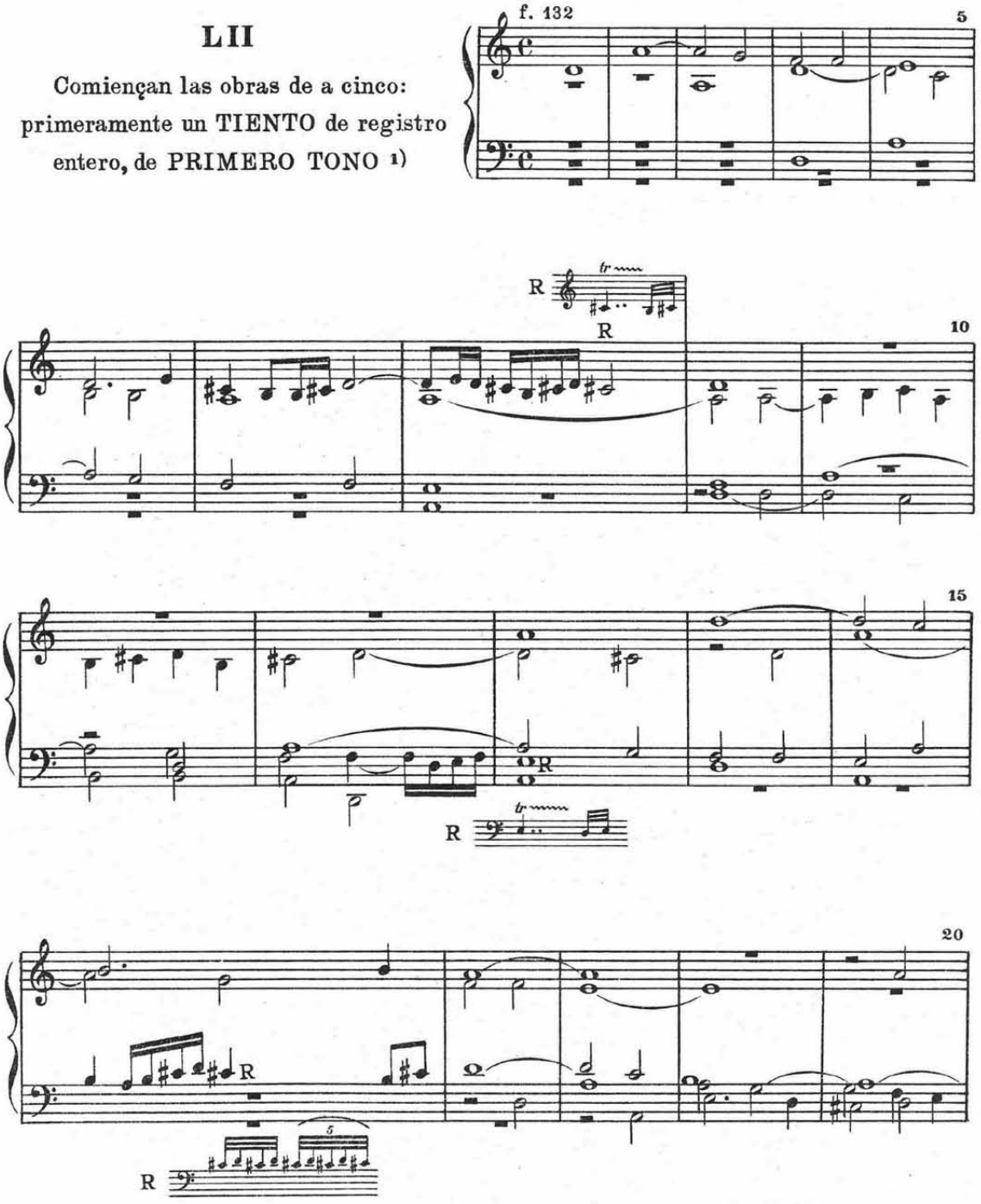
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

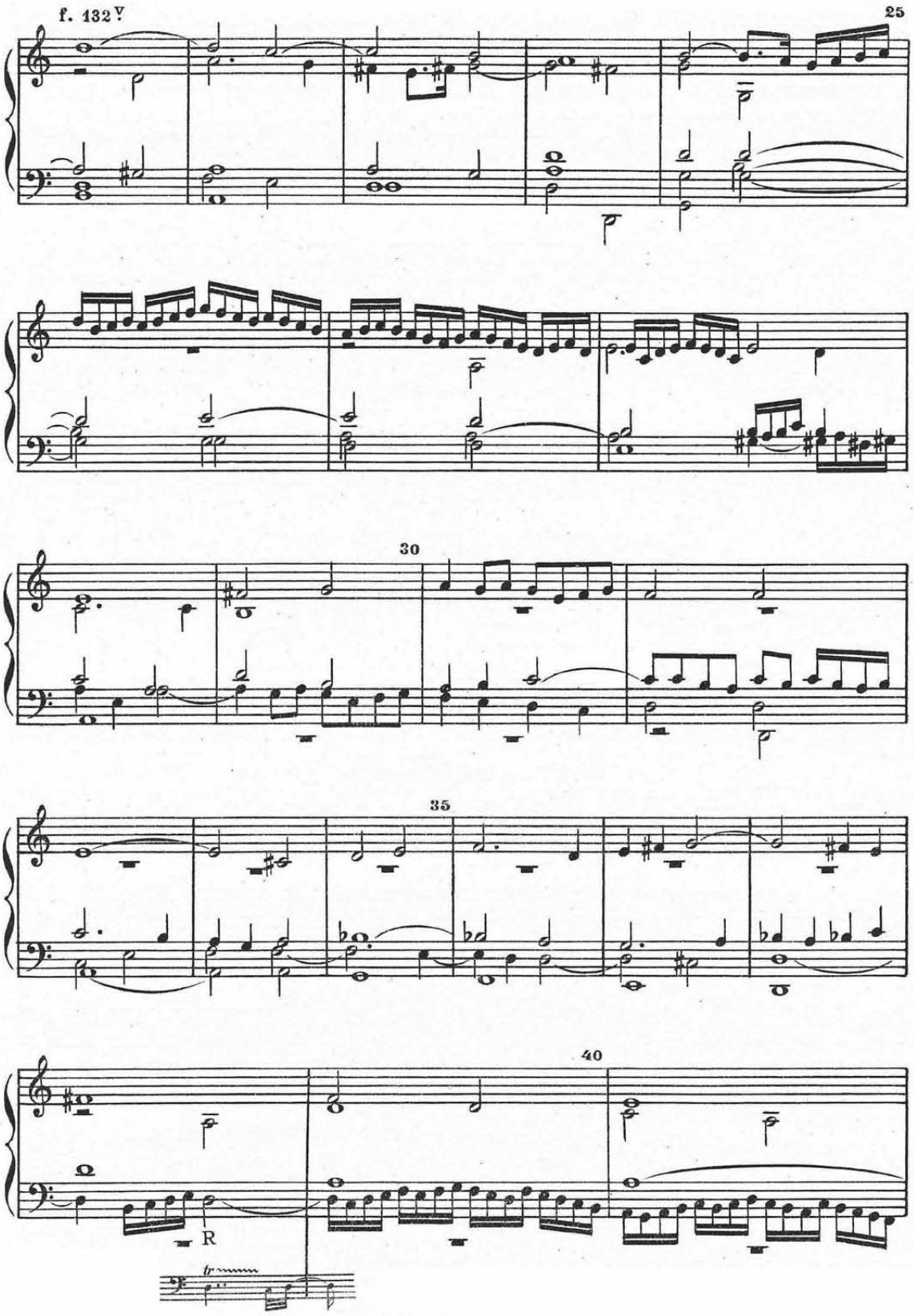
LII

Comiençan las obras de a cinco: primeramente un TIENTO de registro entero, de PRIMERO TONO [1]

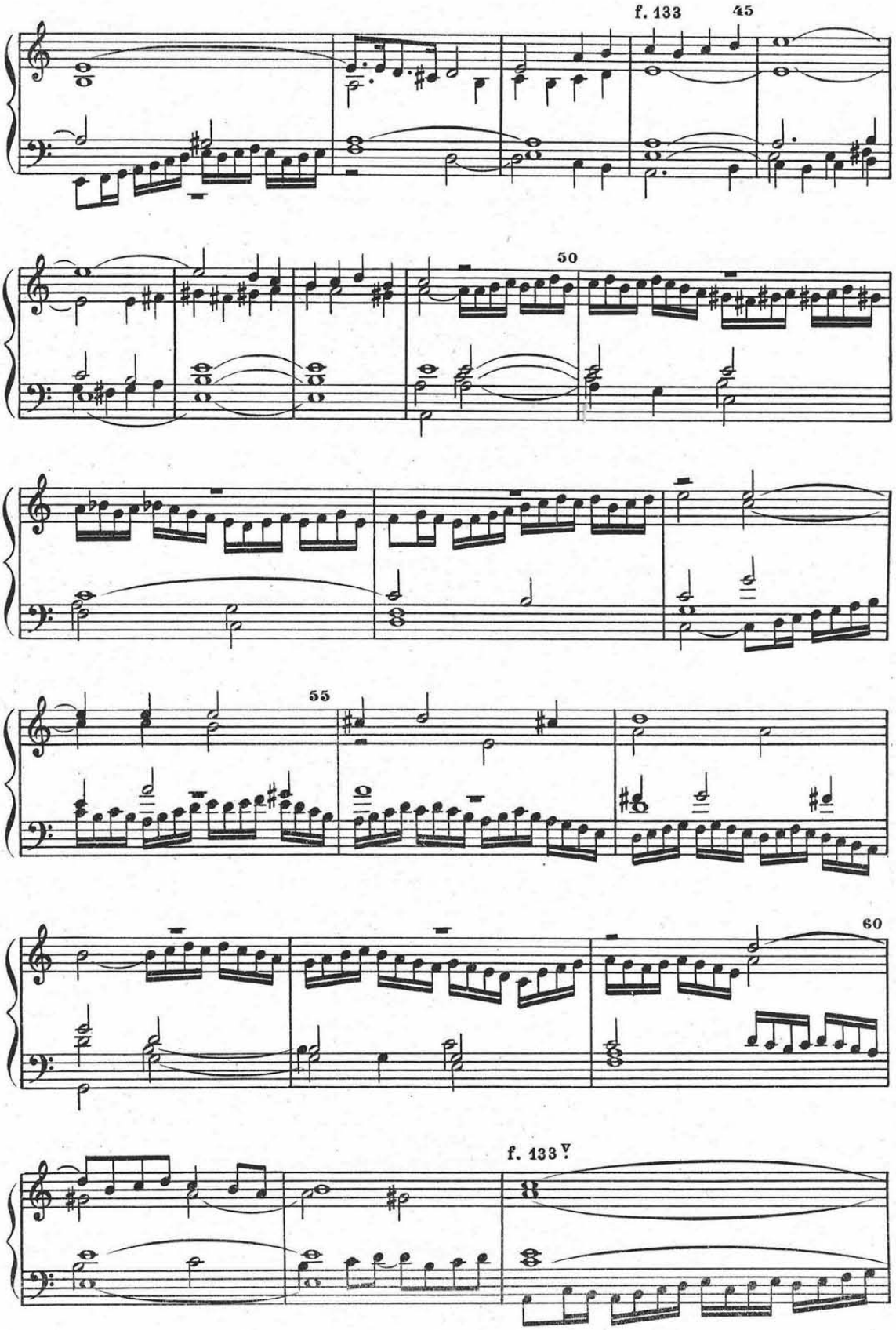


1. re, y ſol, por delaſolrre, del género diatónico. Ytem, algunos tientos de medio regiſtro de dos tiples; y vltimamente otros, de dos baxones, todos ellos a cinco vozes. Todas las obras de múſica ſe conſideran en dos maneras, v. g. genérica o eſpecíticamente . genéricamente es, conſiderarlas como tono : y eſpecífica es, conſiderarlas como tal tono, v. g. primero, o ſegundo, etc. maeſtro o diſcípulo : de modo que las que contienen ſon genéricas, y las cõtenidas eſpecíficas, y aſsi las que no ſe mezclan, diremos que ſon eſpecíficas, y eſtas (las más vezes) ſon las cantables; y las que ſe mezclan ſon genéricas. y eſtas ſon las tañibles, porque contienen las eſpécies de tonos, maeſtro y diſcipulo, diſcurriendo por ſus términos, como ſucede en eſte diſcurſo, el qual ſe mezcla con ſegundo tono, baxando haſta deſolrre ſograve, y ſubiendo haſta geſolrreut agudíſsimo; con la calidad que ſe dirá adelante : por lo qual diremos que procede, y ſe conſidera genéricamente.

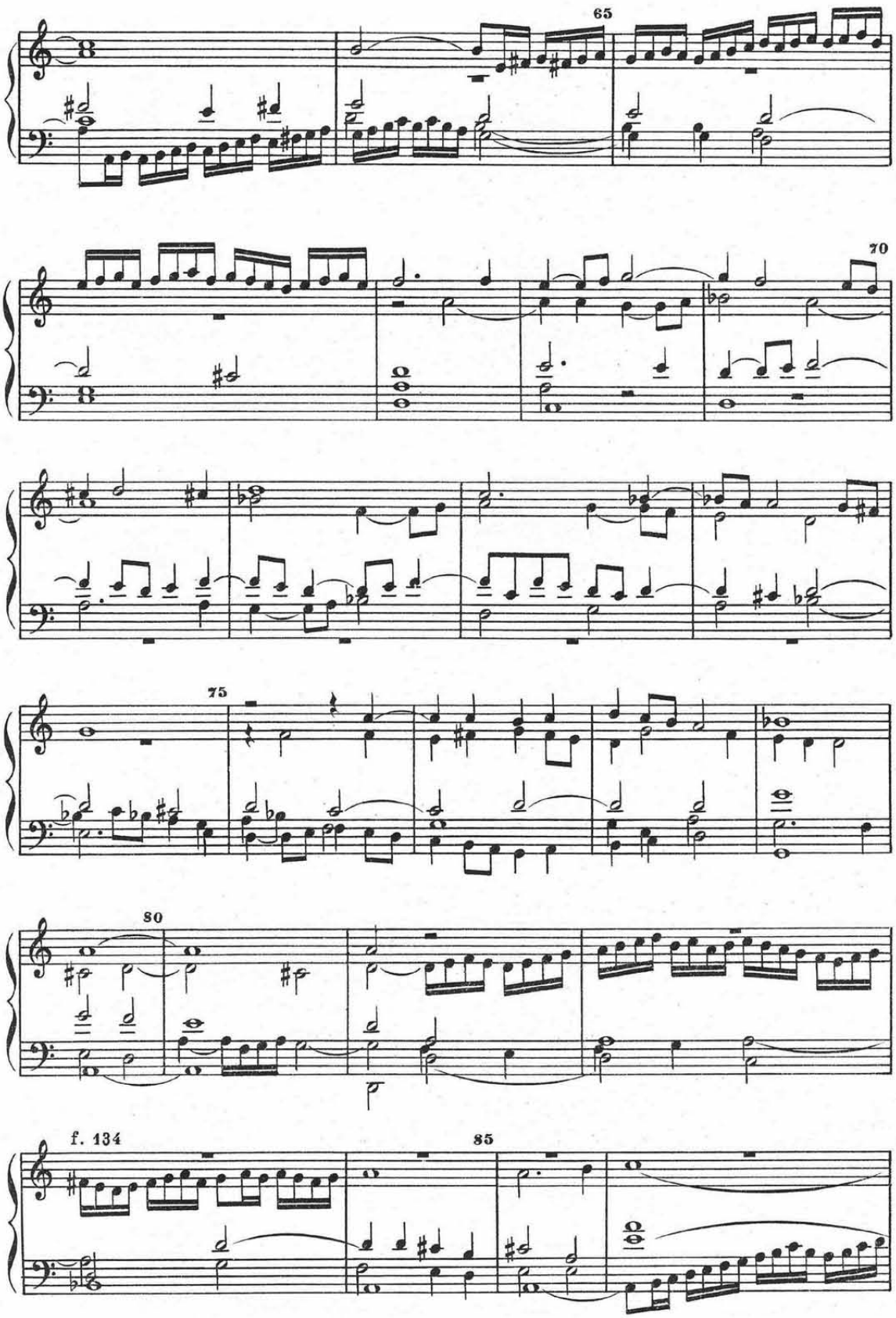
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



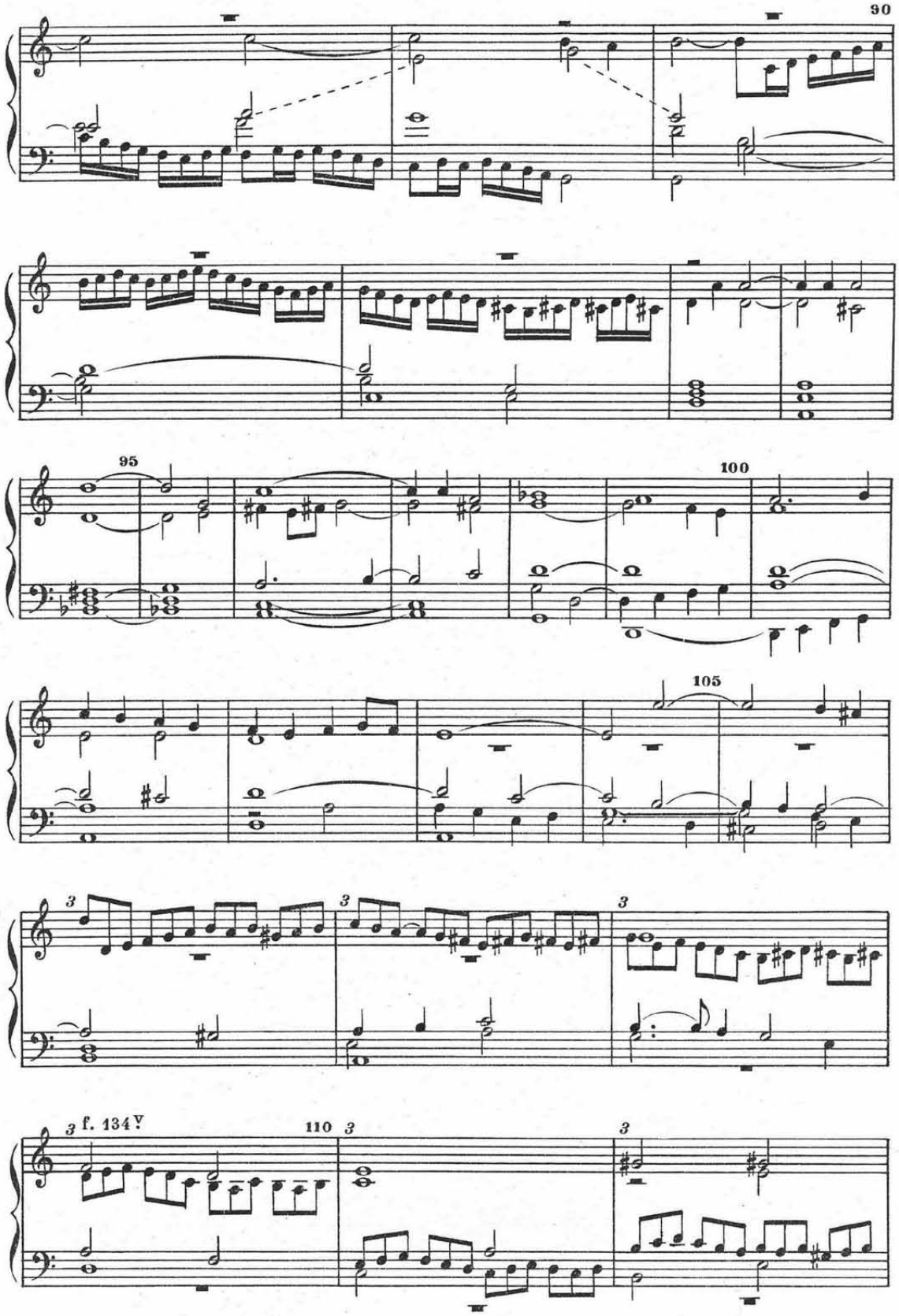
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



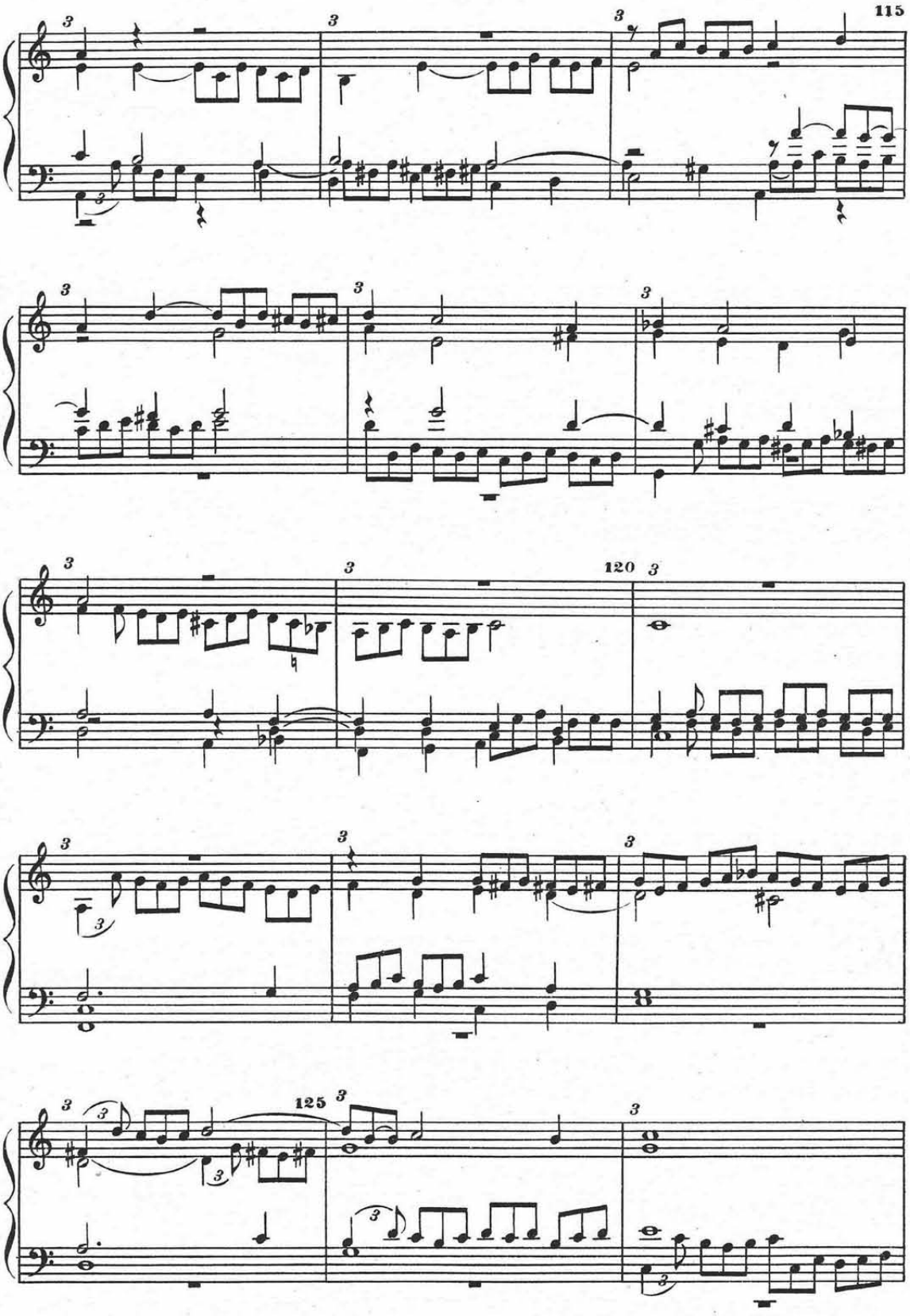
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



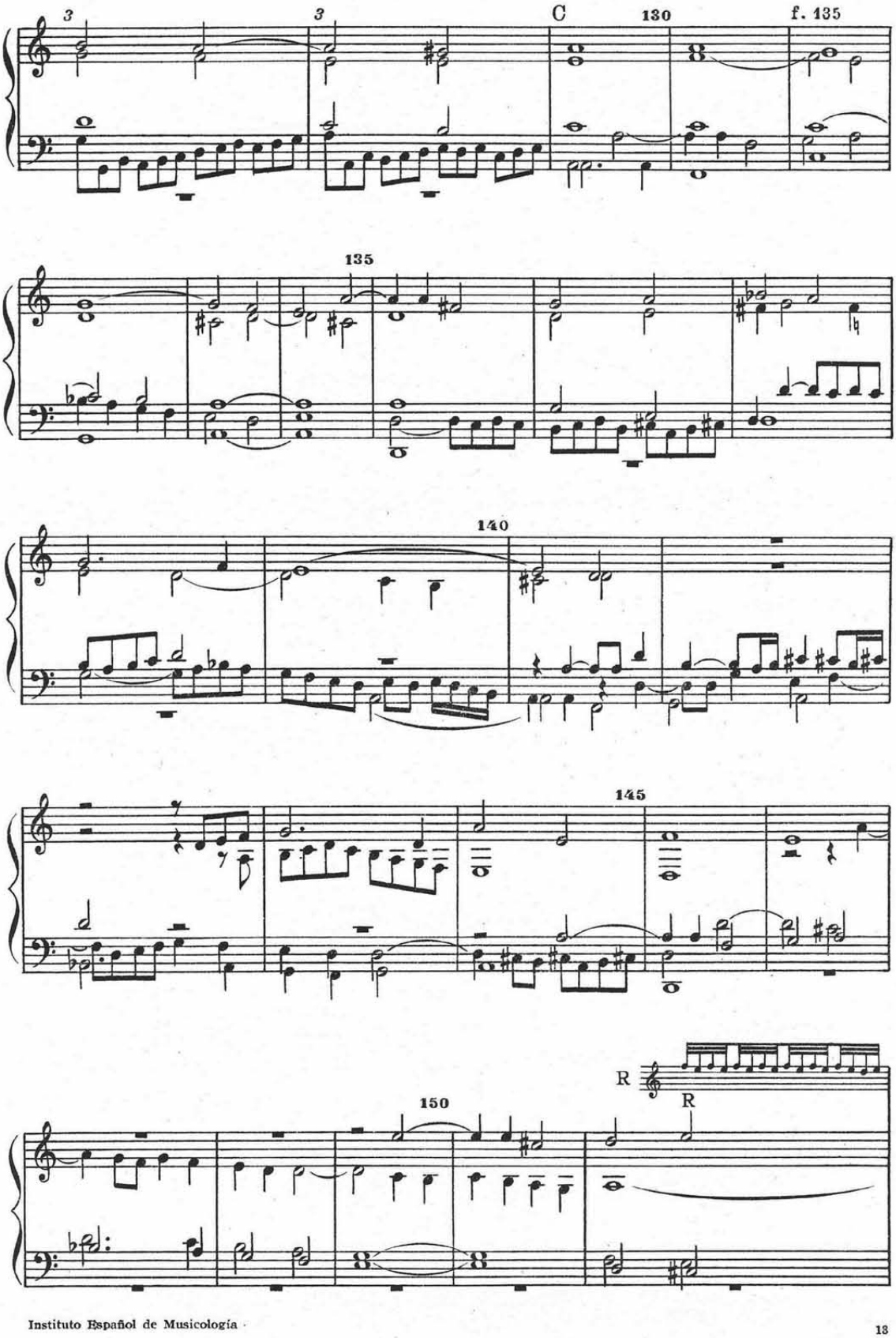
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



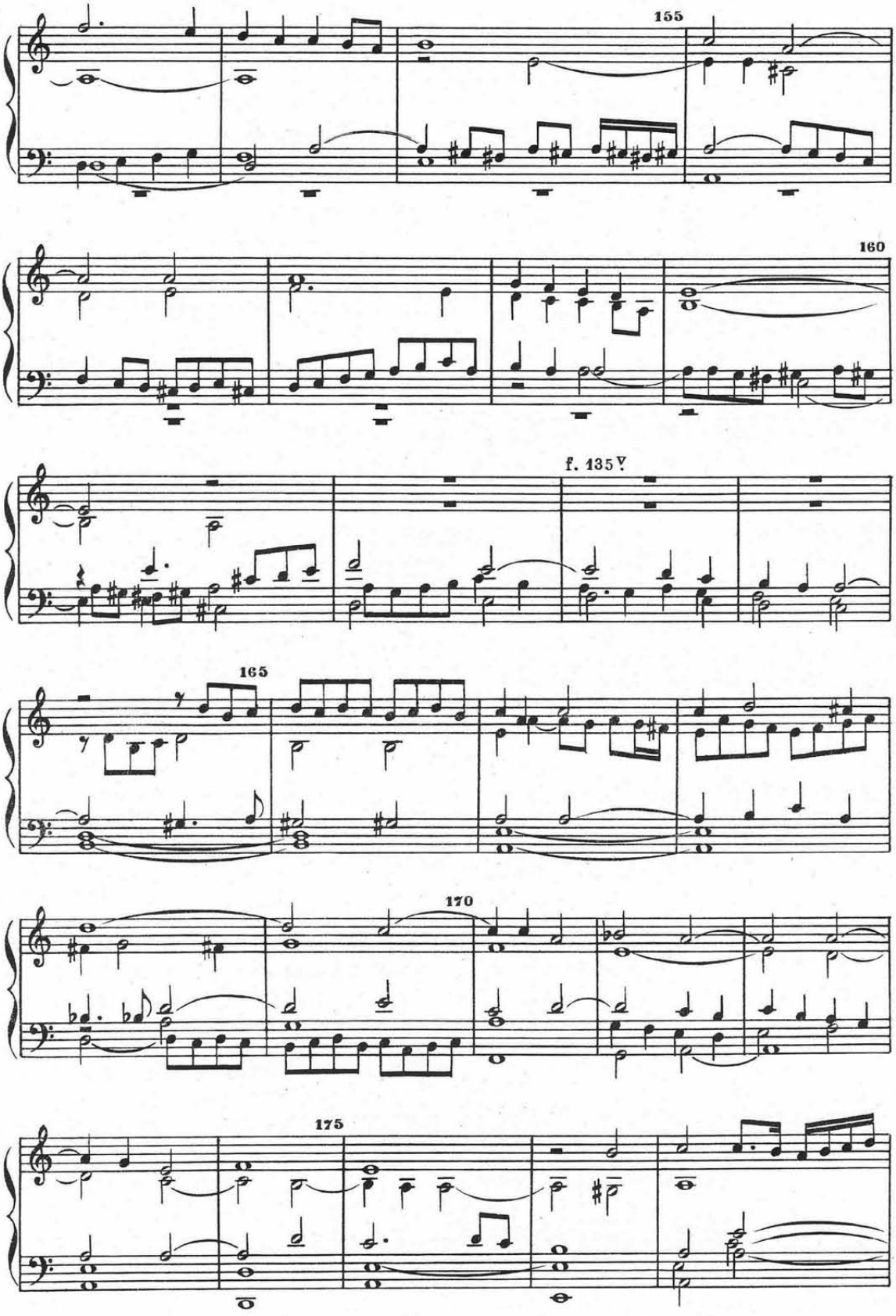
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



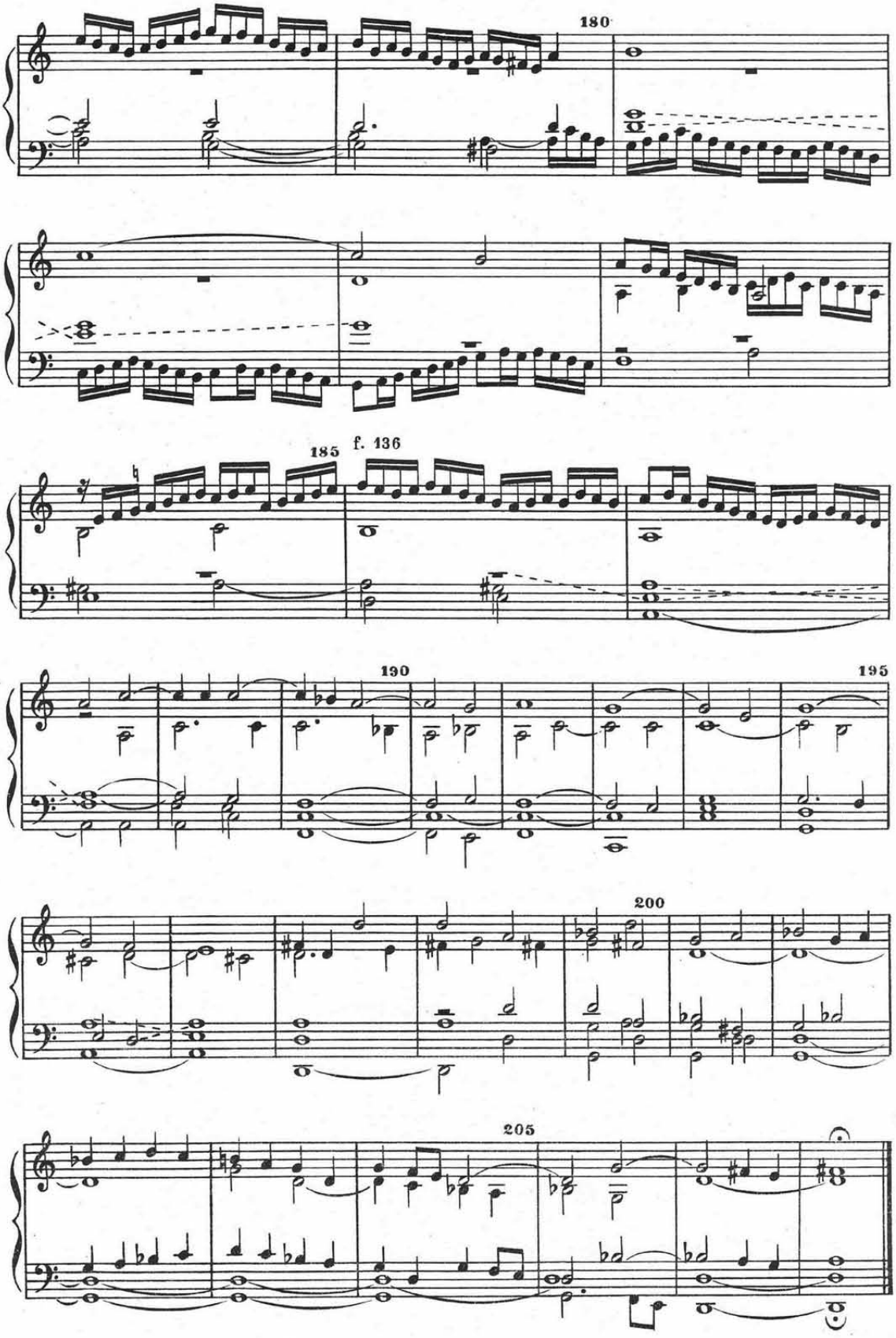
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



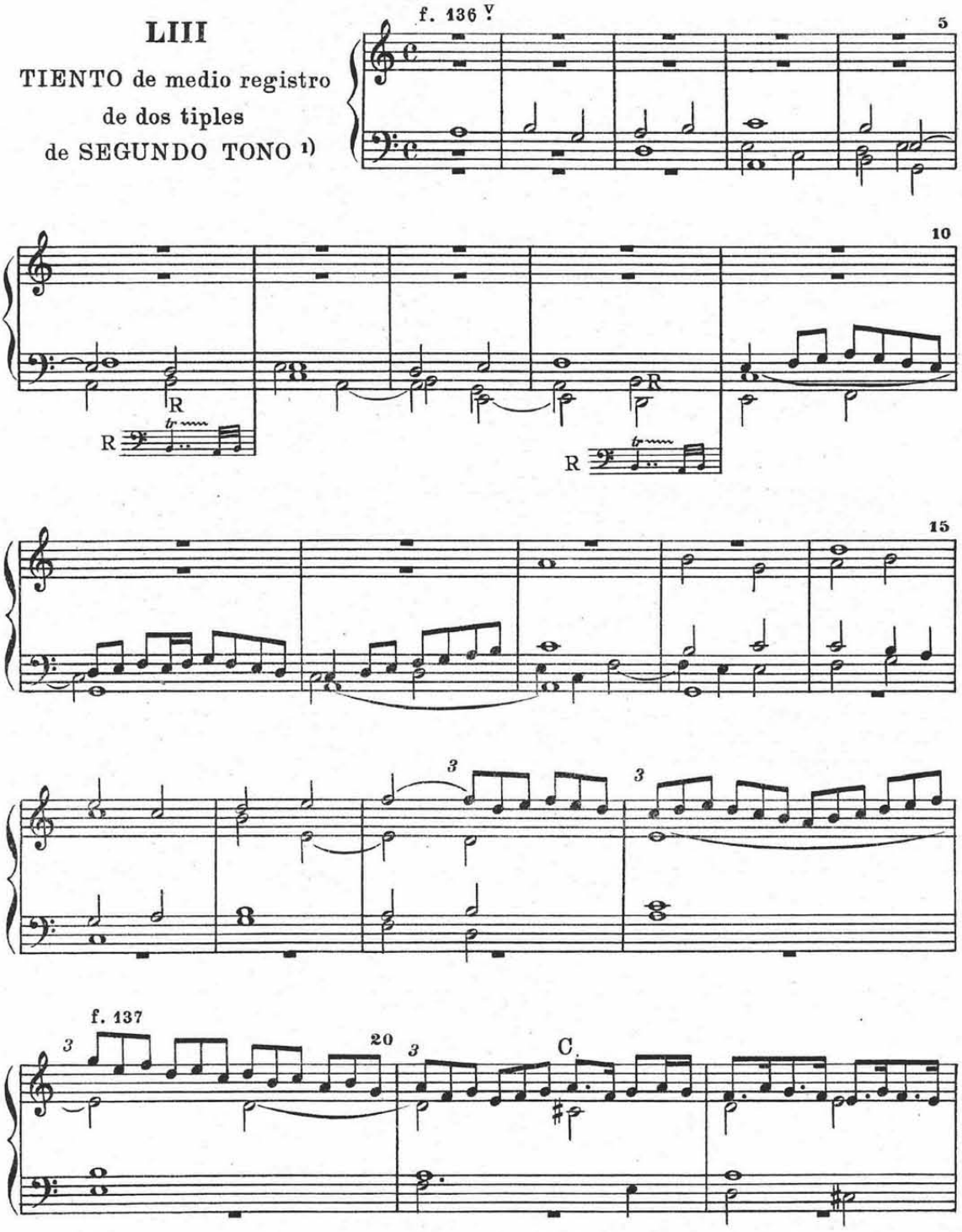
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

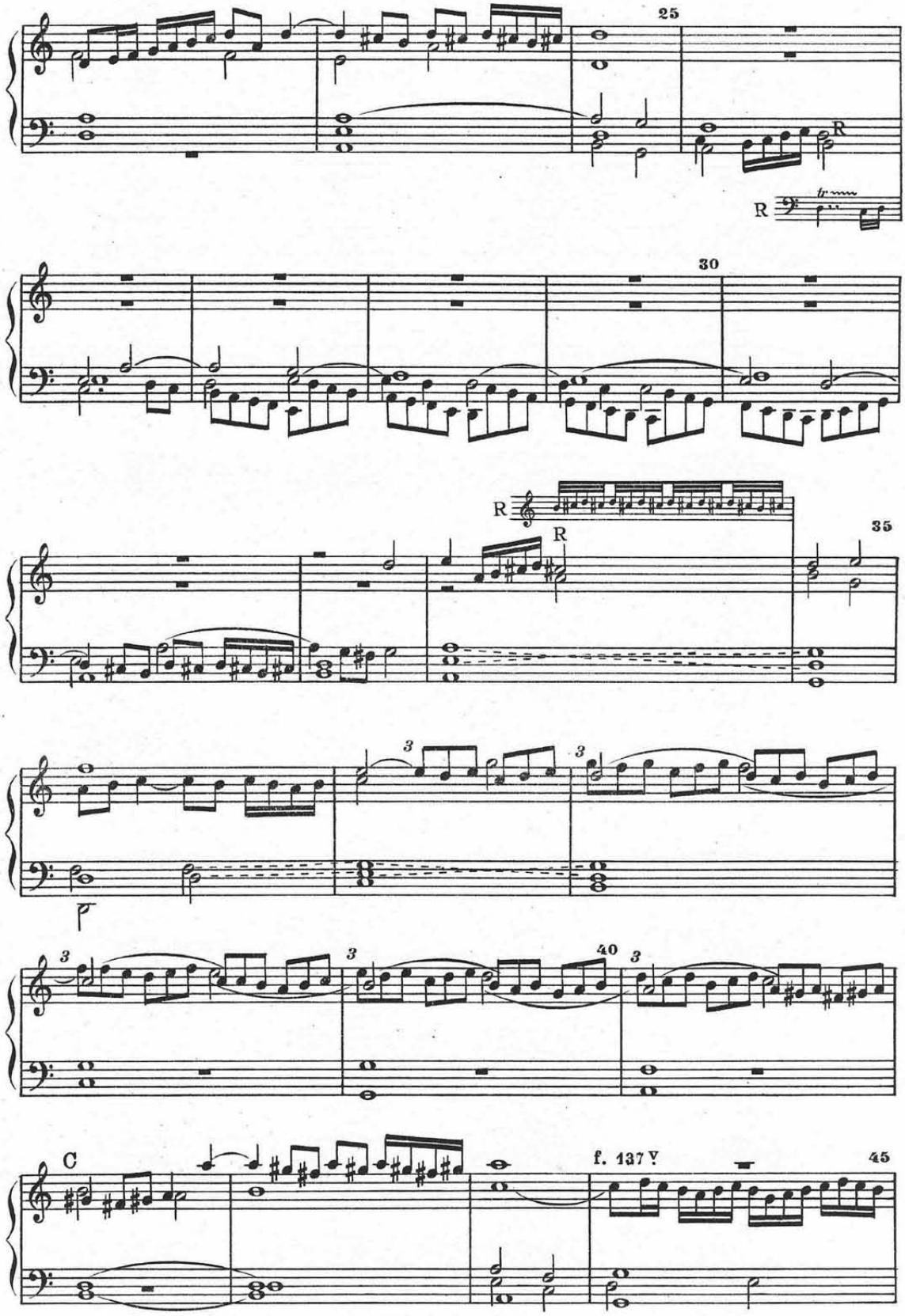
LIII

TIENTO de medio registro
de dos tiples
de SEGUNDO TONO [1]

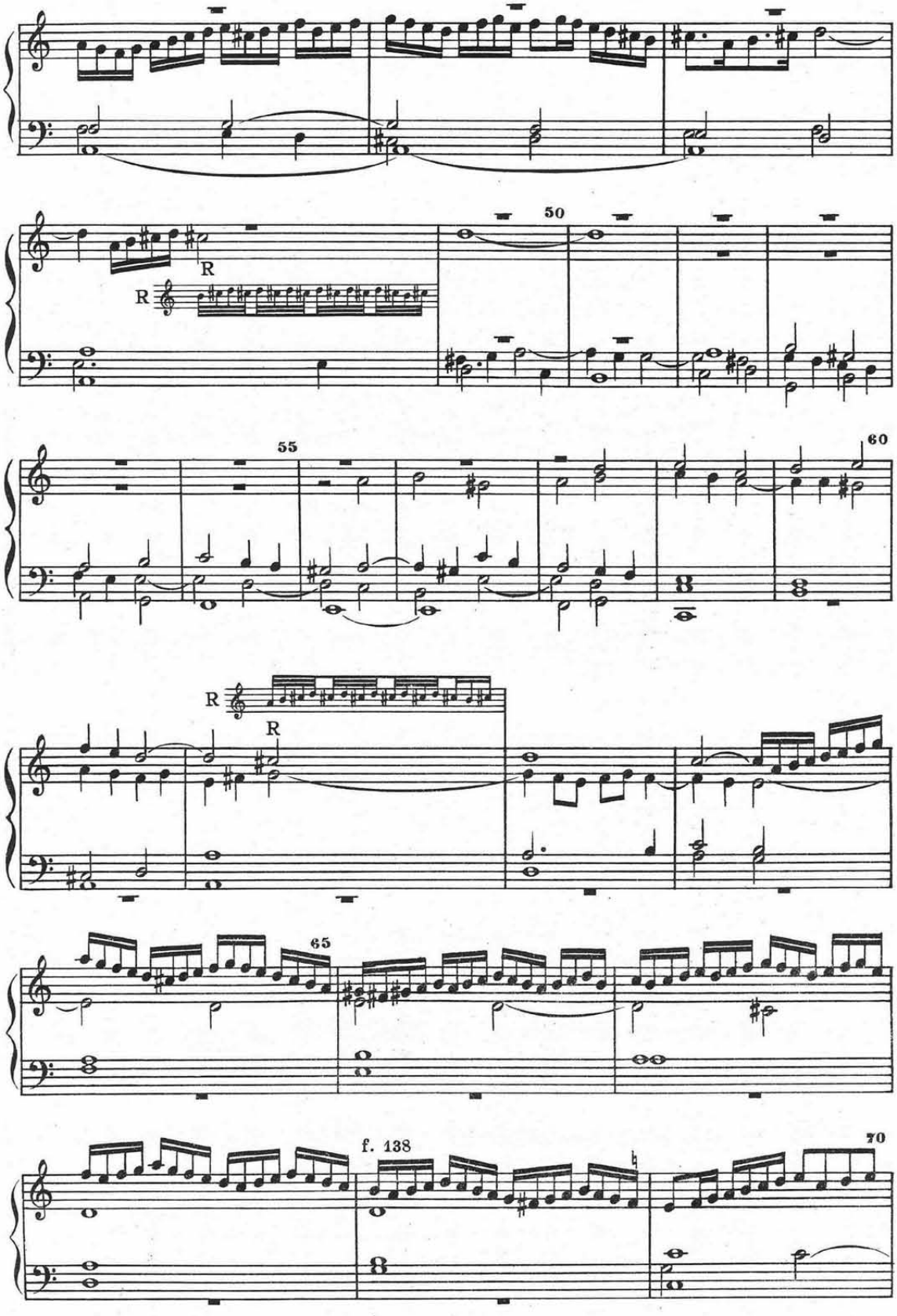


1. re, y ſol, por delaſolrre, del género diatónico a cinco vozes, y ſegũ mi ſequela y de algunos doctos, a cinco deuen ſer eſtos regiſtros de dos tiples, y no a quatro; (ſalva pace peritiſsimorum virorum qui contrariam affequuntur) la razón es : porque lo menos que ſe puede tañer es a tres vozes, y los de la contraria hazen duo toda la entrada, y la reticencia de los tiples, tañido defectuoſo por muchas razones, y mas defectuoſo ſi ſe ſigue paſſo : porq̃ es neceſſario quedarſe en ſola vna voz, o que nunca aguarden pauſa los tiples que ſerà mayor defecto. Eſtos y otros muchos tiene que por no alargarme no pongo. Item buelvo a dezir : que medio regiſtro de dos tiples por delaſolrre, es de ſegundo tono, y a vezes de ſéptimo, y nunca de primero, ſegún lo dixe en los de vn tiple, y de baxón por el dicho ſigno. El diapaſón es harmónico, y procede dende deſolrre ſograve diziendo : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

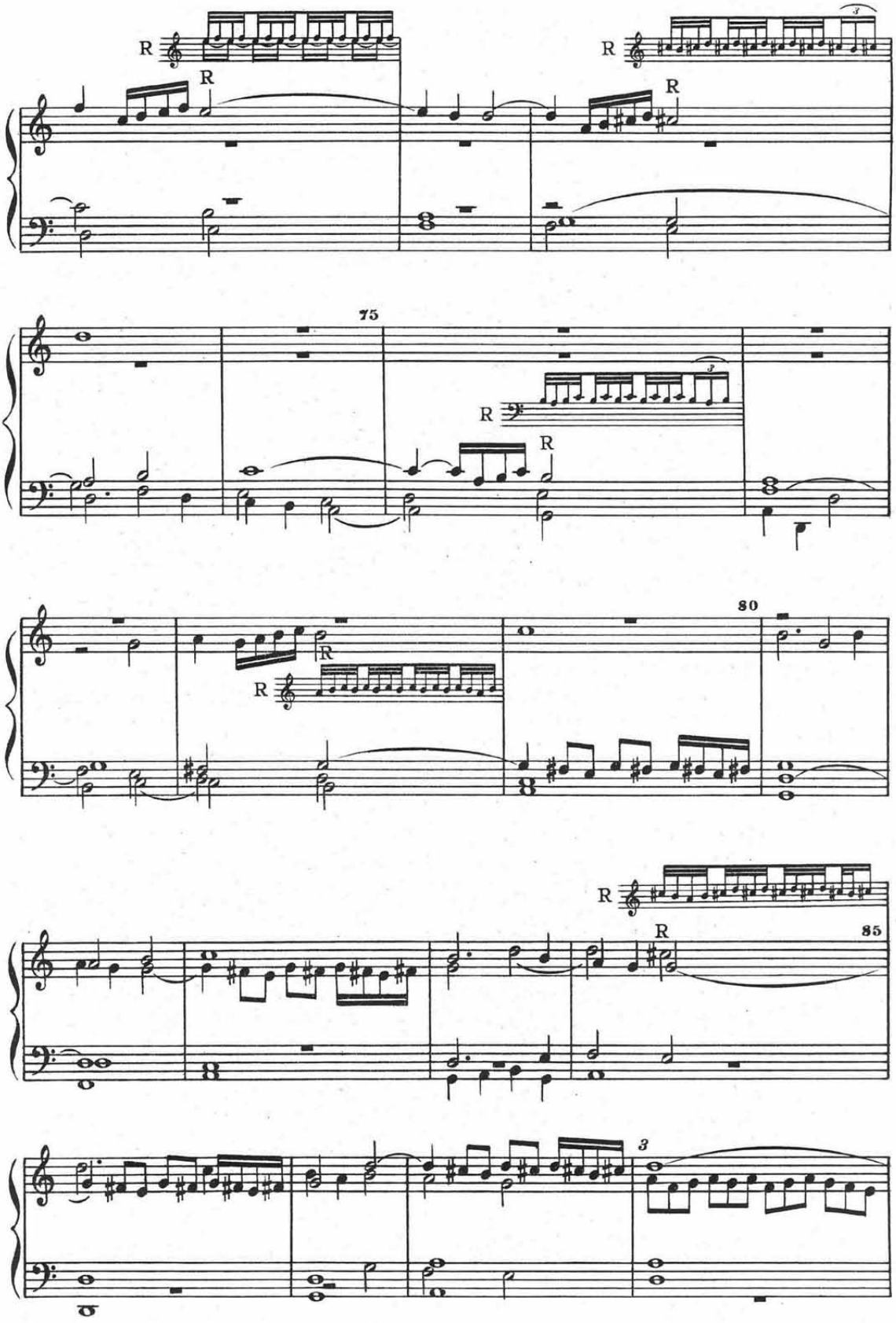
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



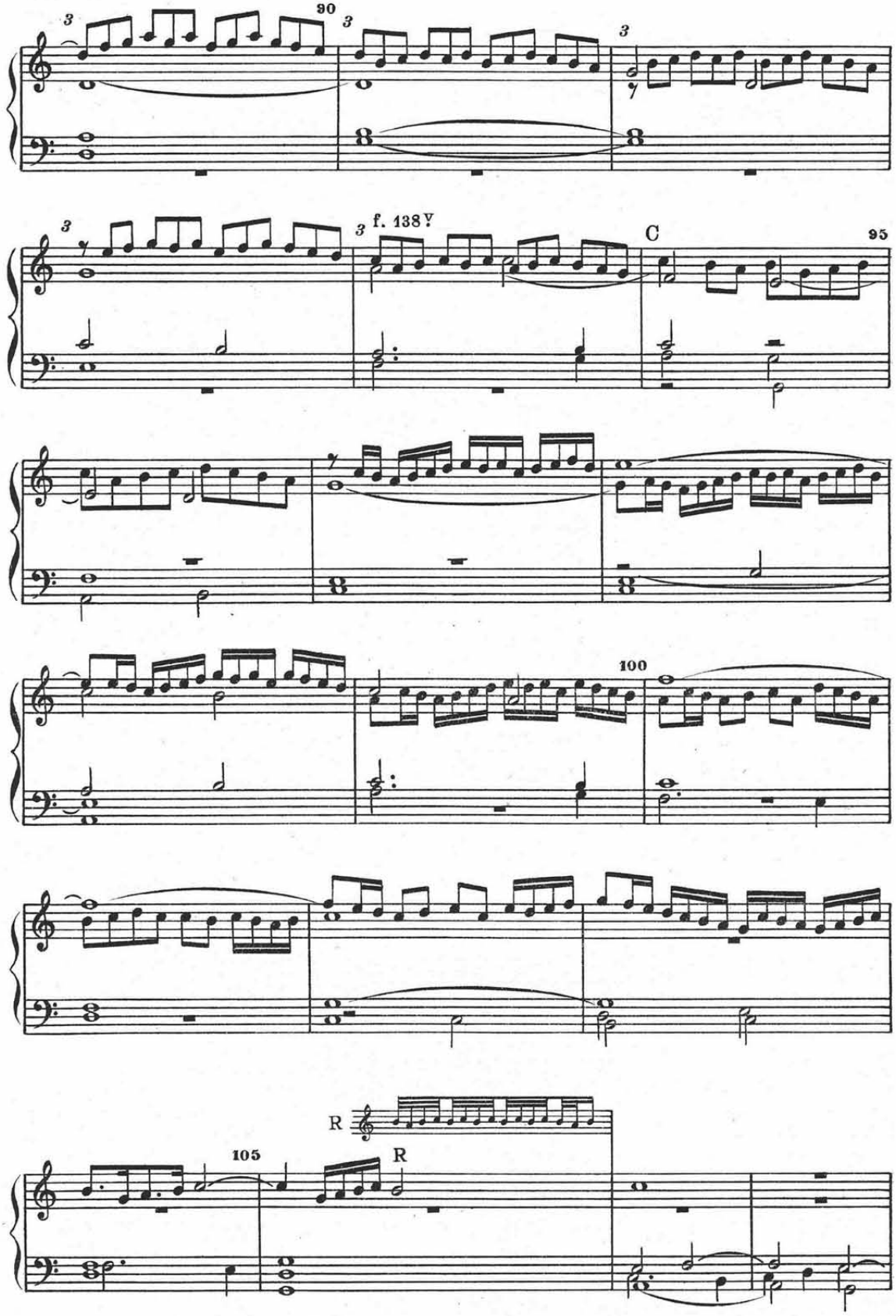
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



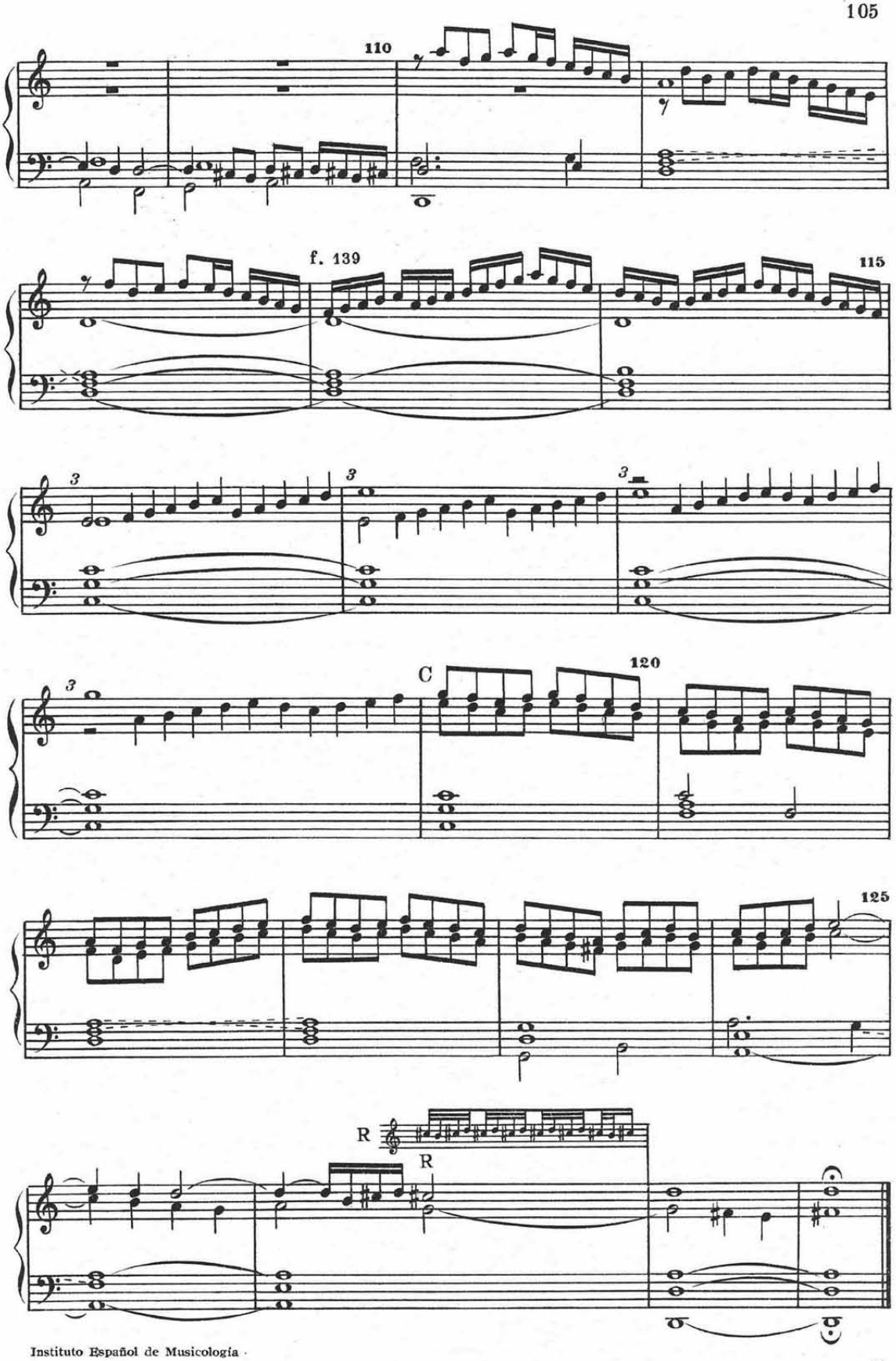
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



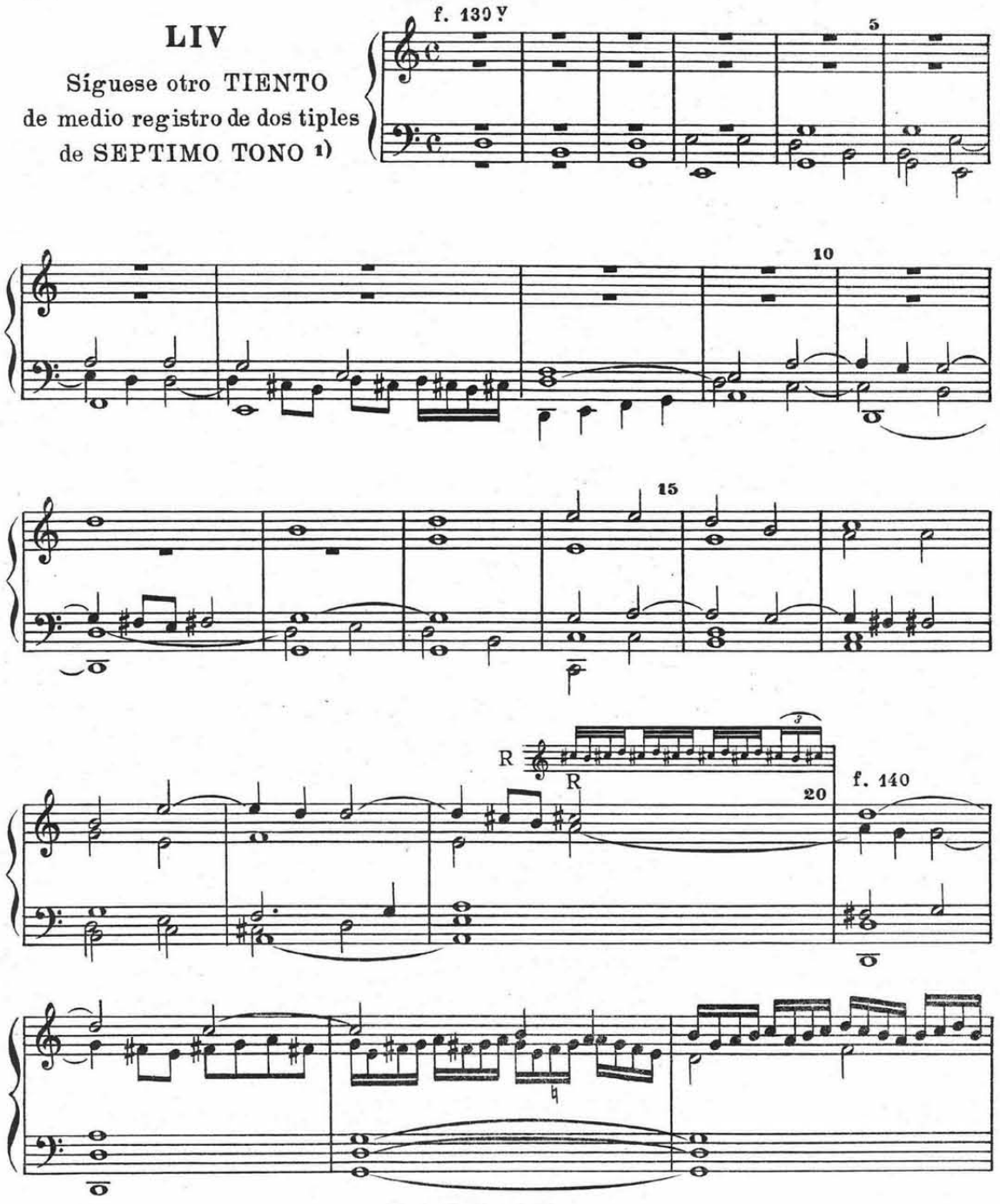
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

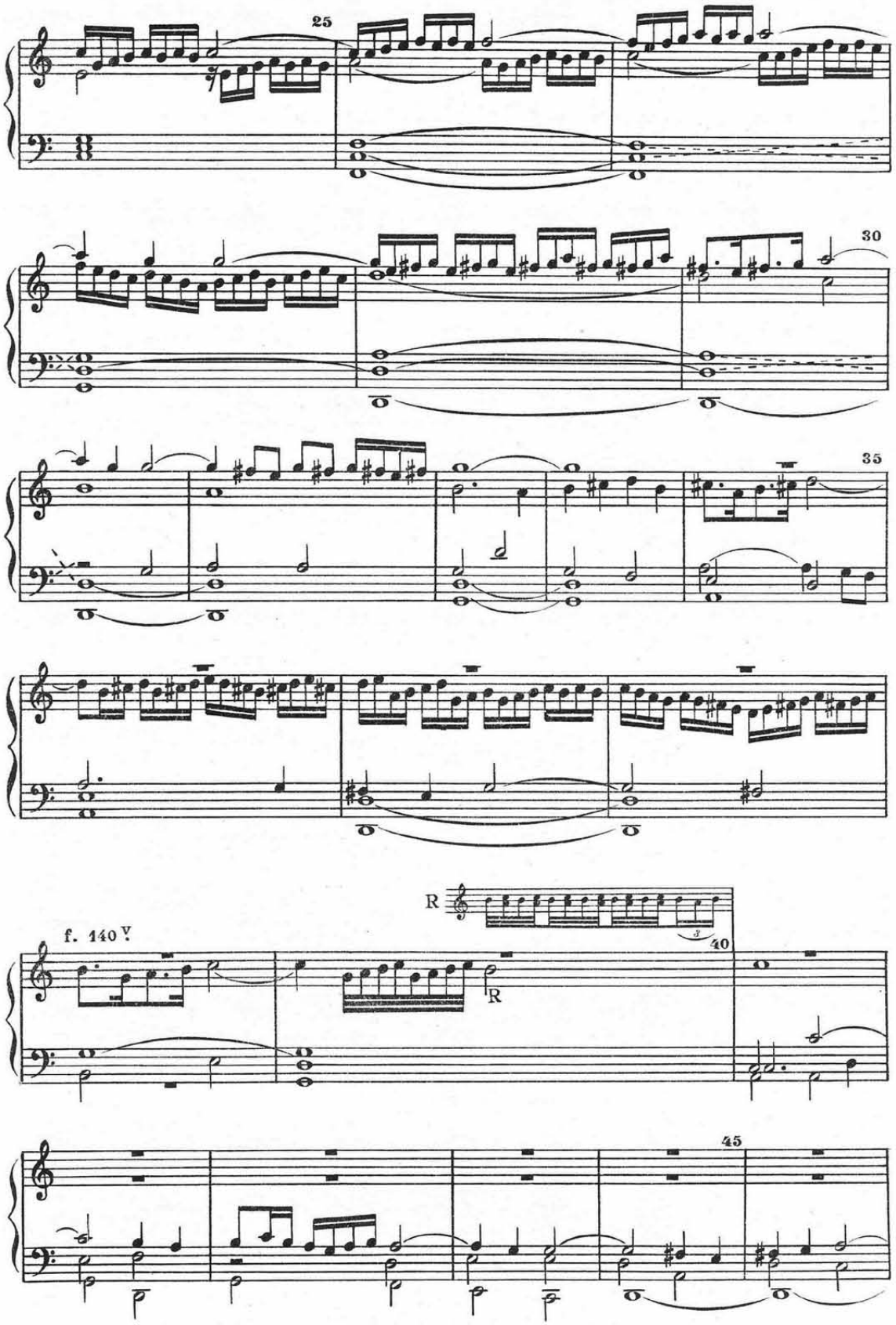
LIV

Síguese otro TIENTO
de medio registro de dos tiples
de SEPTIMO TONO 1)

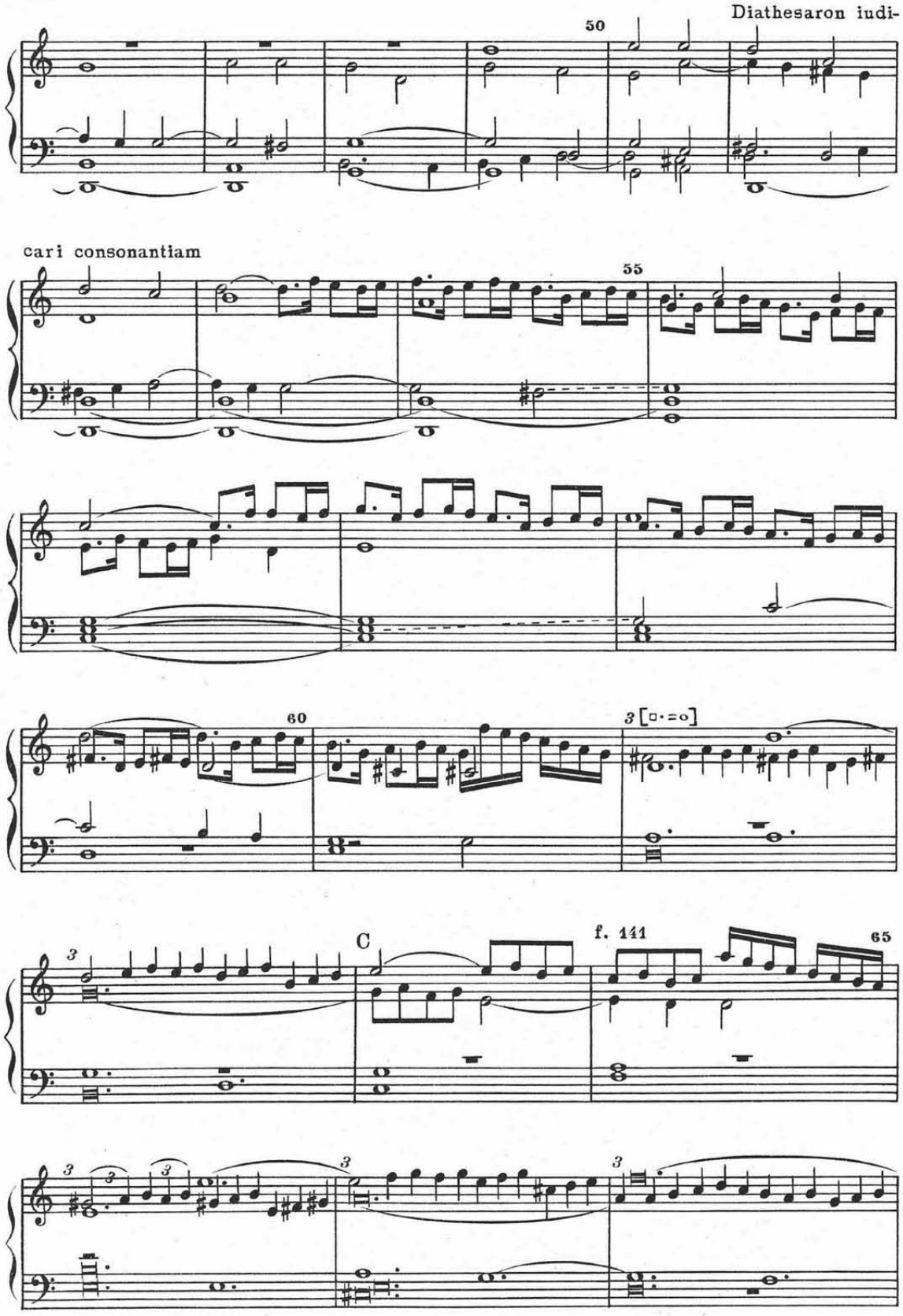


1. vt y ſol, por geſolrreut, del género diatónico, cuyo diapaſón es arithmético, y comiença dende deſolrre ſograve punto de mediación, ſubiendo, y cantando : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol. Como ſon de naturalezas tan diſtintas, las vozes ſuperiores deſtos diſcurſos de medio regiſtro, reſpecto de las inferiores, por andar aquellas (eſto es los tiples) en el lleno del órgano, y eſtas (eſto es los baxos) en el flautado : o alrrevés, ſi los diſcurſos ſon de dos baxones; los tiples en el flautado, y los baxos en el lleno o trompetas, y no poderse mezclar vnas con otras, andando las inferiores ſobre las ſuperiores, o a la contra : ſegún y como ſe puede hazer en la múſica de canto de órgano, de dos o tres tiples, contralto, etc. en la qual el ſegundo tiple ſuele hazer oficio de contralto, poniéndoſe debaxo del en muchas ocaſiones : por tanto es neceſsario, que eſtos dichos diſcurſos de dos tiples, o de dos baxones ſean a cinco vozes, y no menos en manera alguna : para que quando callaren los dos tiples, queden cantãdo tres vozes en el flautado; y el tiple ſegundo no pueda tener, ni tenga tránſito al flautado, para efecto de hazer oficio de contralto, coſa tan fuera de propóſito, como algunos que poco ſaben an querido intenta:

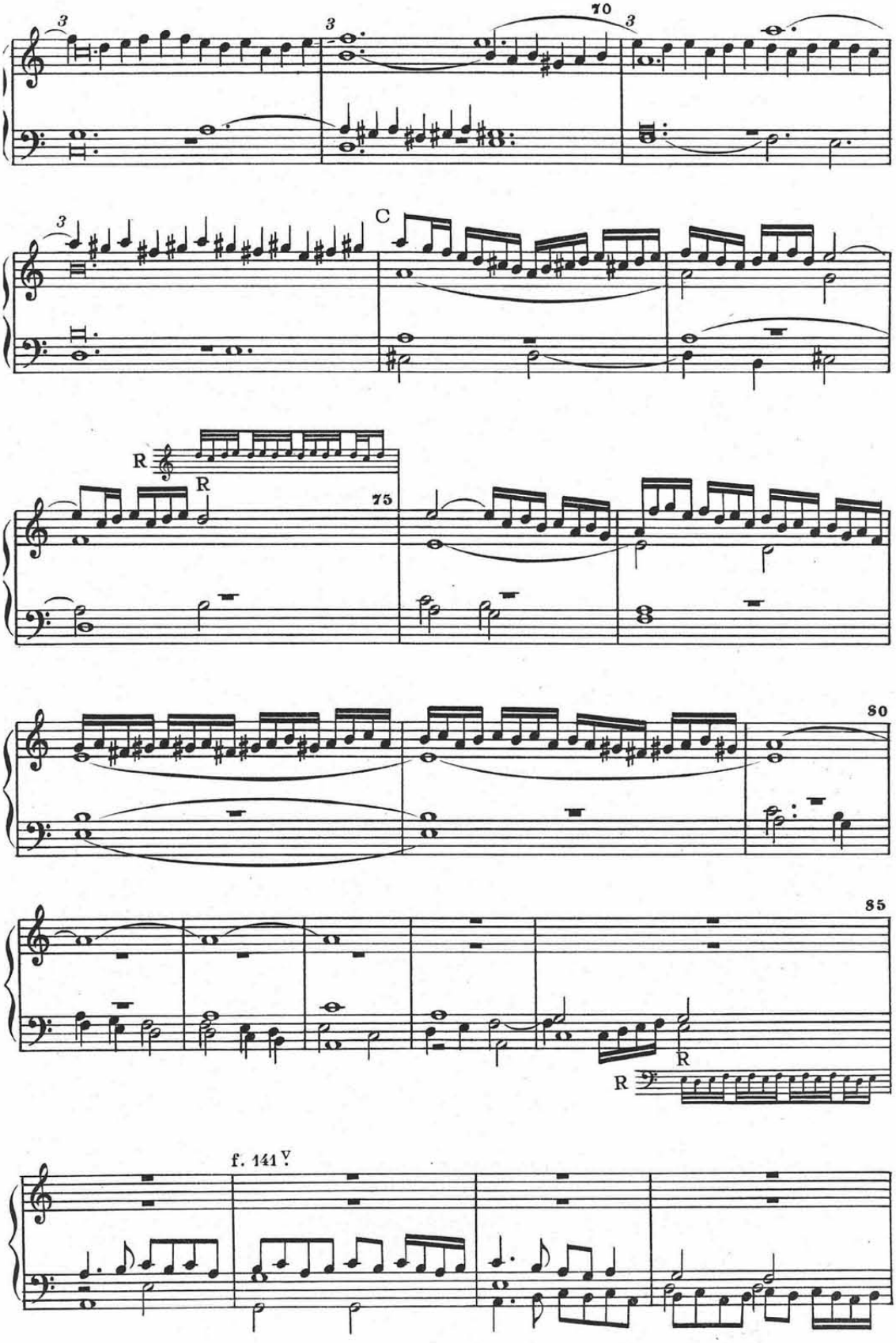
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



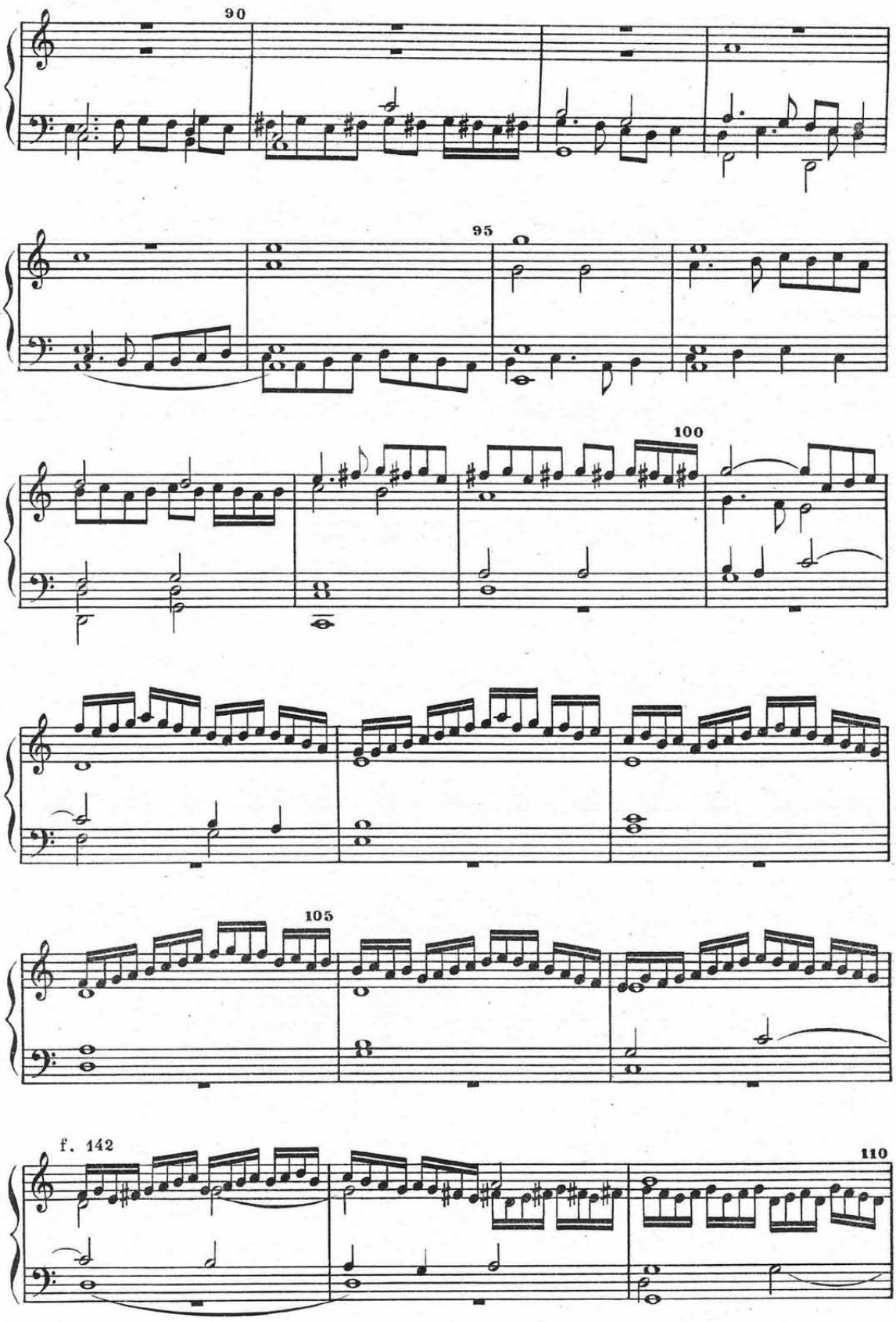
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



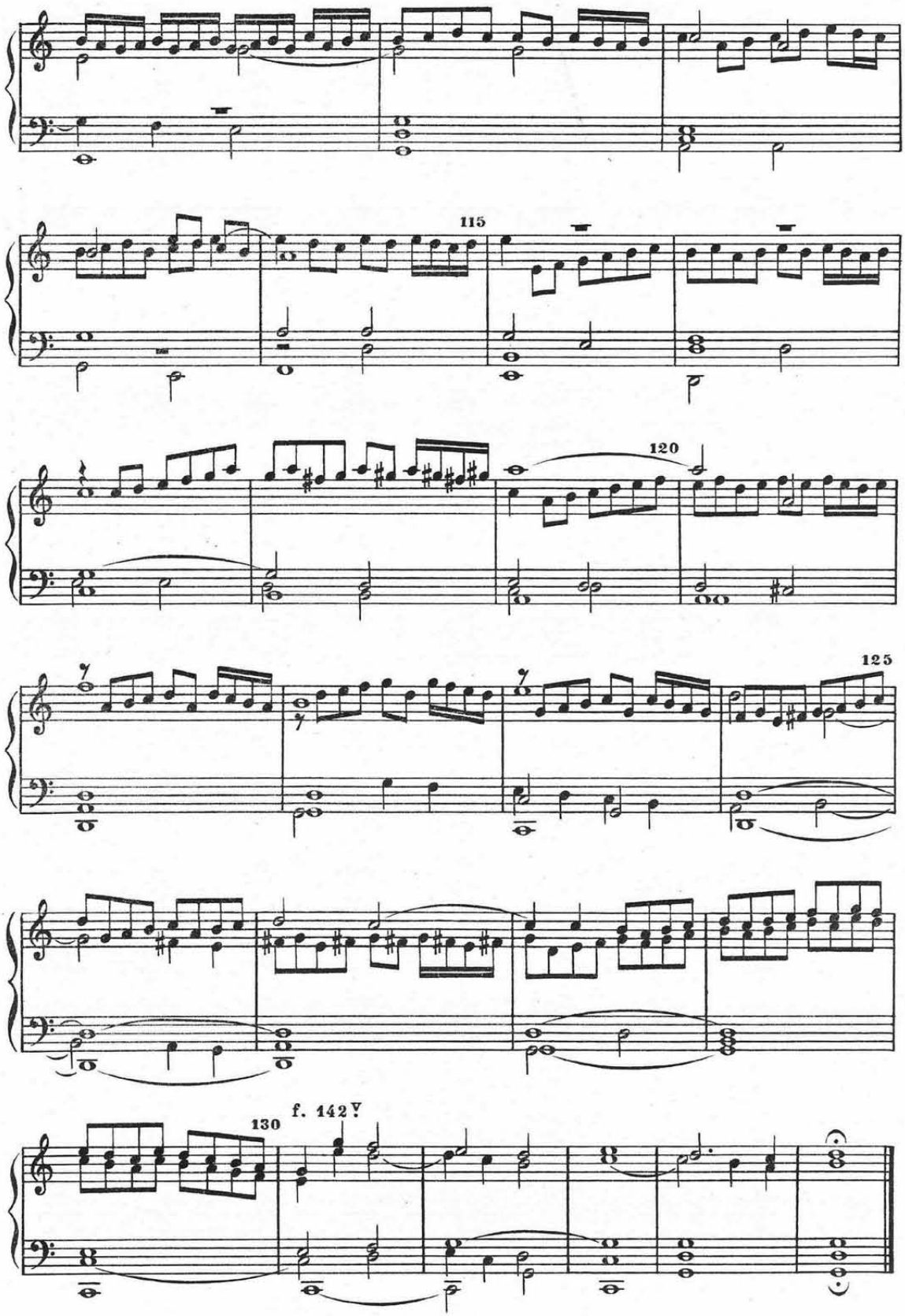
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



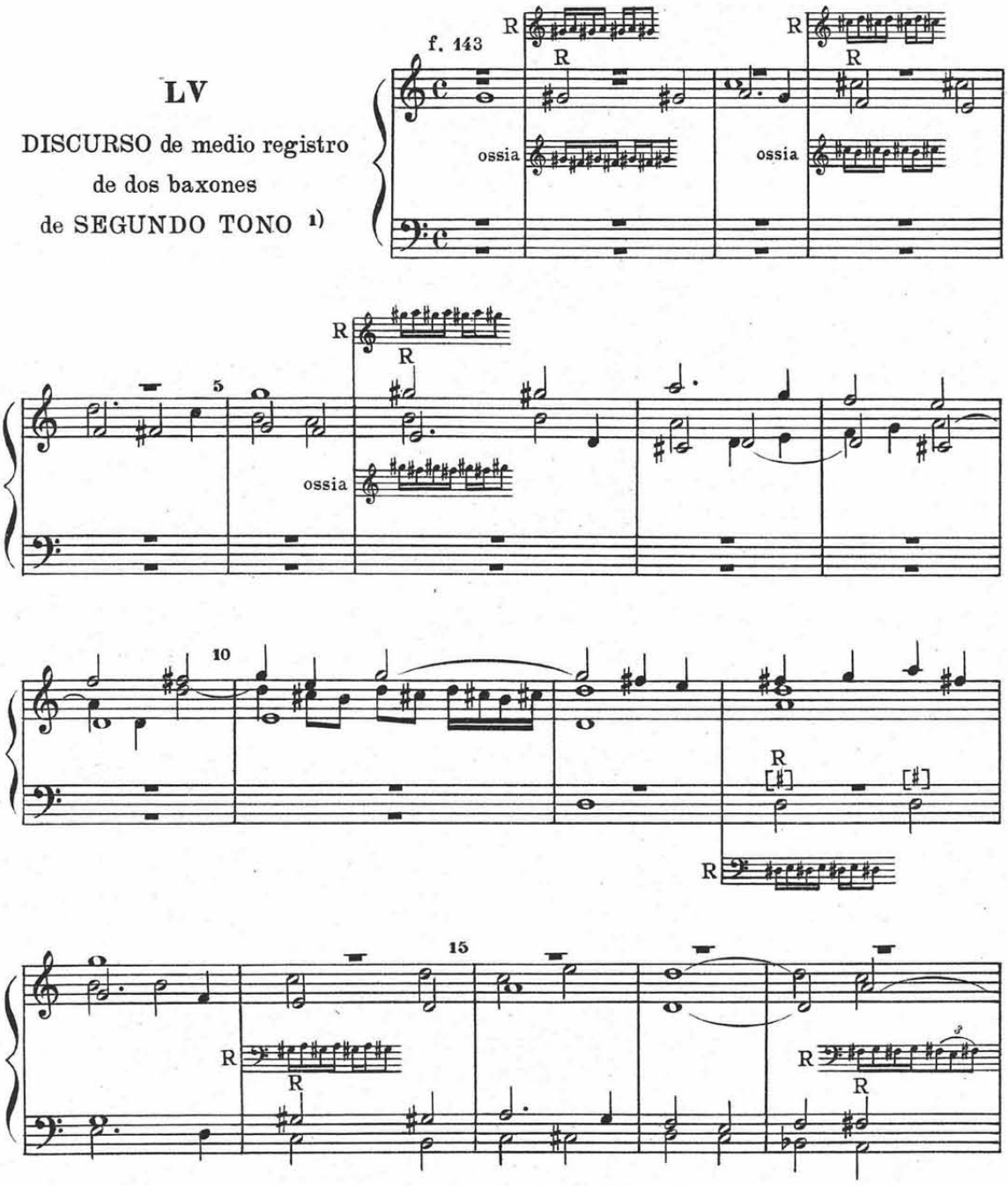
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

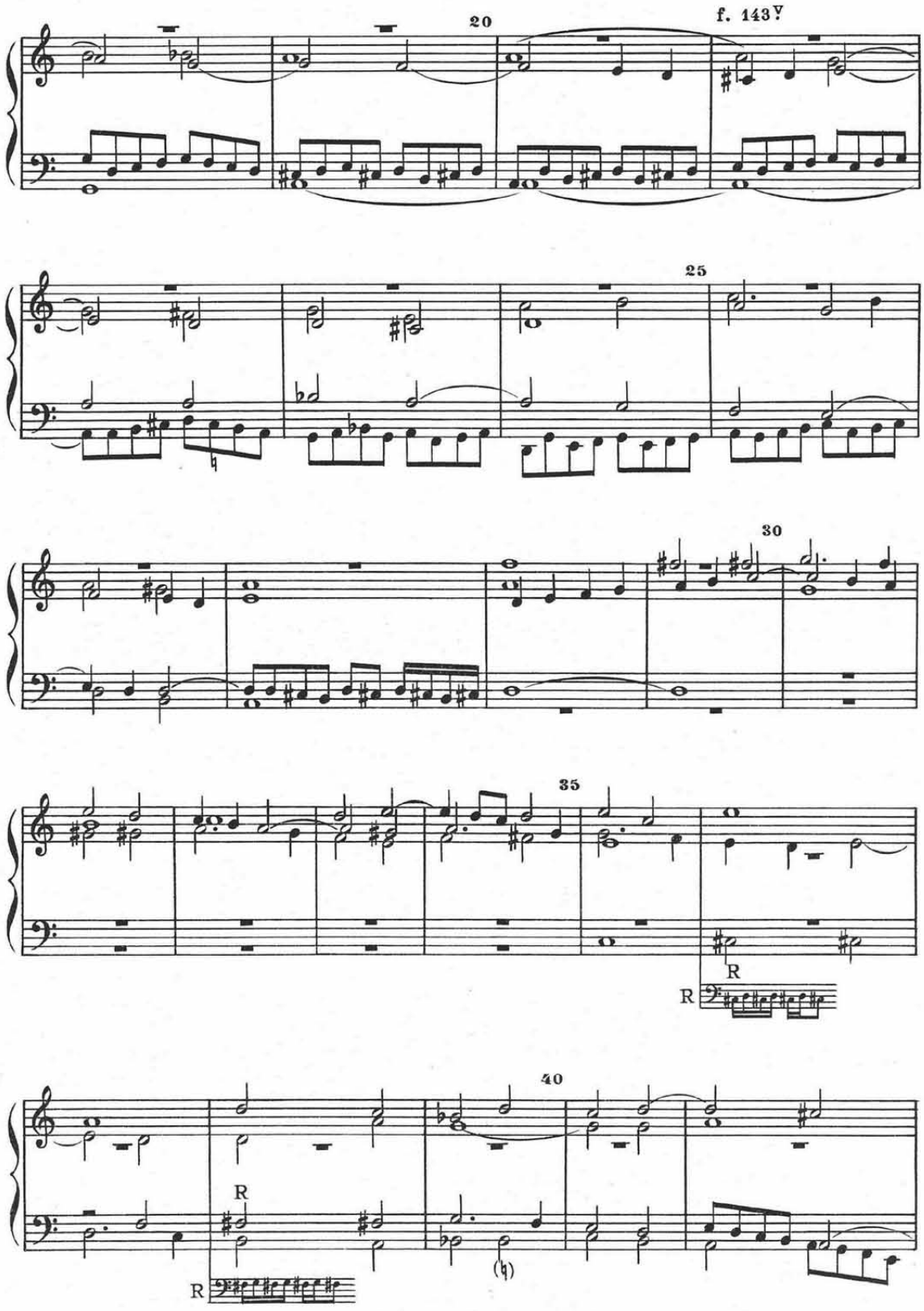
LV

DISCURSO de medio registro
de dos baxones
de SEGUNDO TONO [1]

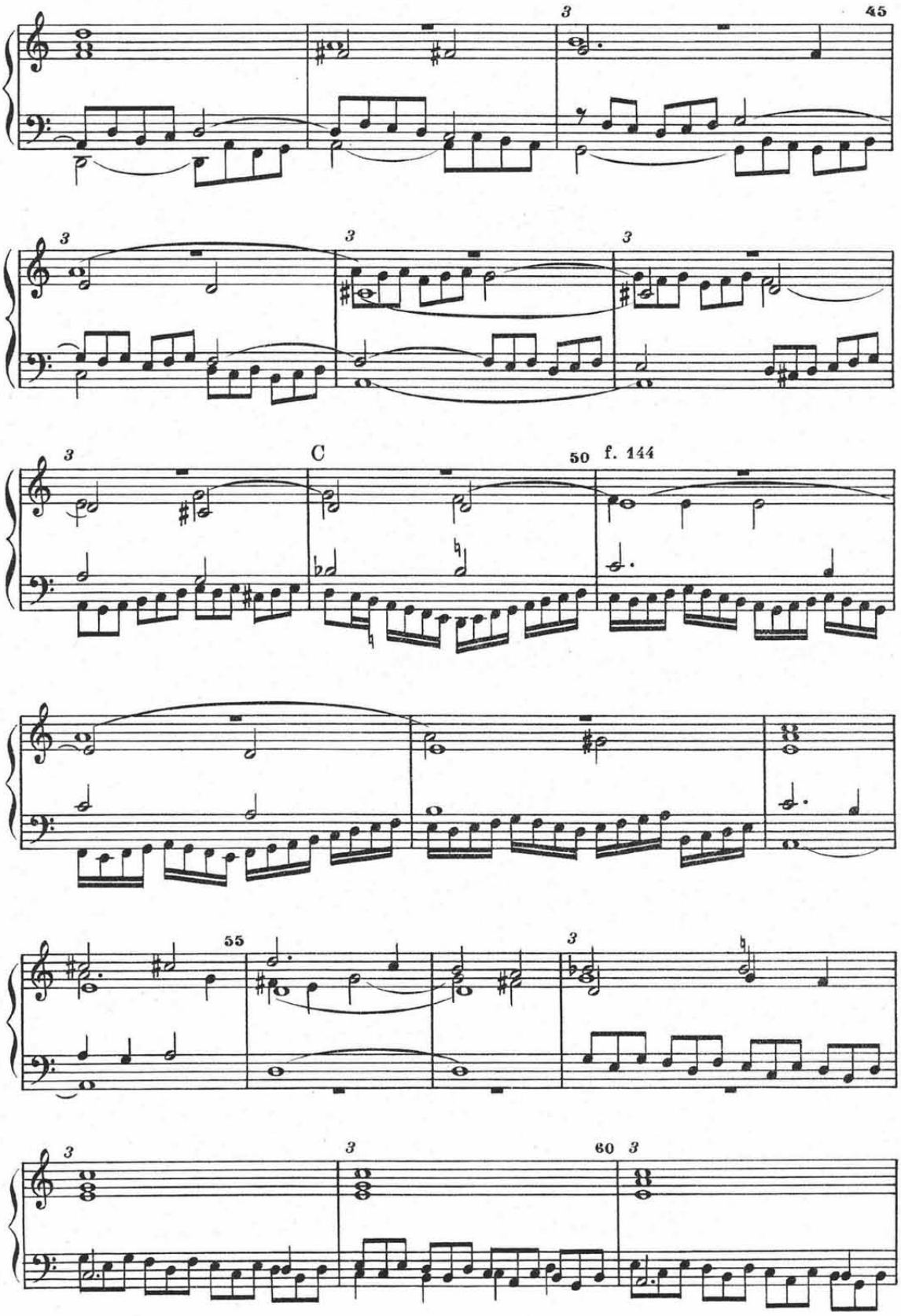


1. SÍGVESE OTRO ORDEN, Y EL VLTIMO, DE MEDIOS REGISTROS DE DOS BAXONES, a cinco vozes. Diſcurſo de medio regiſtro de dos baxones, de ſegundo tono por delaſolrre, en la entrada cromático, aunque en ſu mayor progreſſo de el género diatónico : cuyo diapaſón es harmónico, y comiença dende deſolrre ſograue, diziendo : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol. Las miſmas razones que militan en los diſcurſos de medio regiſtro de tiple, de baxón, y de dos tiples fenecidos en delaſolrre, para que ſean juzgados de ſegundo, y no de primero tono : militan también en eſtos diſcurſos de dos baxones, para el miſmo fin. Y las miſmas que obligan, a que los de dos tiples ſe compongan a cinco vozes, y no a quatro, eſſas miſmas (y otra más) obligã a eſtos de dos baxones a lo miſmo : la otra razón mas es; porque dos baxones, con la corpulencia de ſus vozes, confunden las otras dos (ſiendo los diſcurſos a quatro) de los tiples flautados : por lo cual concluyo, que an de ſer a cinco vozes, y no menos en manera alguna.

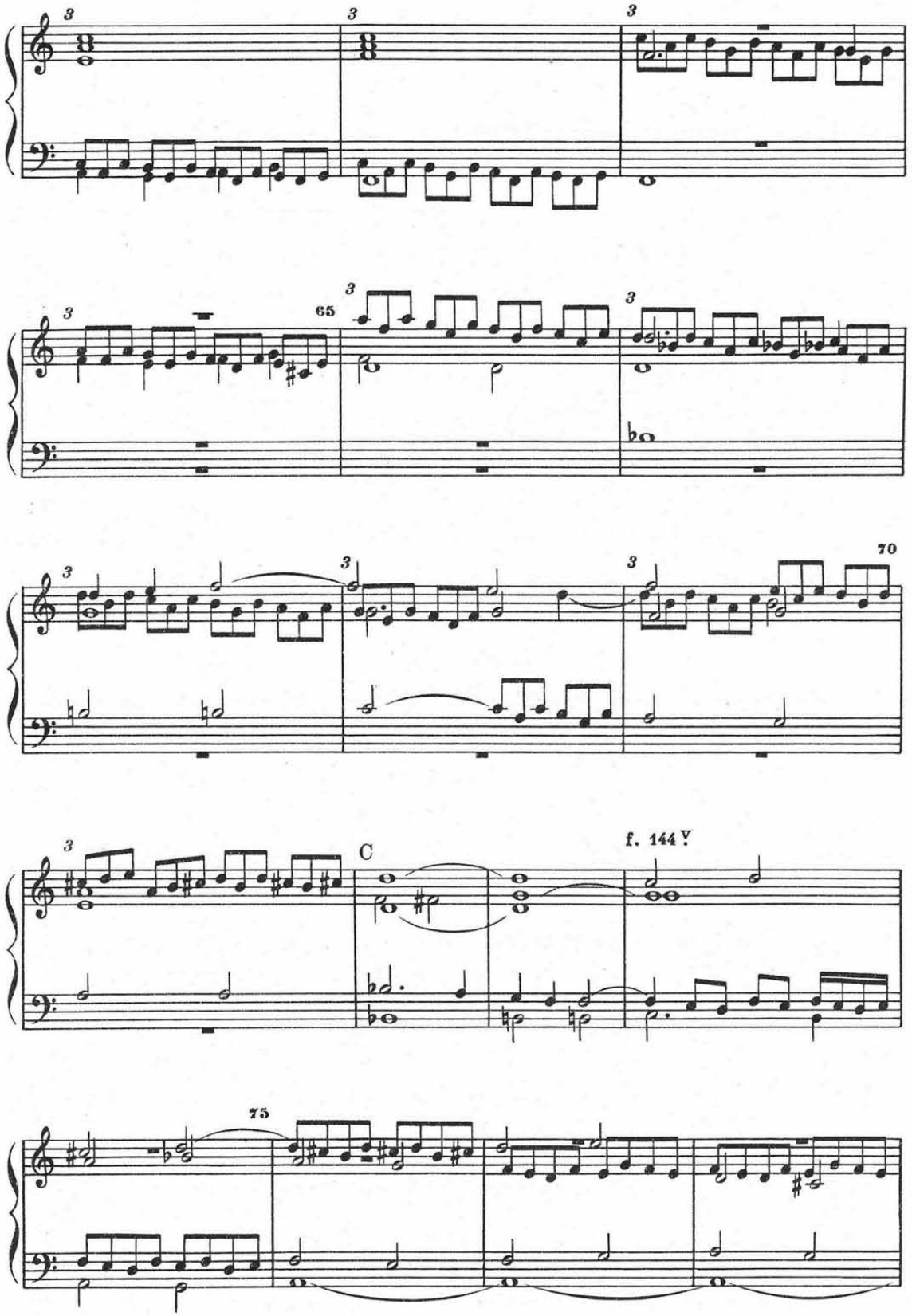
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



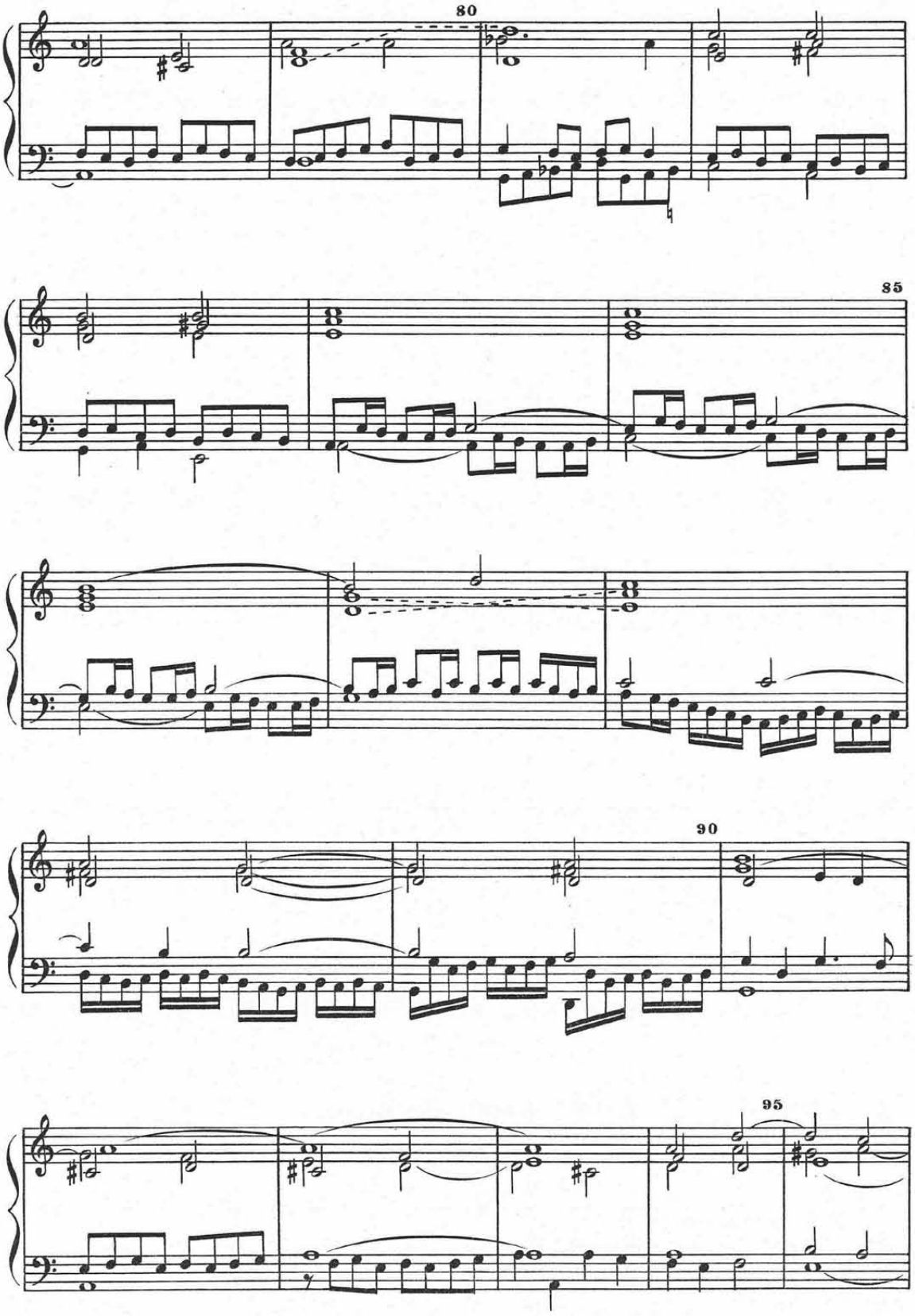
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



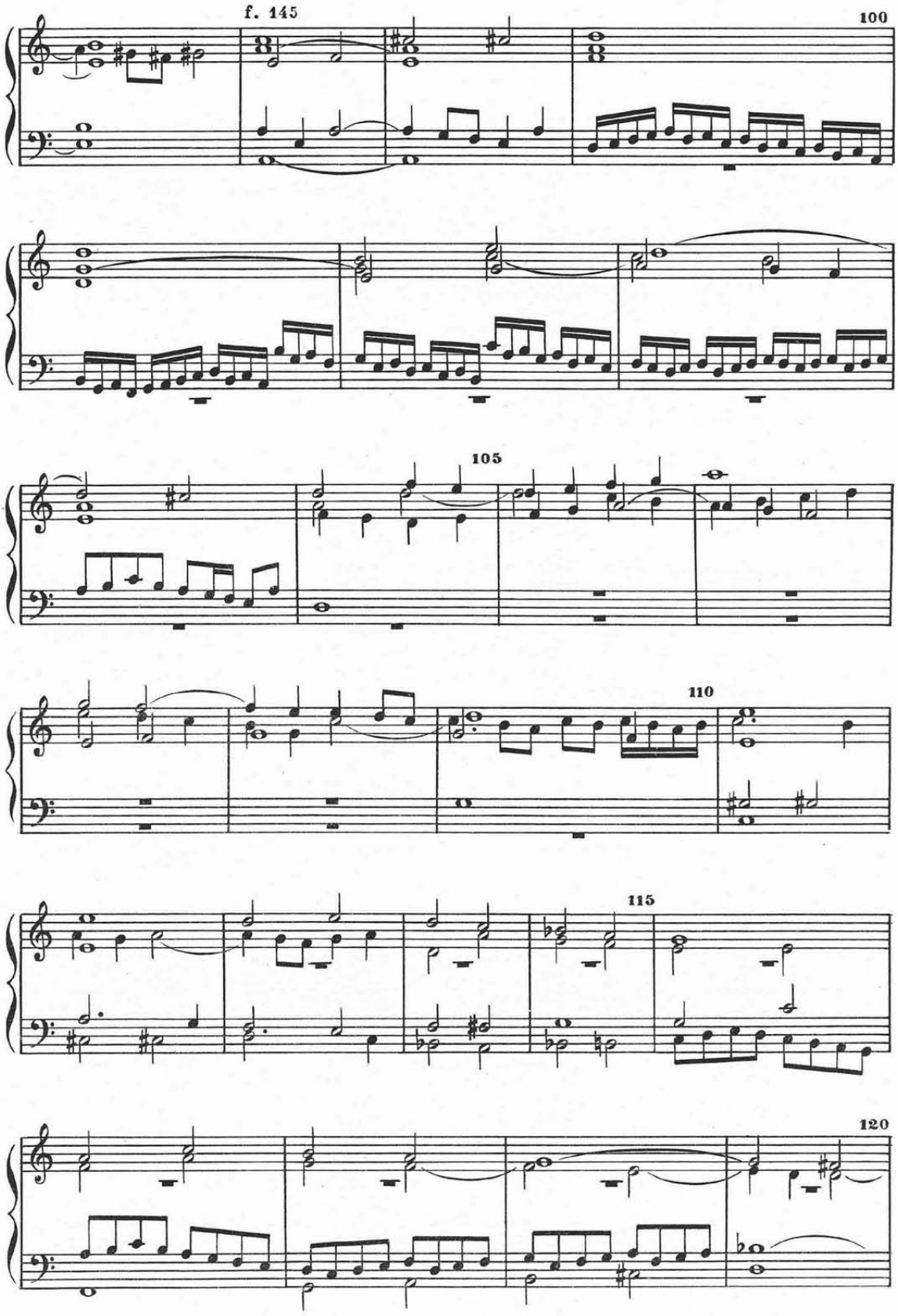
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



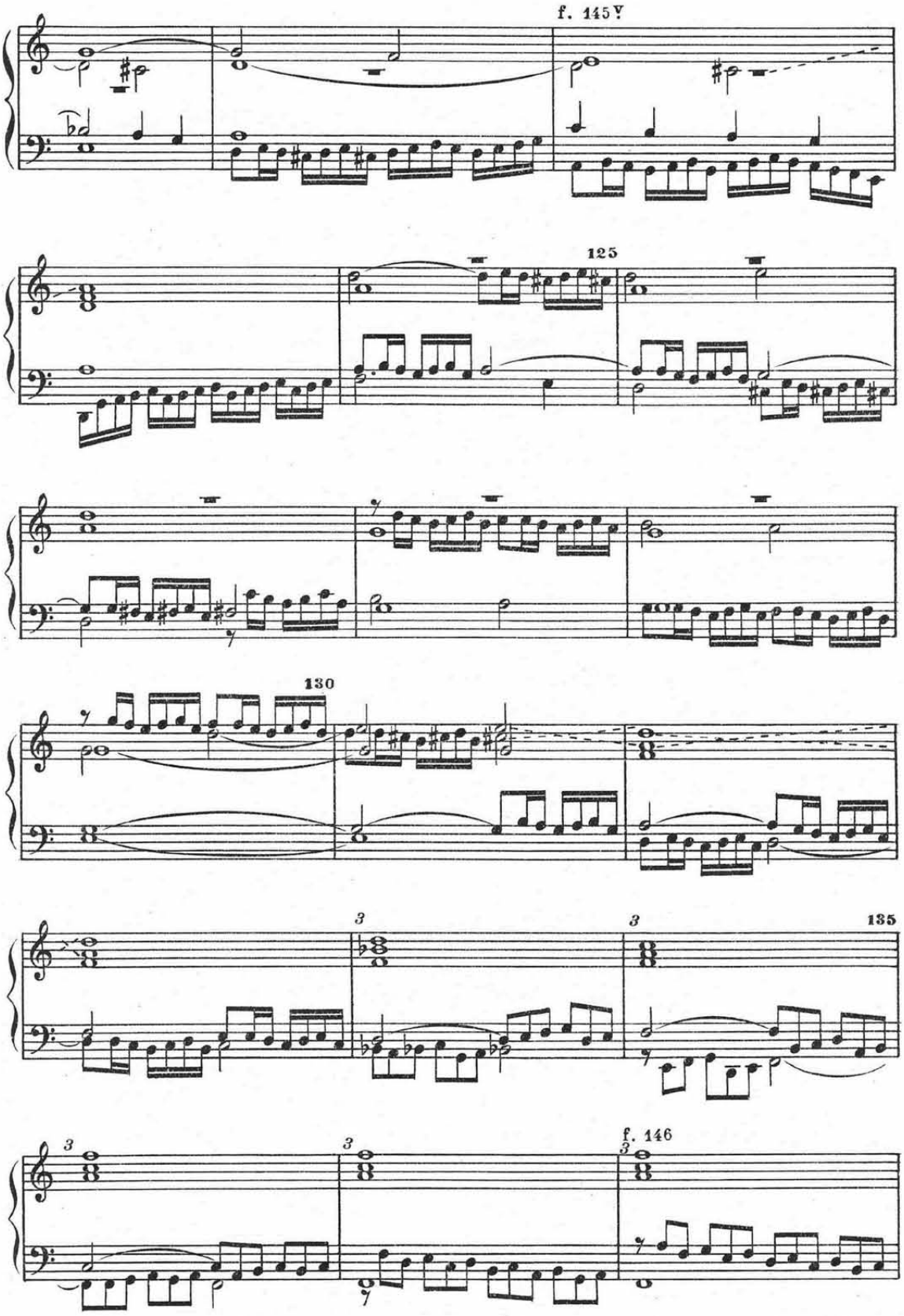
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



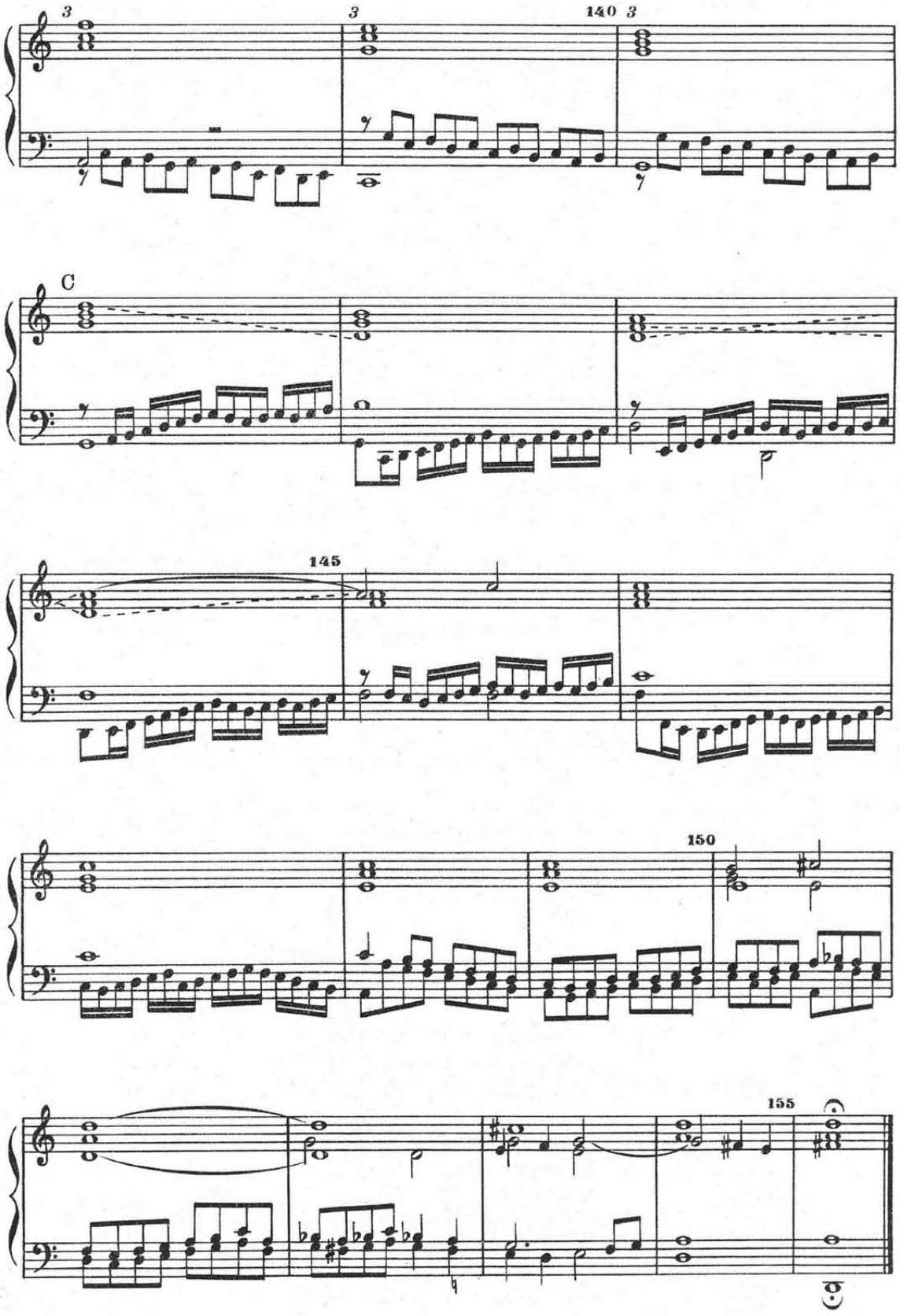
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



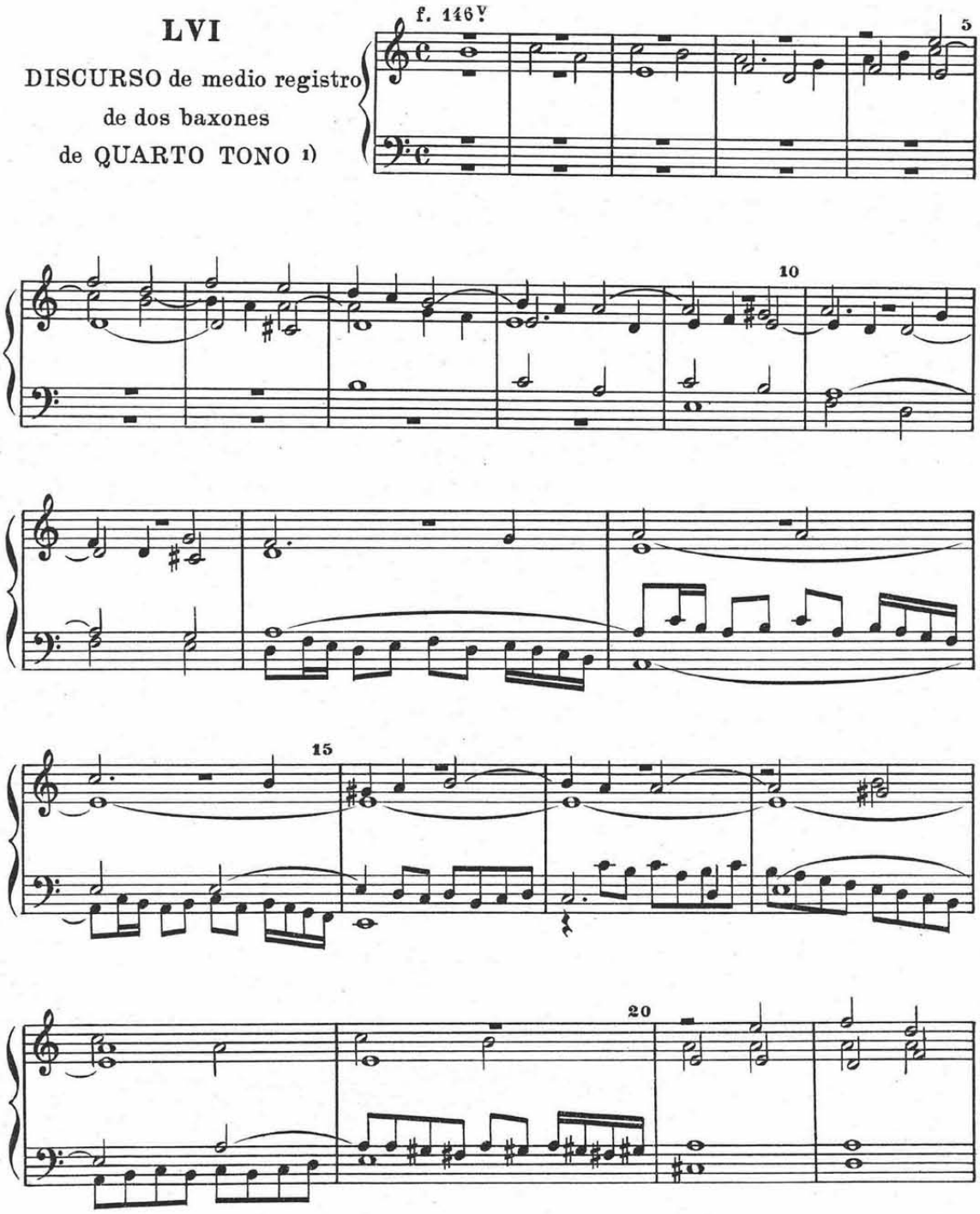
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

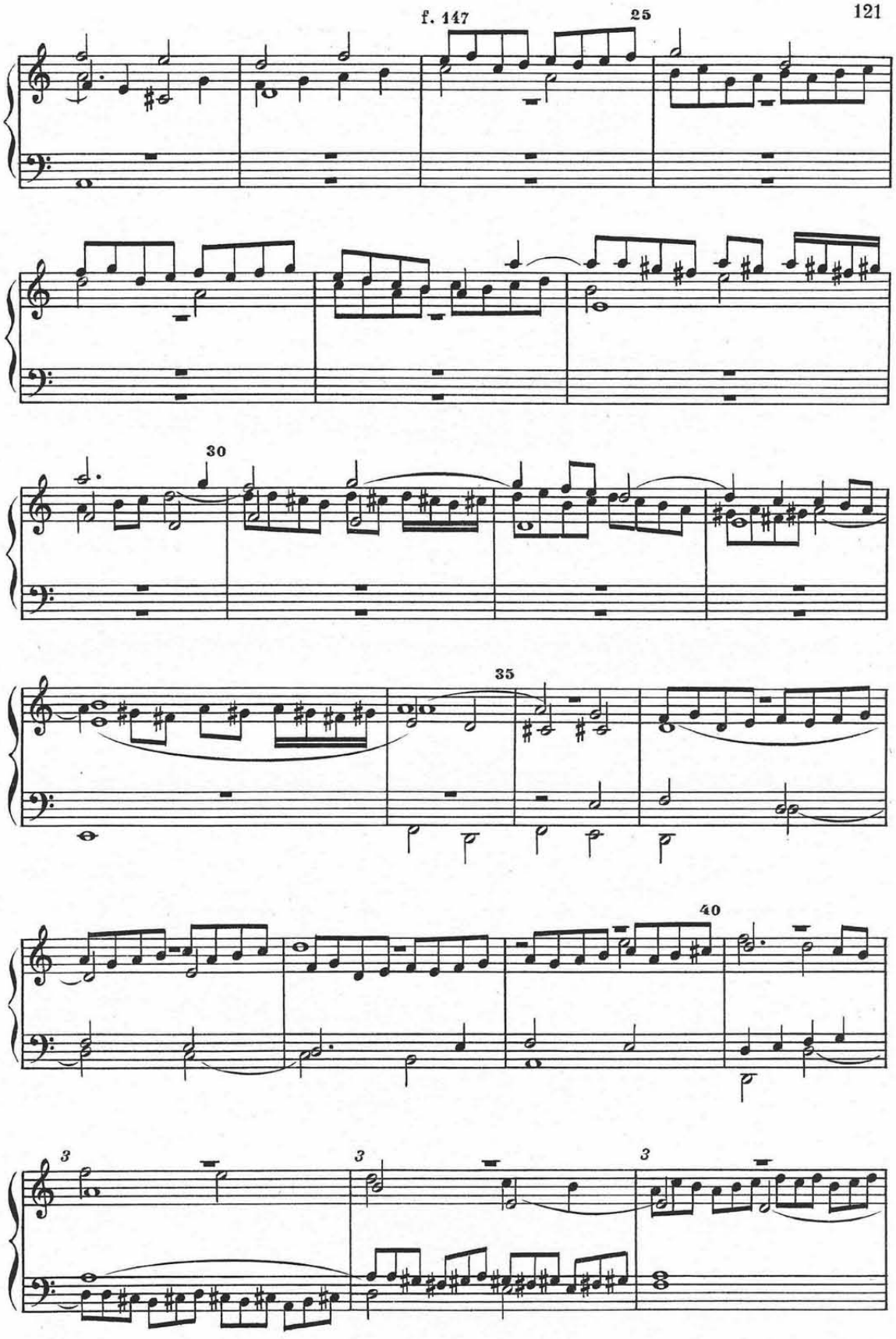
LVI

DISCURSO de medio registro
de dos baxones
de QUARTO TONO 1)

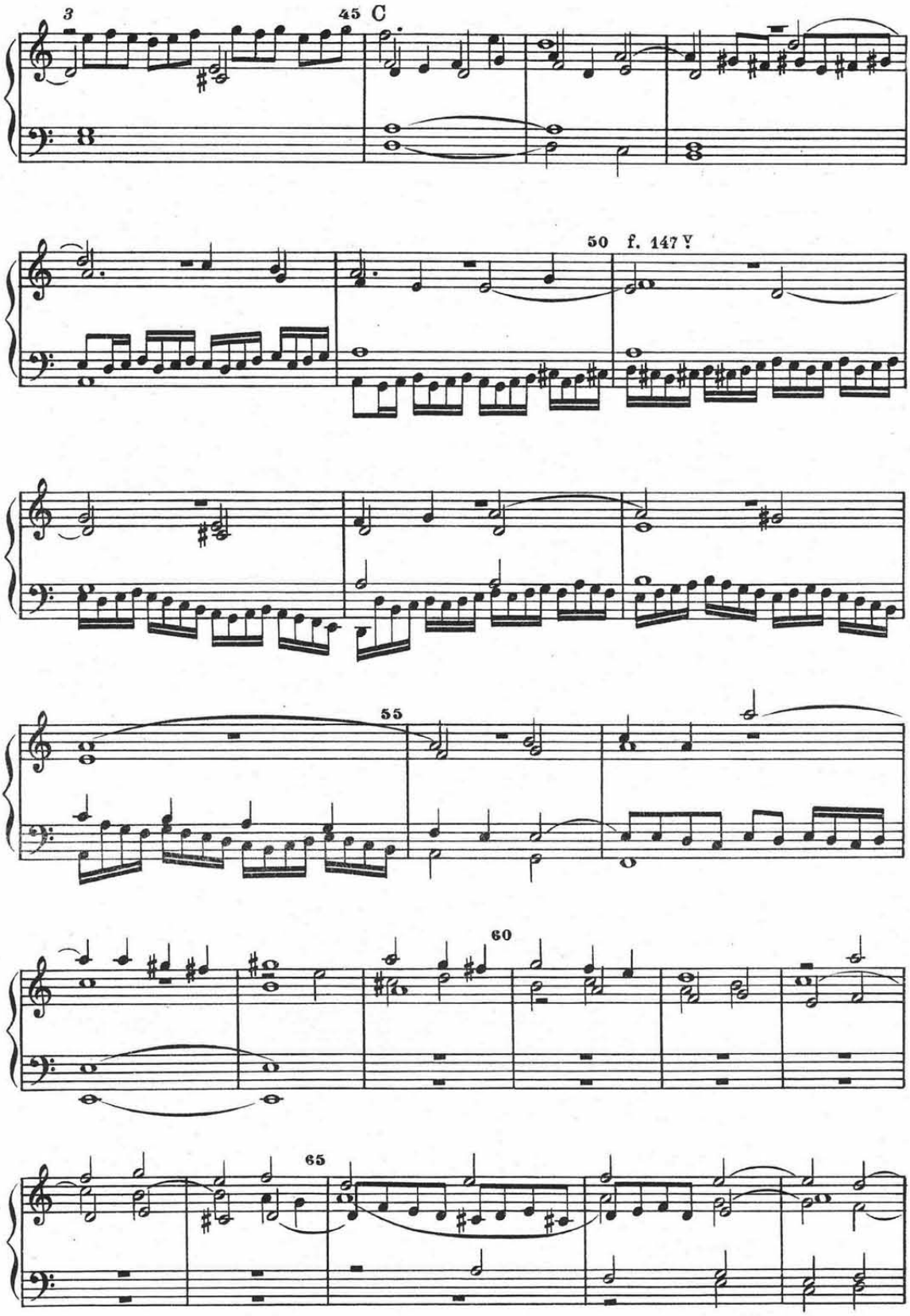


1. por elami, del género diatónico, cuyo diapaſón, es harmónico, y procede dende el dicho ſigno diziendo : mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol, la. Siempre que en eſtos tientos, ſe pudiere eximir la mano izquierda de tocar el tenor (que es el primer baxón) dexándolo para la derecha, ſe exima : para que con más libertad, limpieza, y buen toque, ſe pueda formar la gloſa. Puede praticarſe lo dicho, en el 50. haſta el 55. compás deſte diſcurso. Y la miſma advertencia ſe tenga en los medios regiſtros de dos tiples, en los quales ſe de el ſegundo tiple con el pulgar de la mano izquierda, y el primero quede ſolo, quando gloſare, para la derecha. Y eſto ſe entienda, alcançando commodamente, la mano que lleua el canto llano, a dar las tales poſturas.

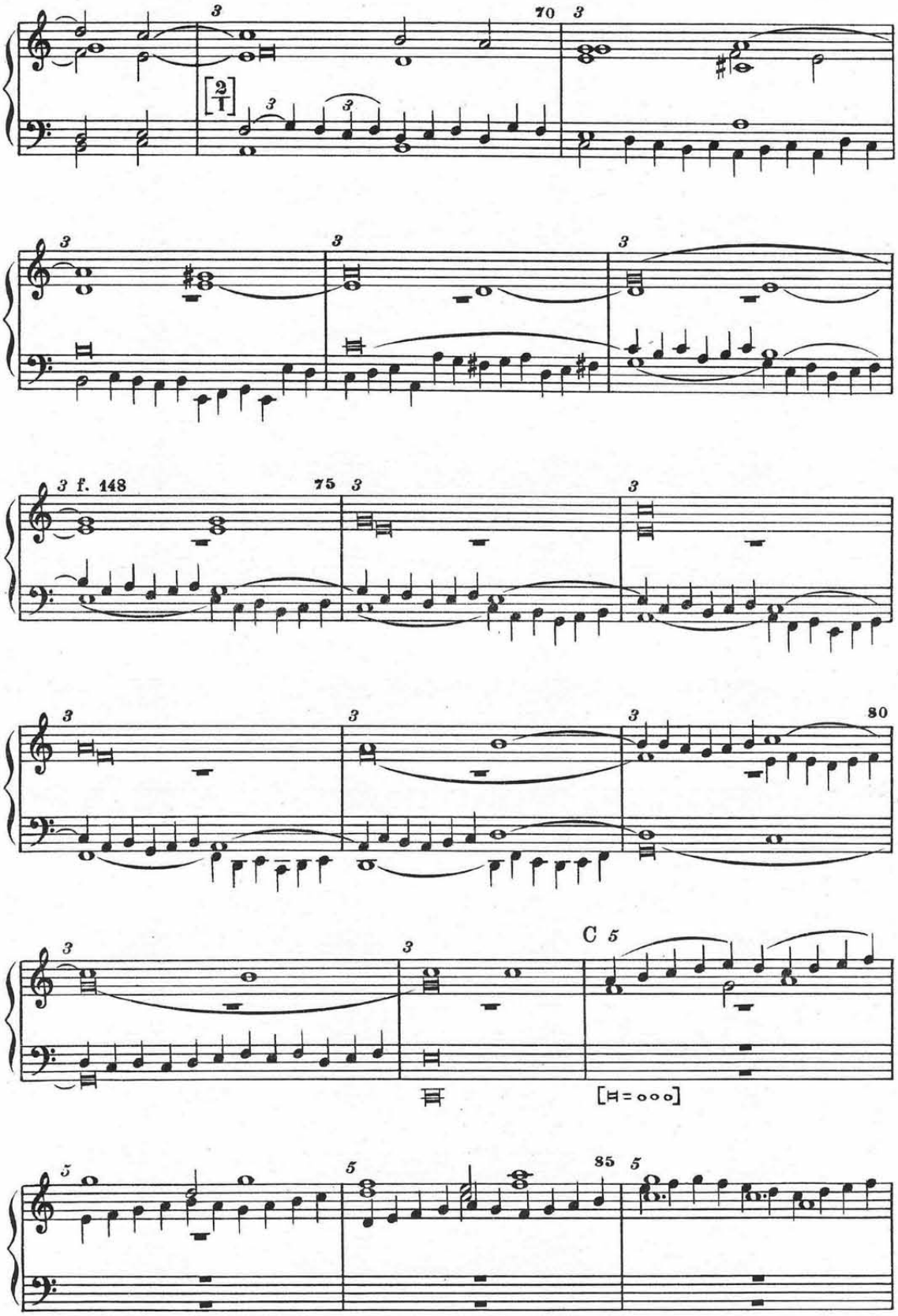
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



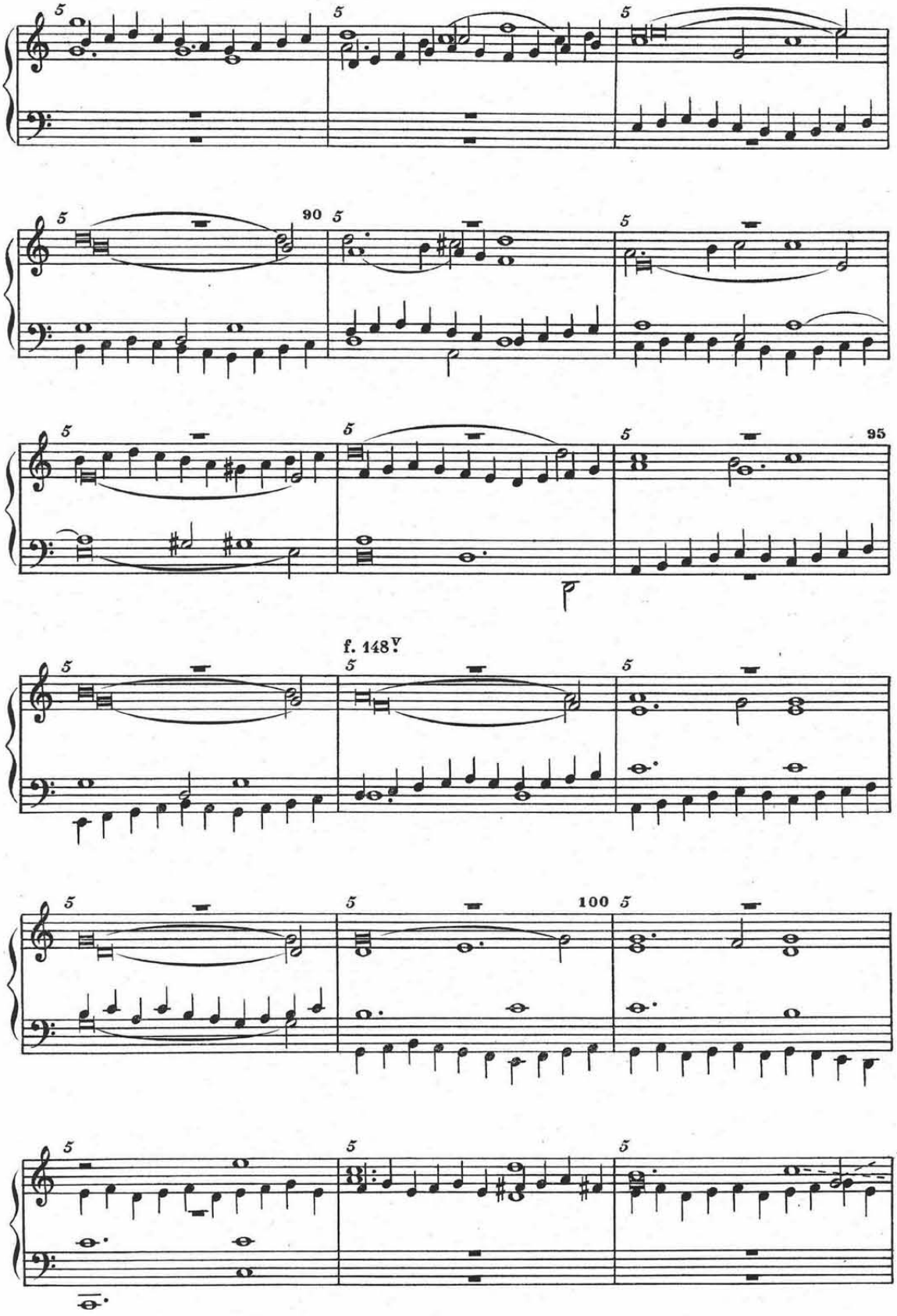
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



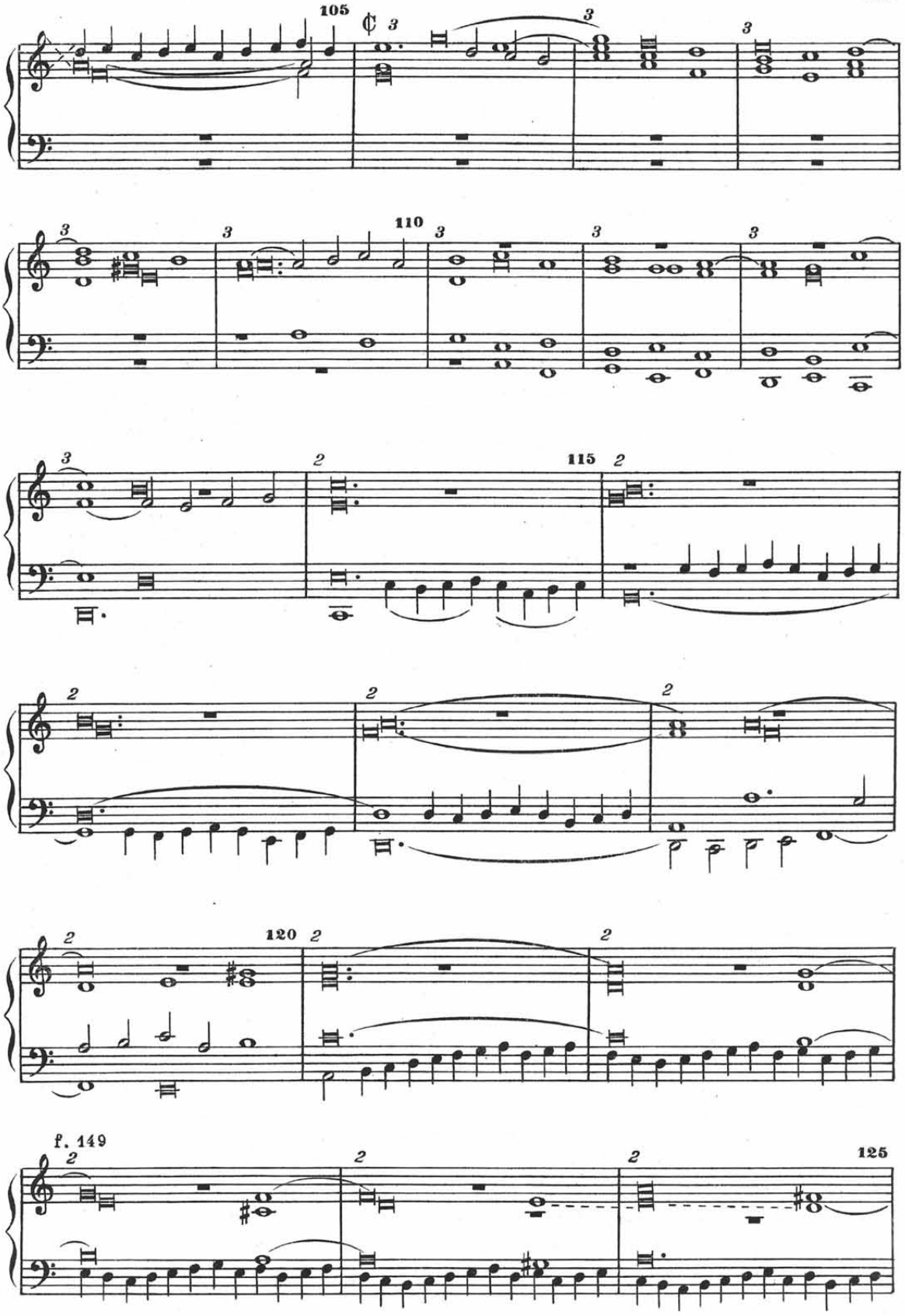
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



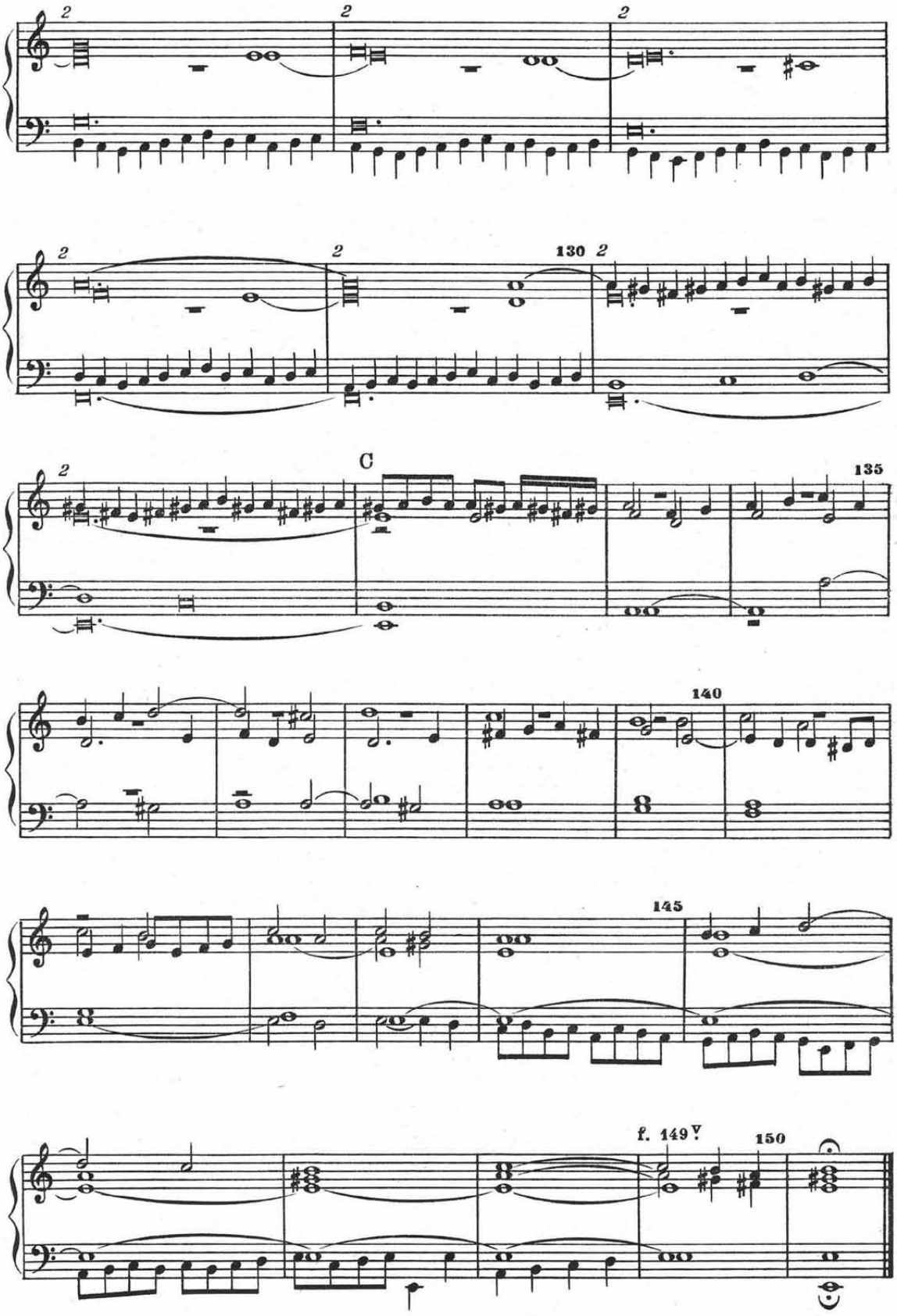
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

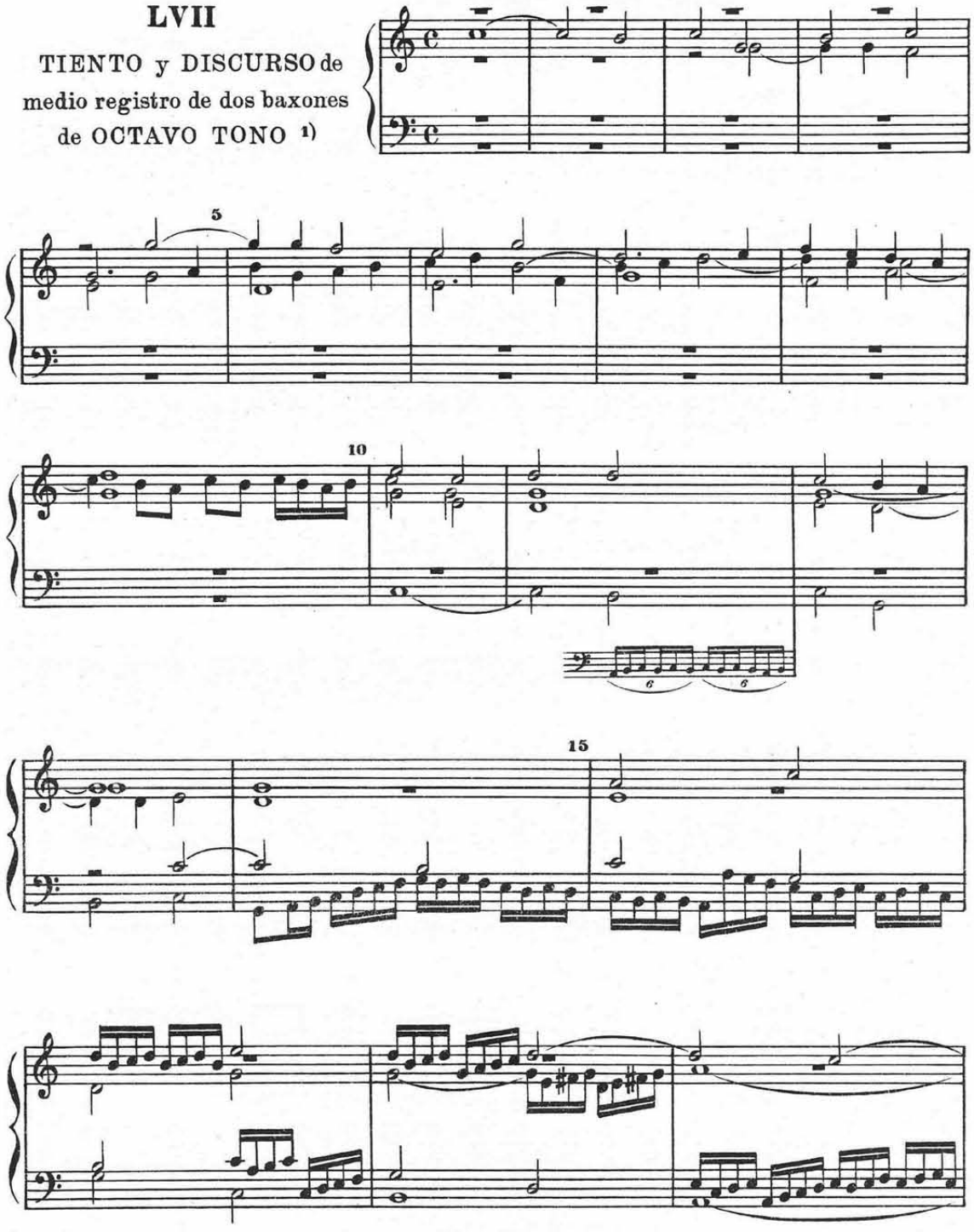


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 150

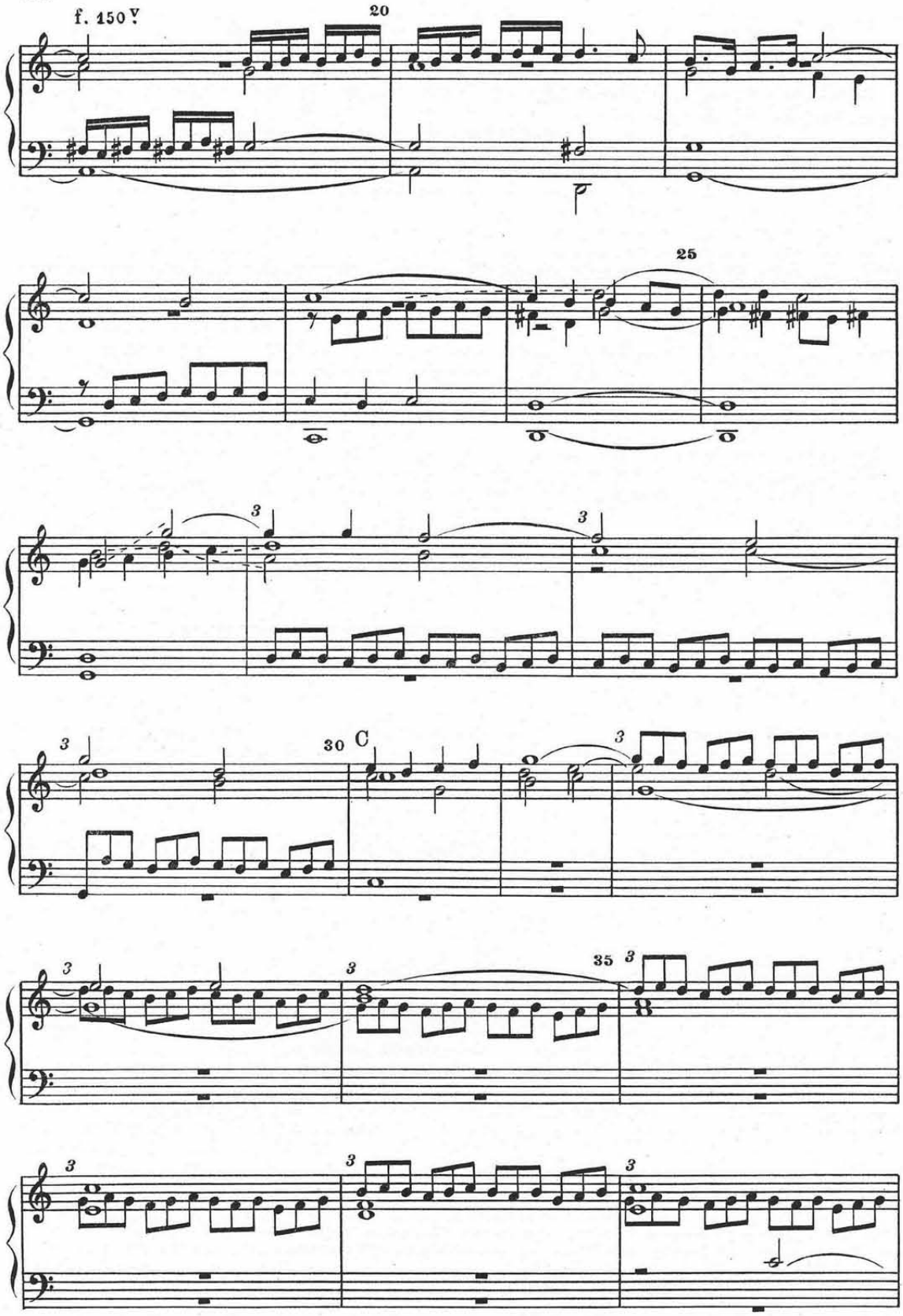
LVII

TIENTO y DISCURSO de medio registro de dos baxones de OCTAVO TONO [1]

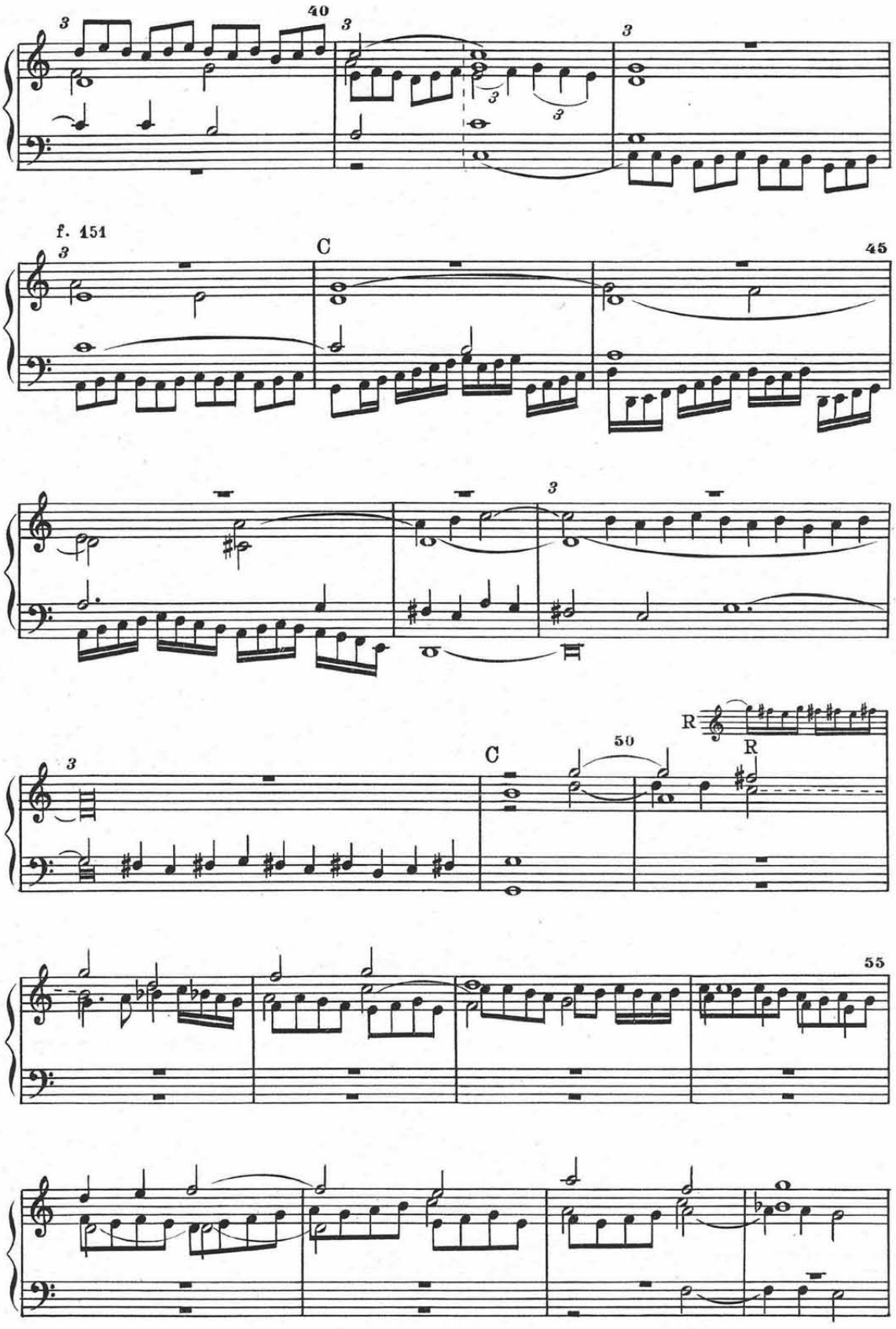


1. vt, y ſol, por geſolrreut del género diatónico, o aſsi meſmo de vndécimo tono (irregulariter finitum), reſpeto de tener claues altas, y el ámbito dende delaſolrre graue, y quitado el flautado dende el ſograue (que todo es vno) haſta geſolrreut agudíſsimo. La digreſſión en los modos es tan ſuaue al oydo como la diuerſidad de manjares al guſto en vn combite; éſta la tiene eſte tiento dende el compas 86. haſta el 98. vſando de paſſos y cláuſulas que combinan con primero, quarto, noveno, y décimo tonos. El diapaſón es Arithmético conſiderado como octavo, comiença dende deſolrre diziendo : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

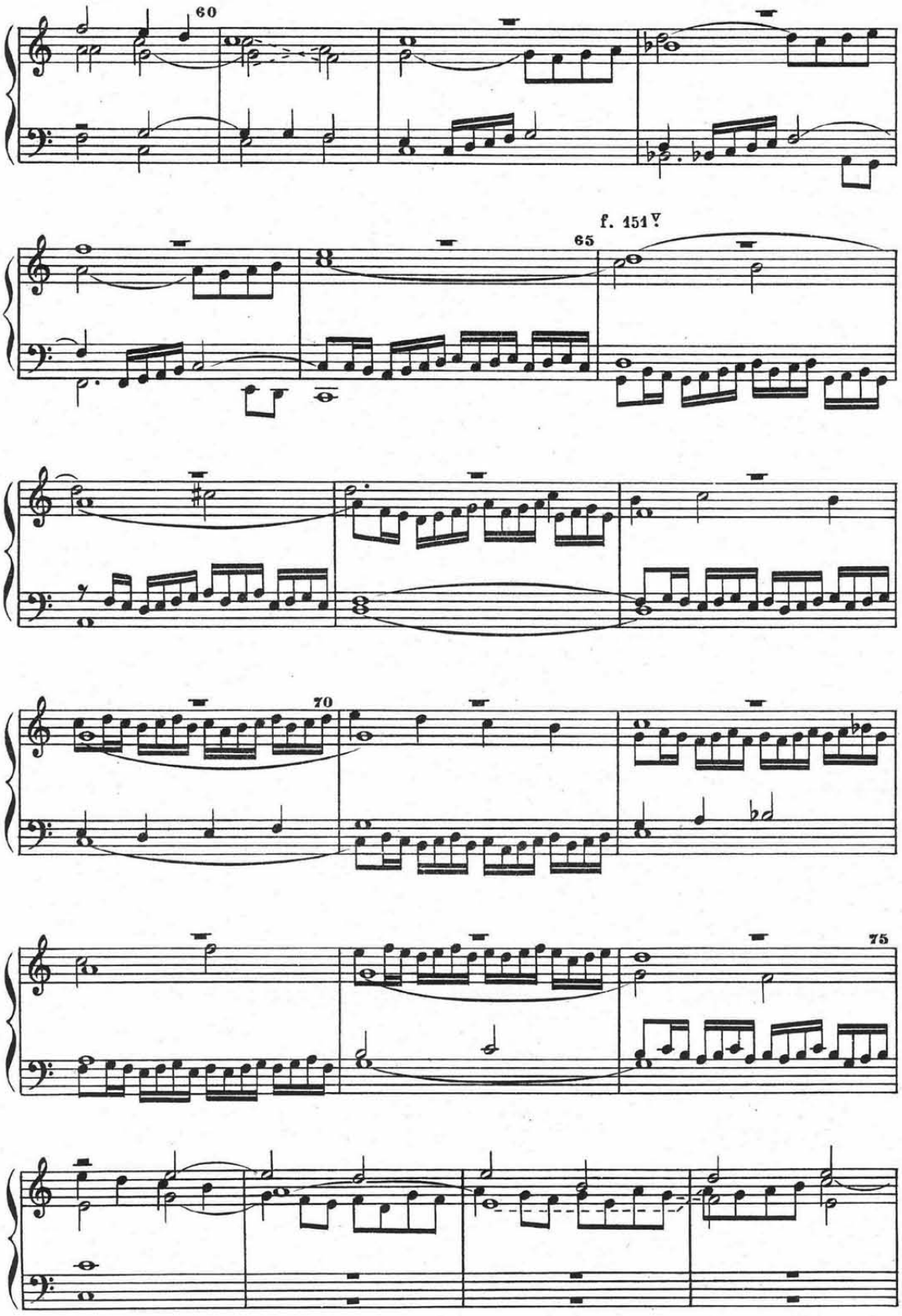
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



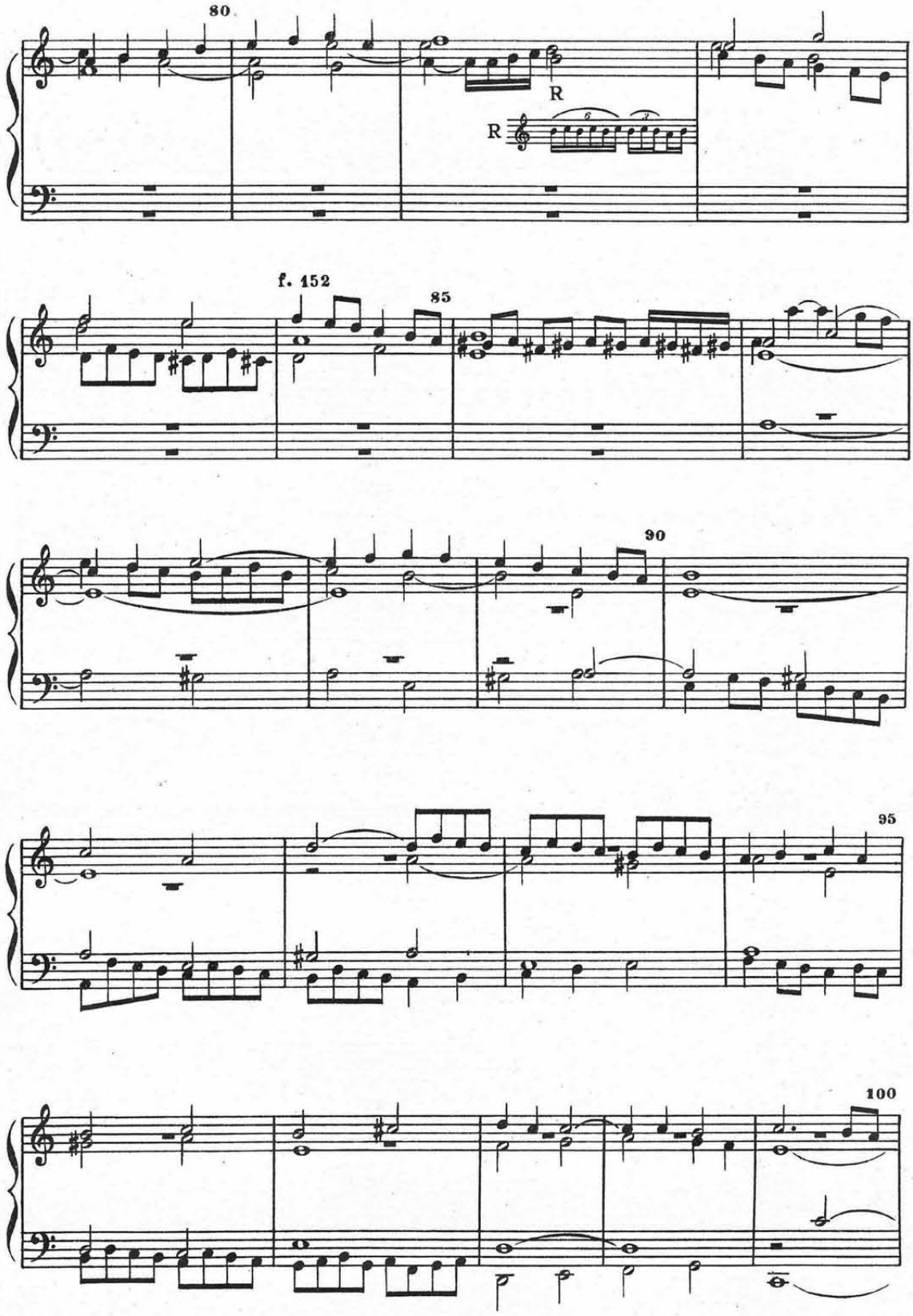
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



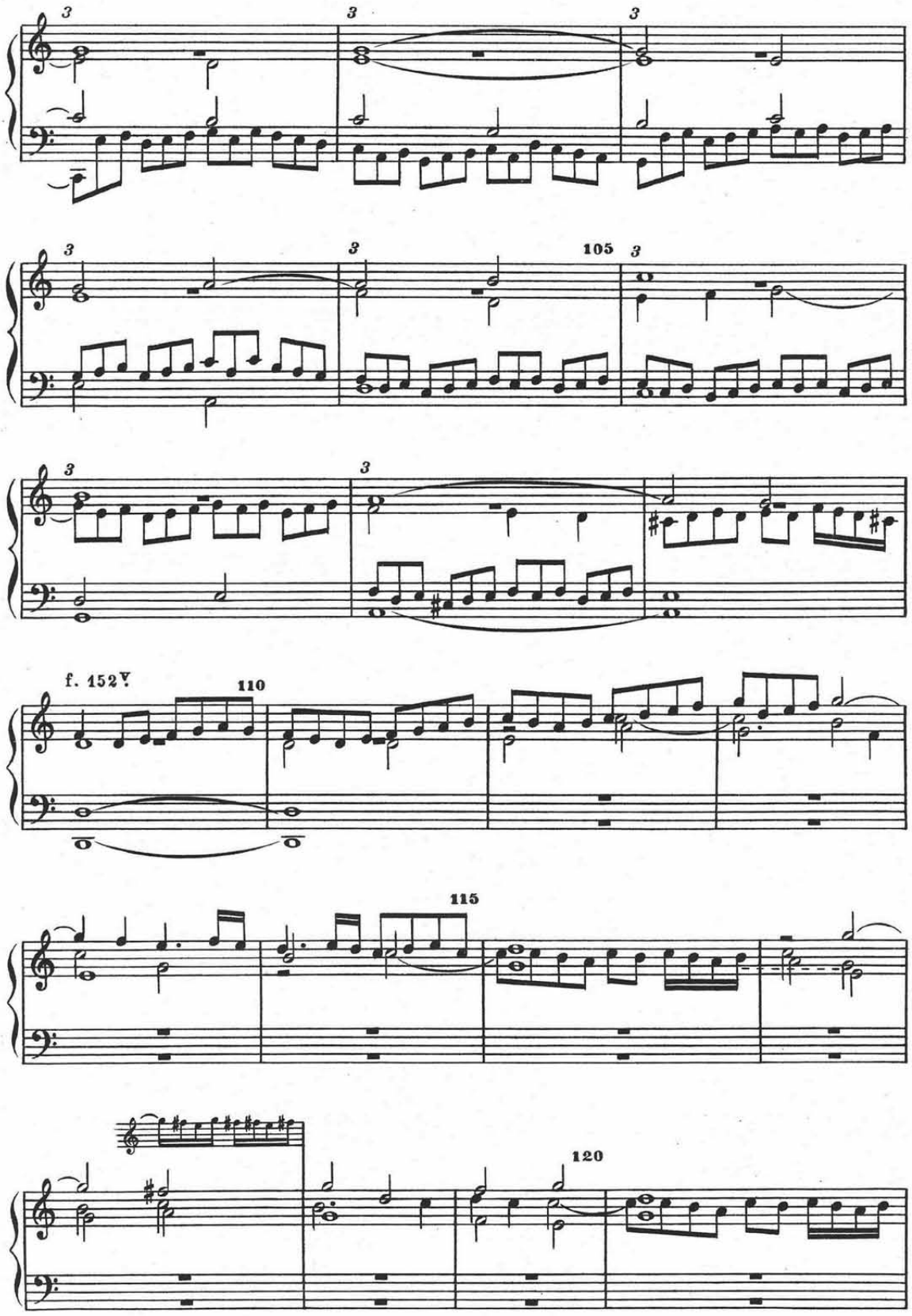
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



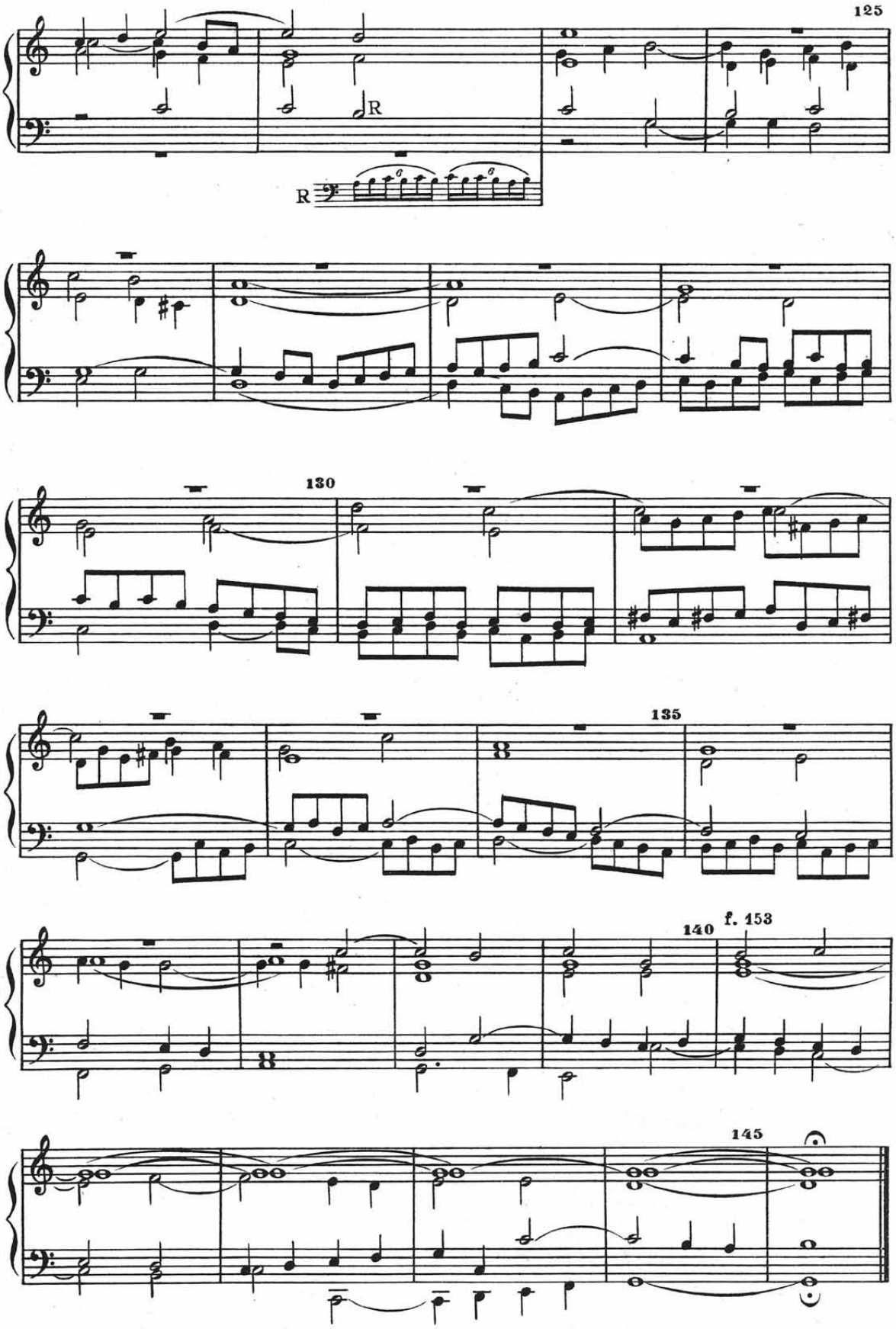
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



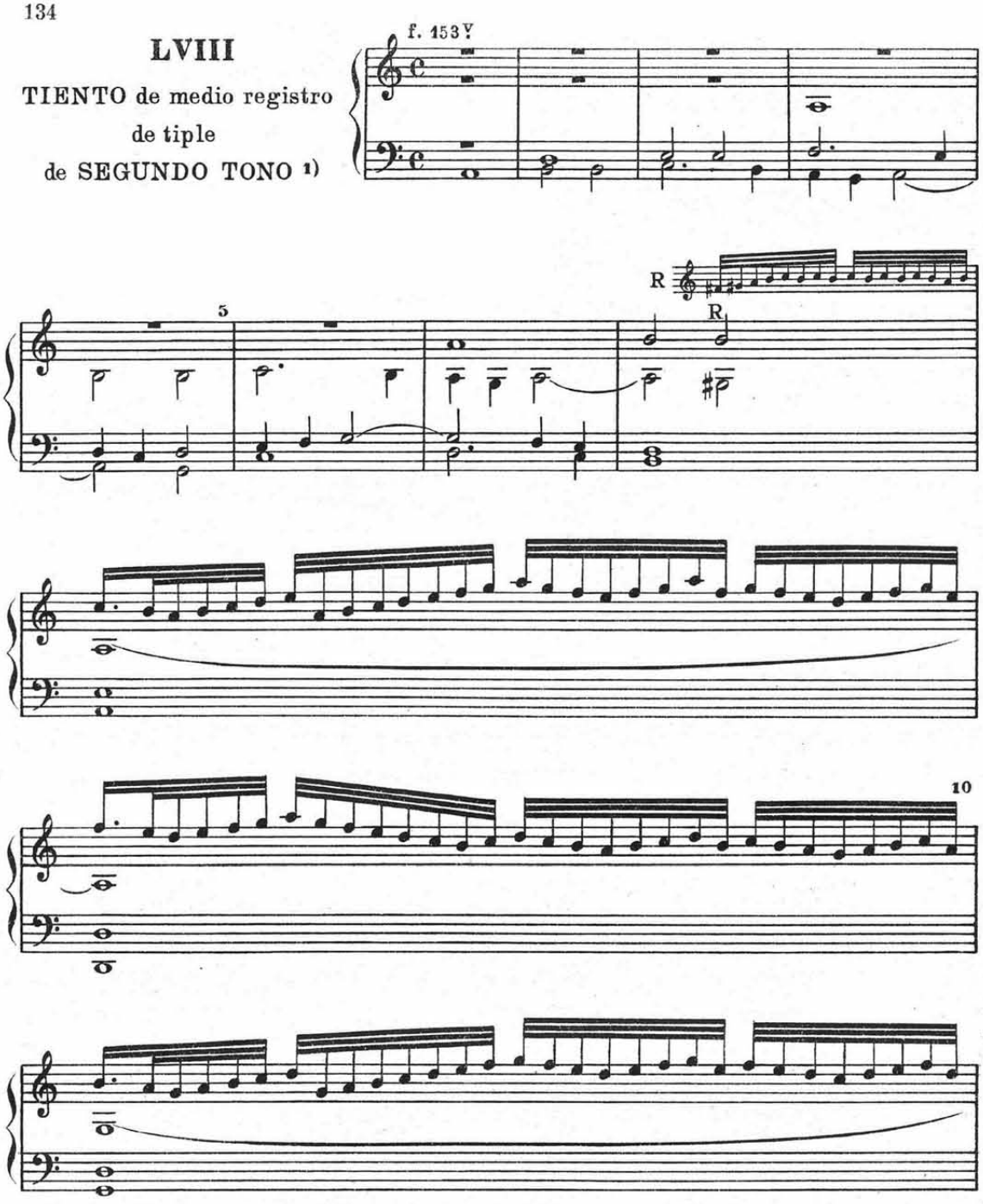
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

LVIII

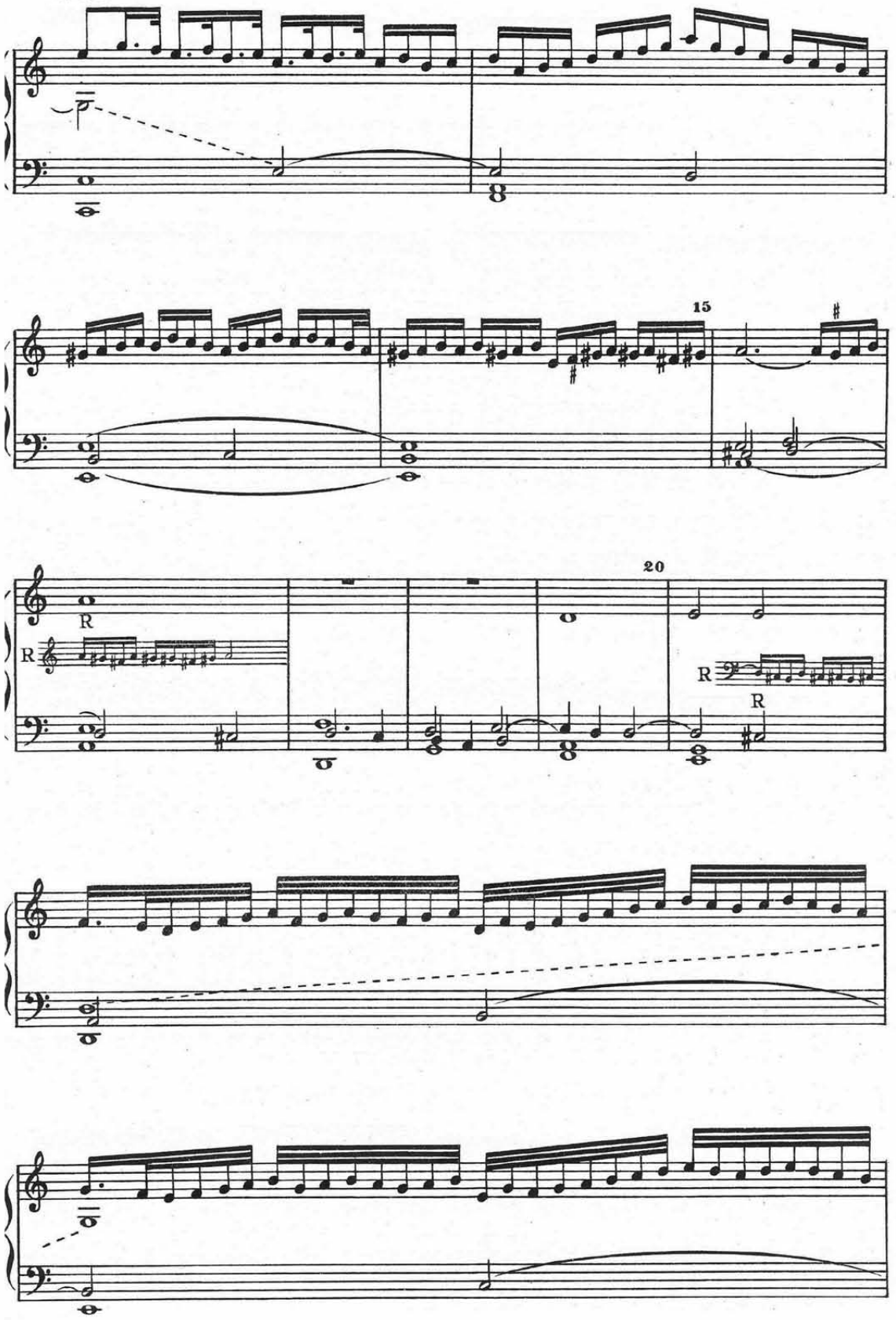
TIENTO de medio registro de tiple de SEGUNDO TONO [1]



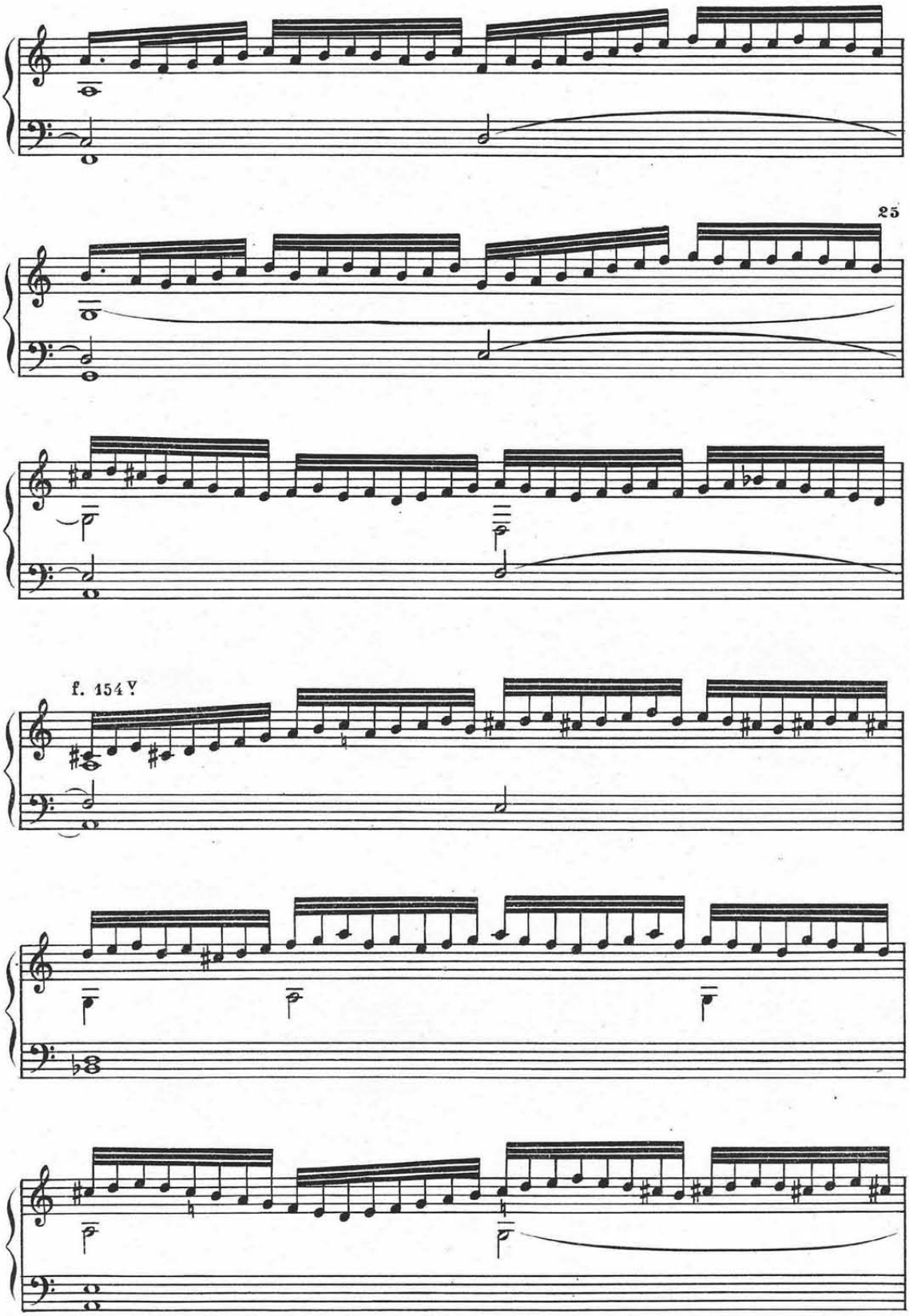
1. SÍGVENSE QUATRO OBRAS DE A TREINTA Y DOS NUMEROS AL COMPÁS, a quatro voçes. Primeramente dos tientos de medio regiſtro de tiple de ſegundo tono, re, y ſol, por delaſolrre del género diatónico : y luego vn tiento de medio regiſtro de baxón del miſmo tono , y género. Y vltimamente la memorable entre los organiſtas, canción ſuſana. Todas las quales obras dichas las punto con el tiempo (comunmente) llamado perfecto, para dar a entender la moroſidad del compás, reſpecto de la mucha diminución : Que tardança aya de ſer eſta, ſe collegirá de la velocidad mayor, o menor, que cada vno naturalmente tuviere en las manos : de modo que el que la tuviere mayor, cauſará menos tardança, y el que menor, cauſará más tardança en el lleuar de el compás; el qual ſerá por igual aſsí en lo llano como en lo glosado de a 8. 12. 16. 24, y 32. Ygualdad, toque, y limpieza encargo mucho en eſtas obras.

Tiento de medio regiſtro de tiple de a 32. de ſegundo tono, por delaſolrre, cuyo diapaſón es harmónico, y comiença dende el dicho ſigno, ſubiendo y cantando : re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

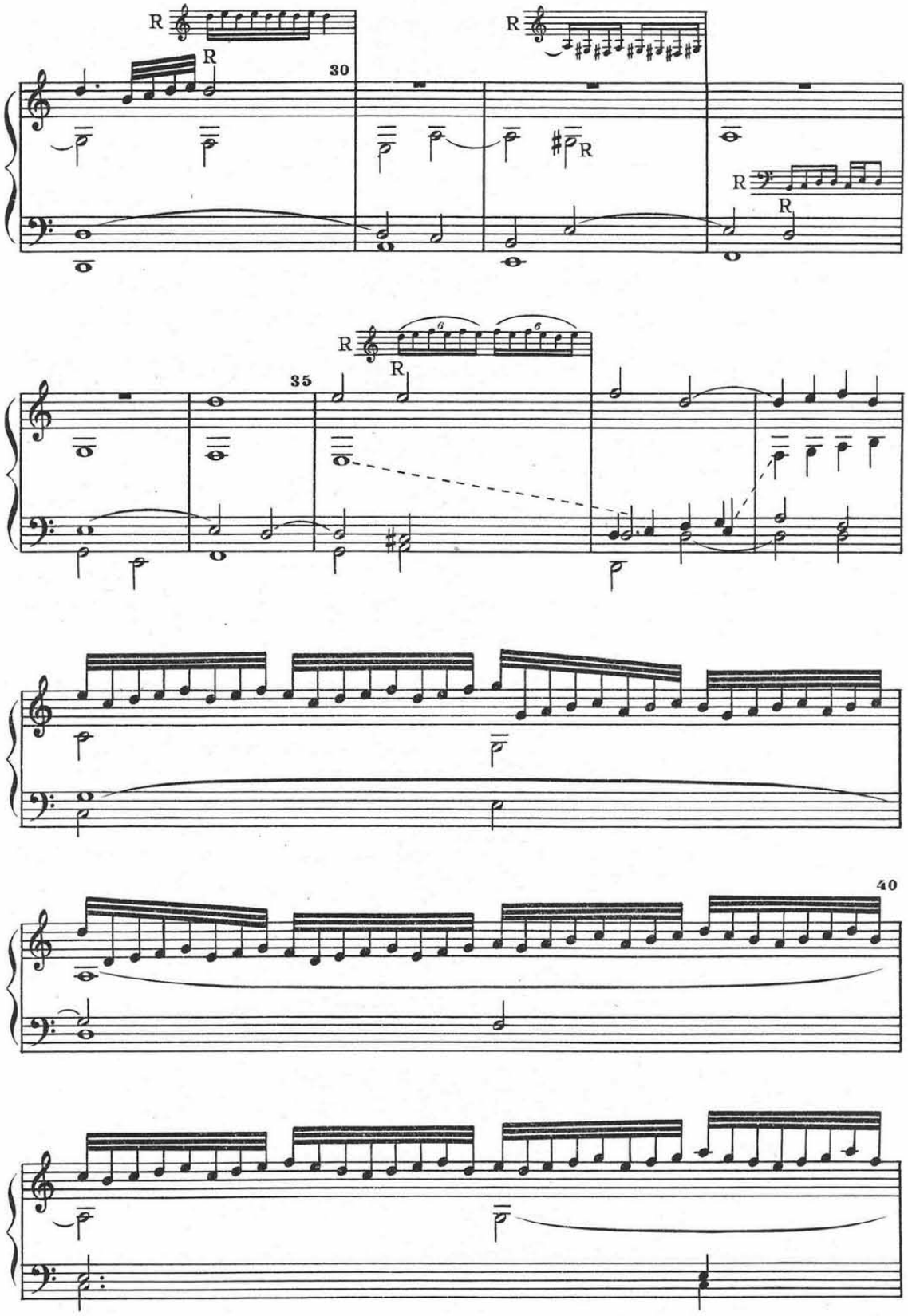
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



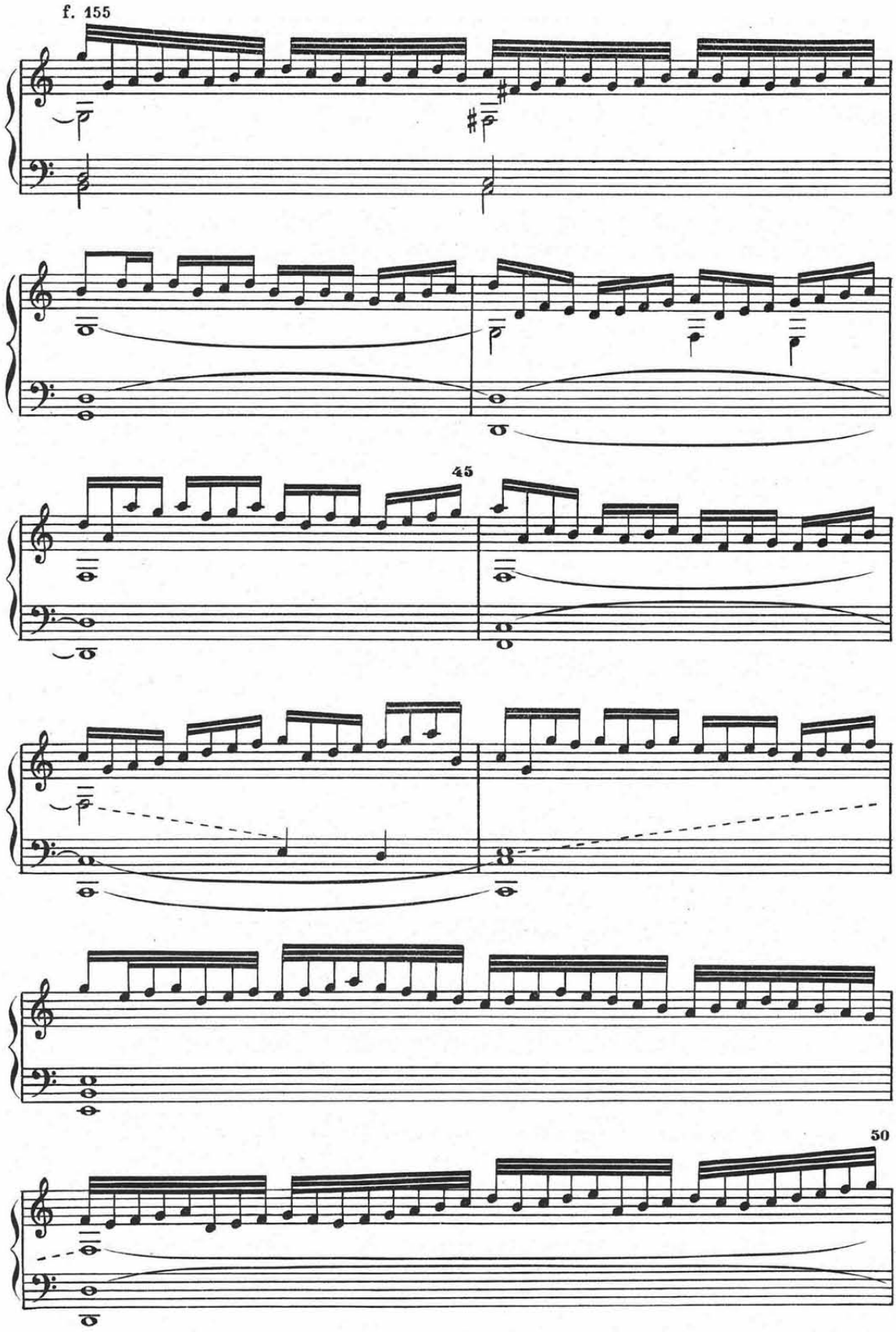
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



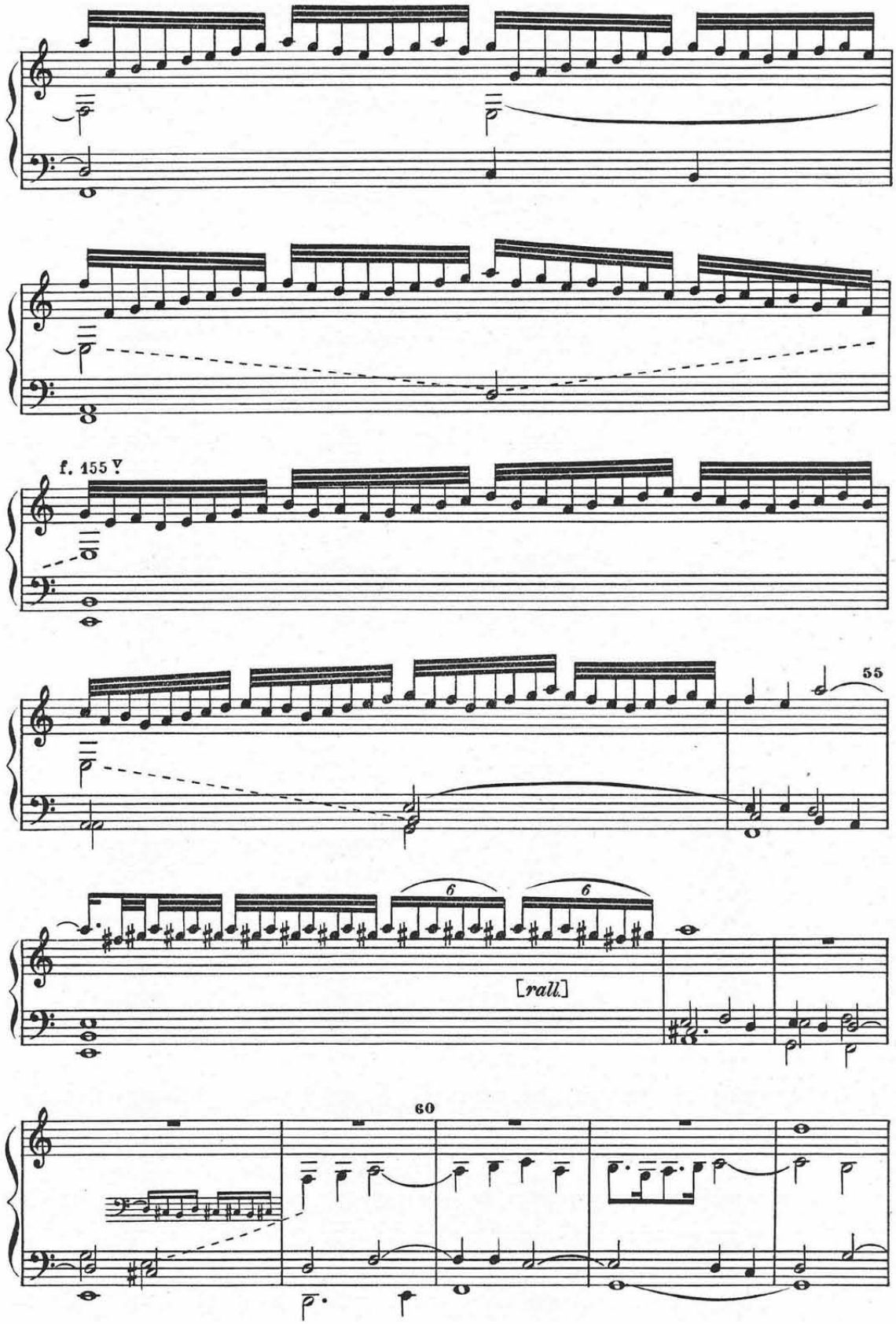
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



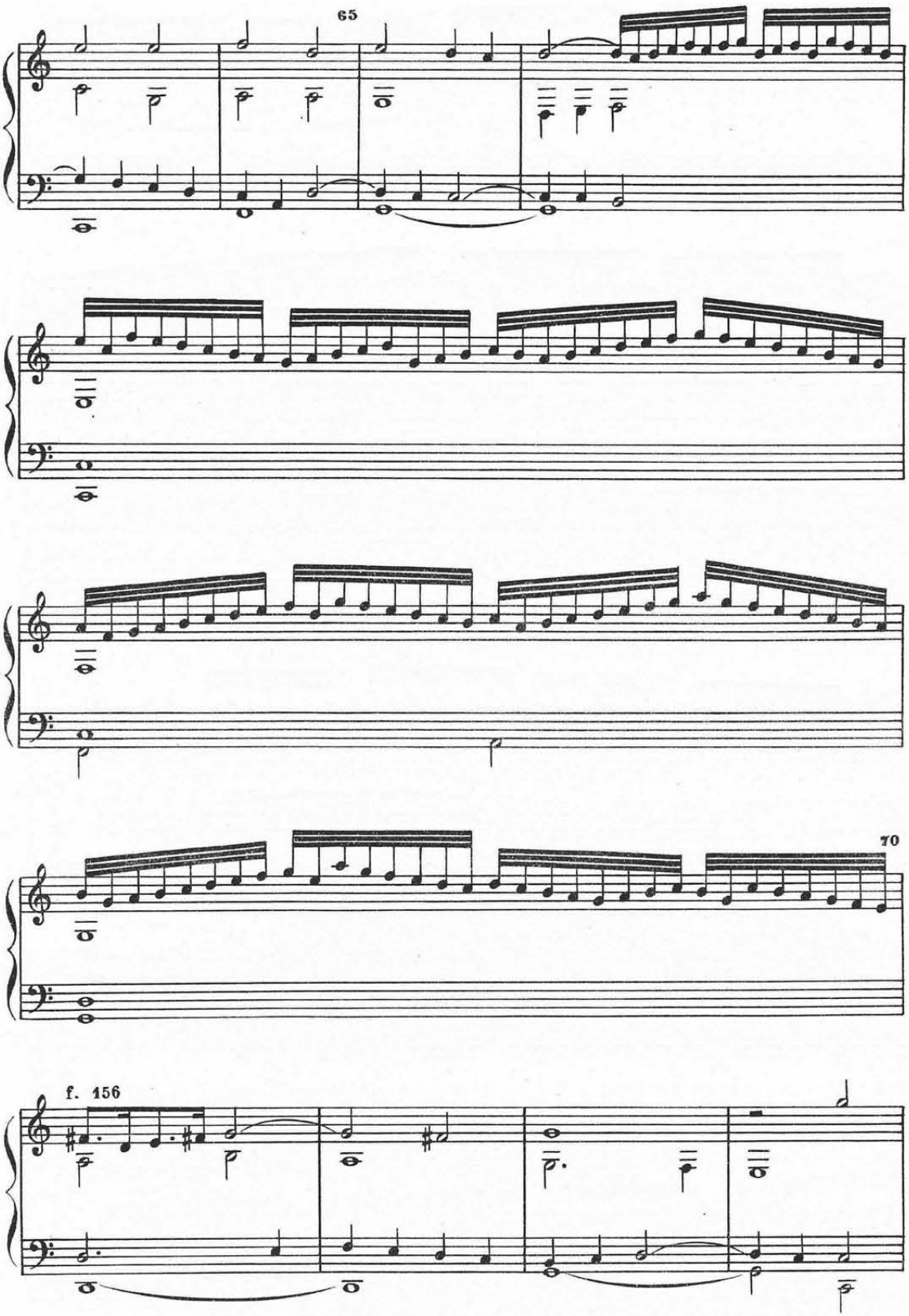
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



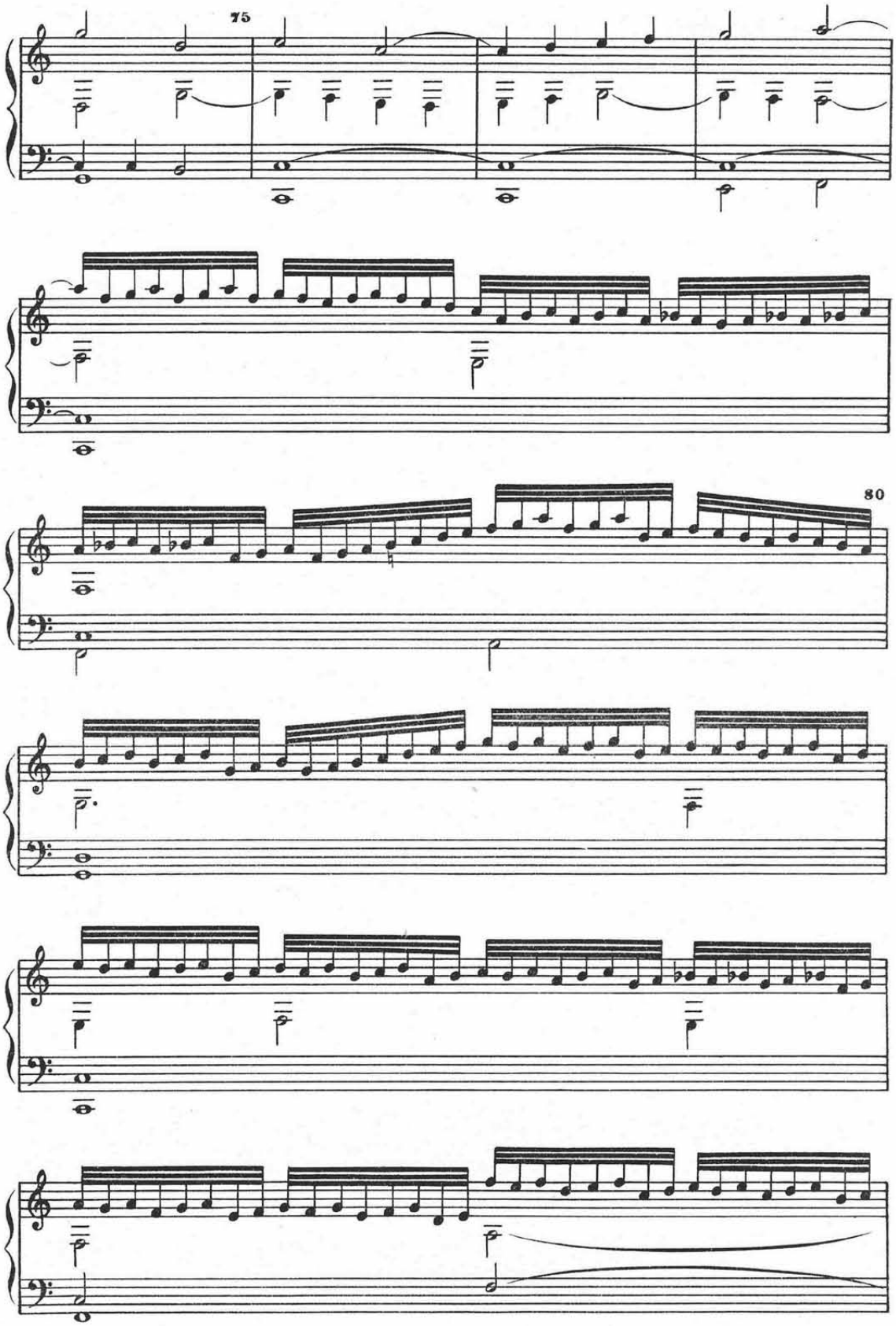
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



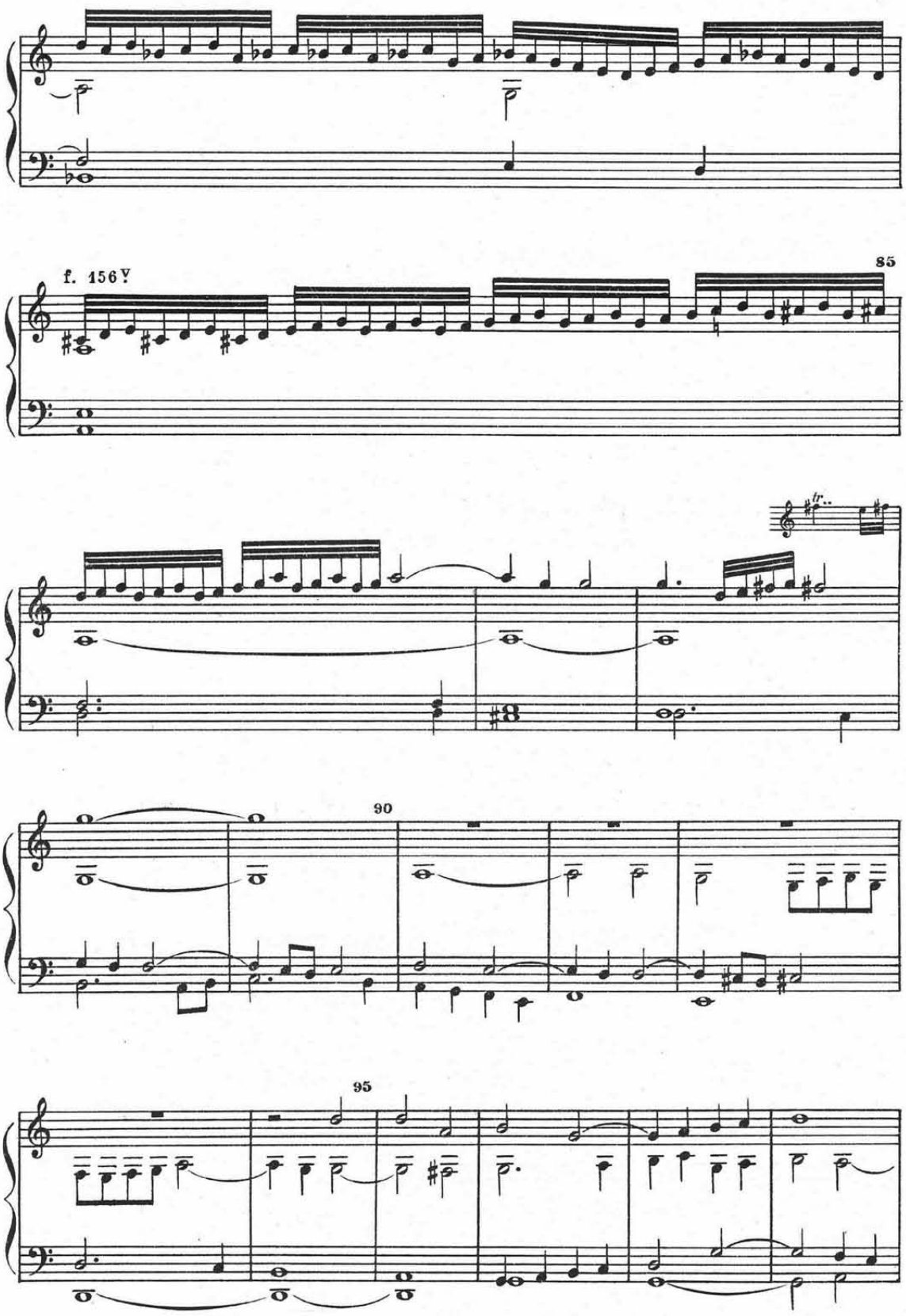
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



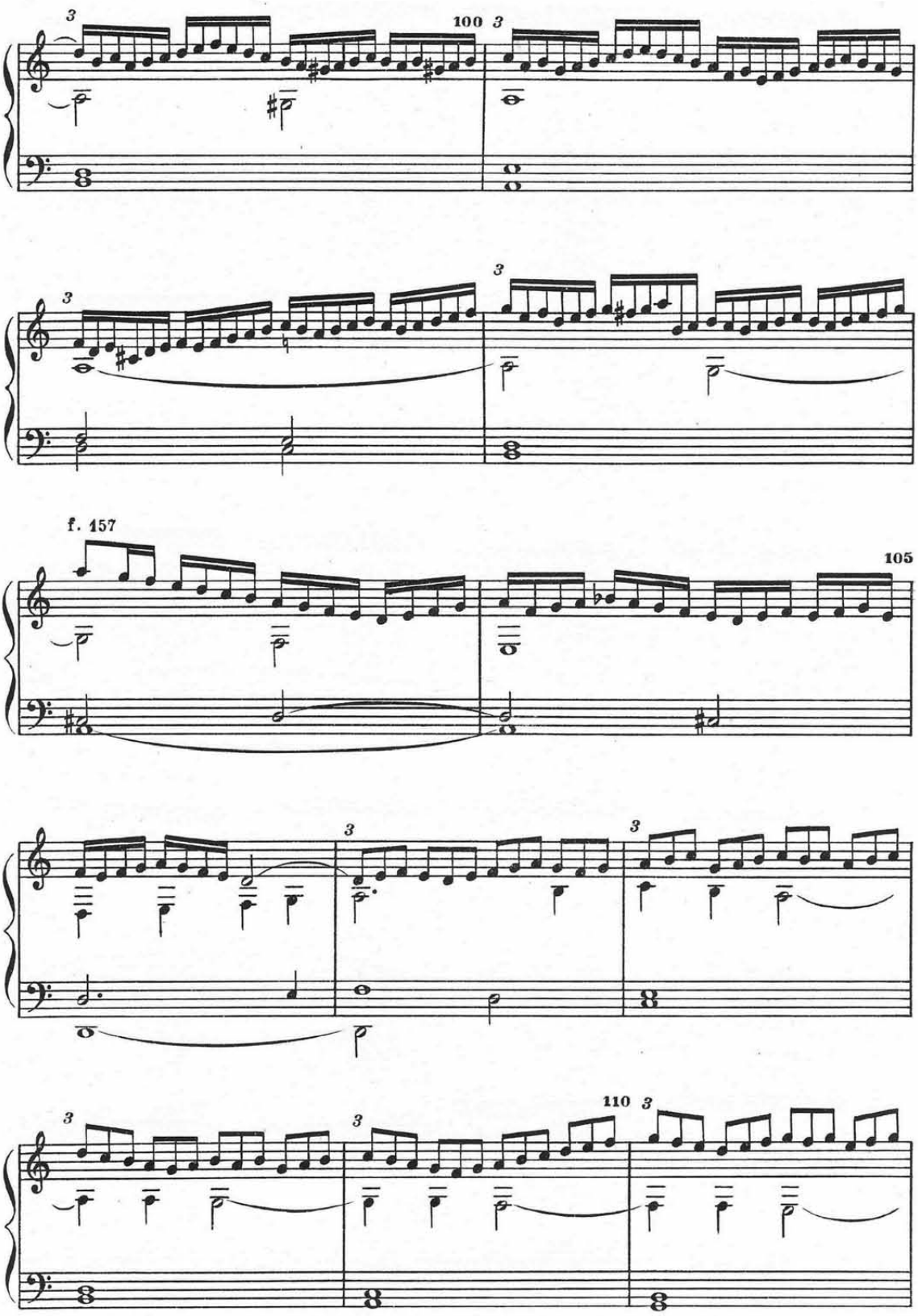
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



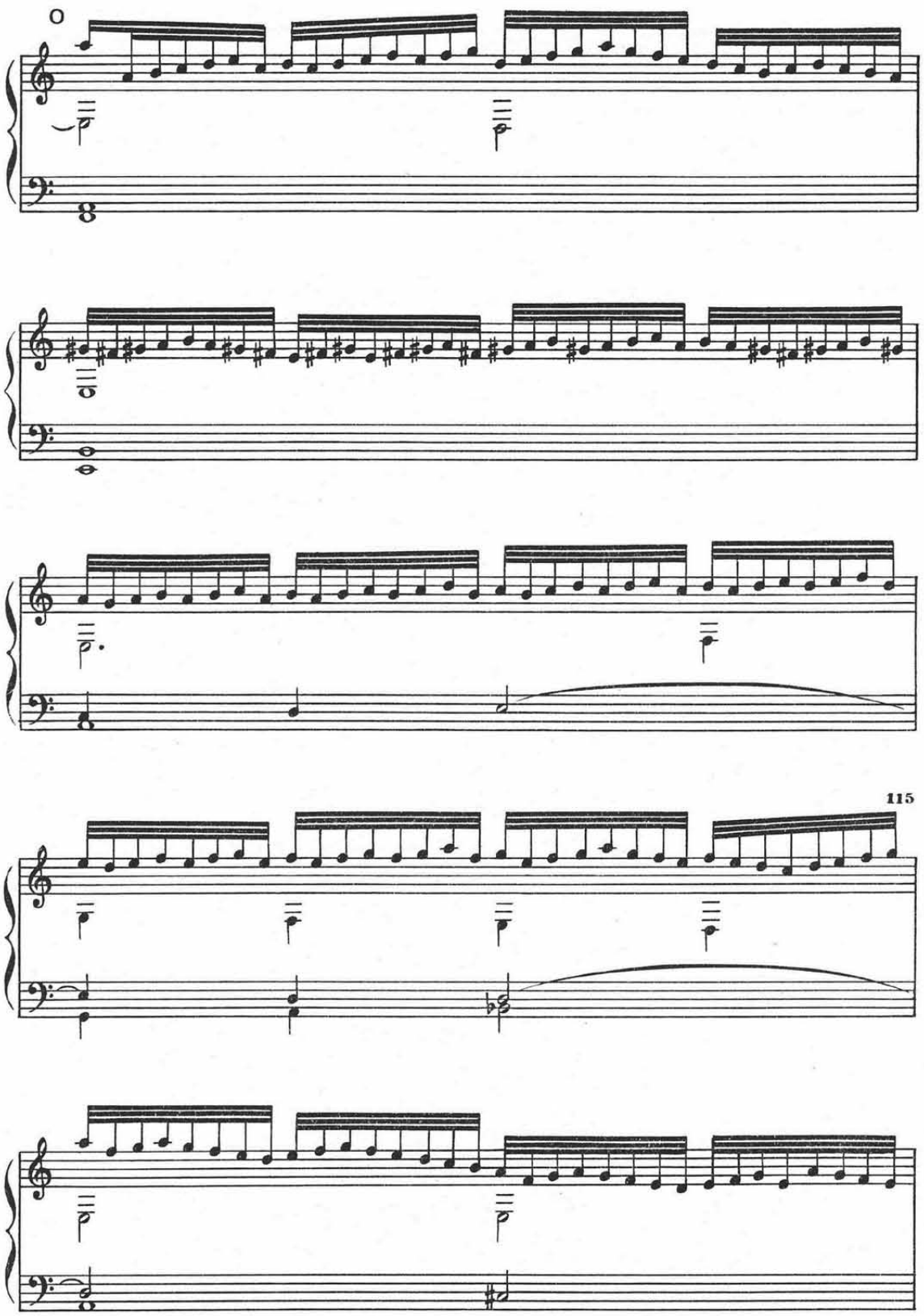
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



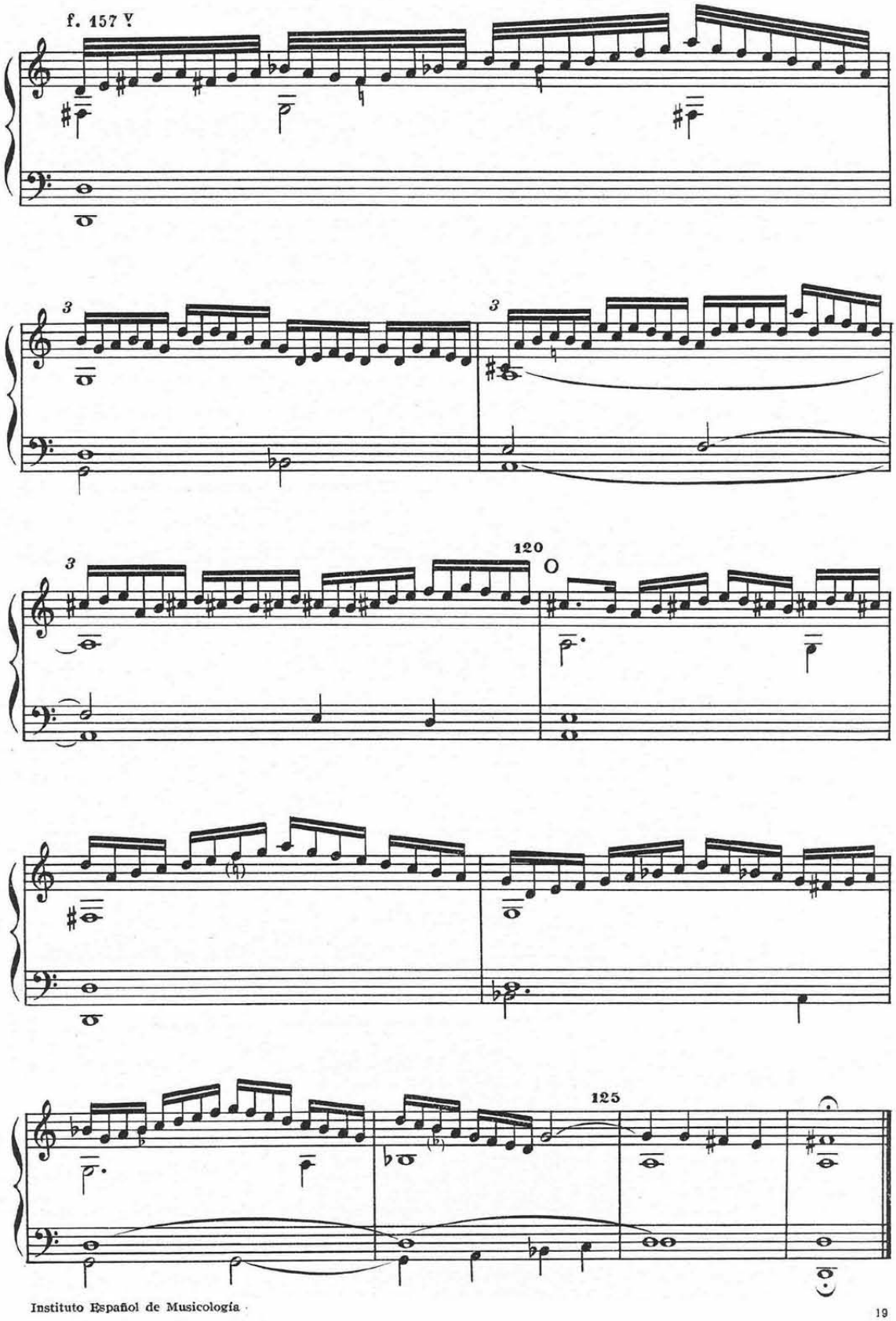
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



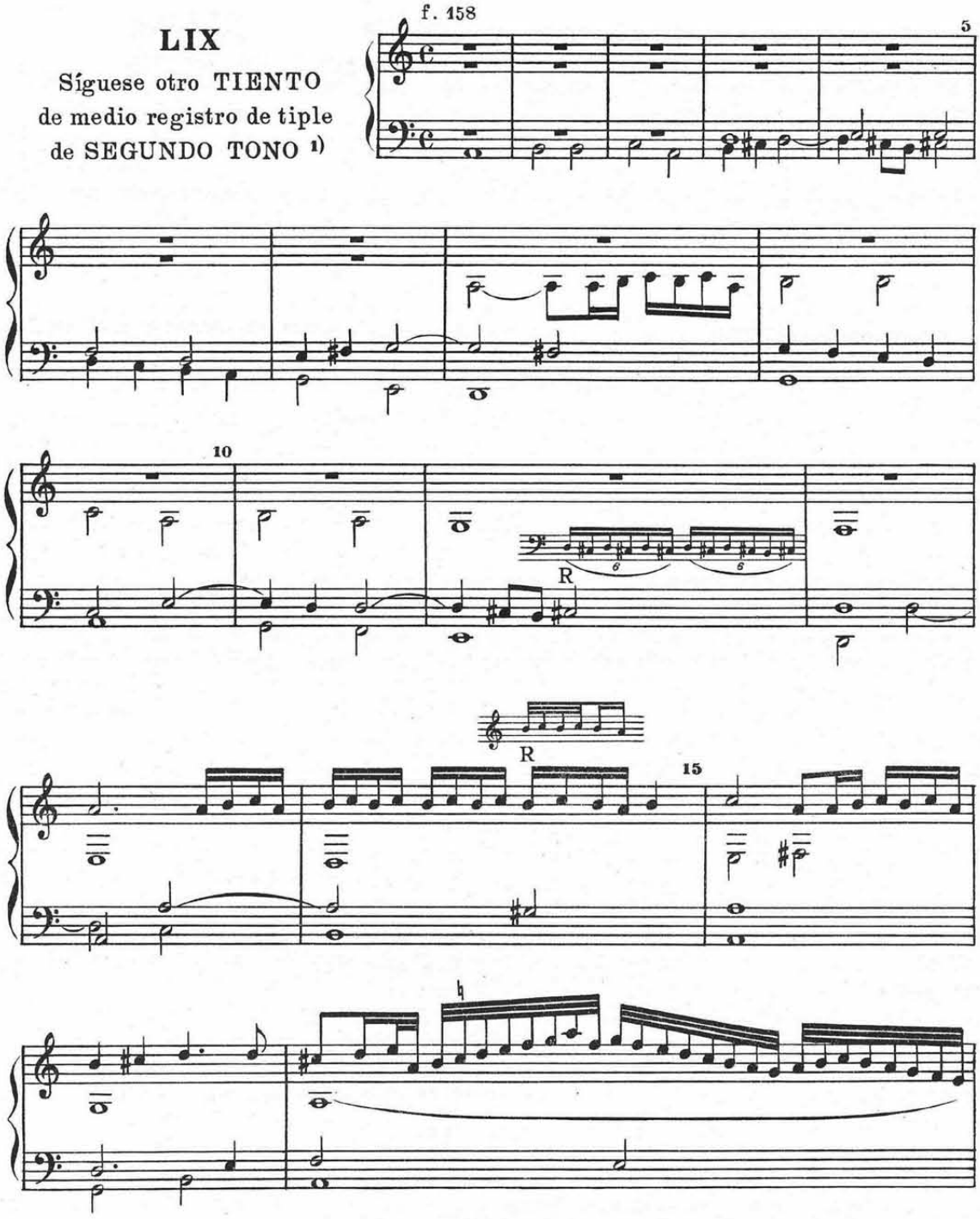
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

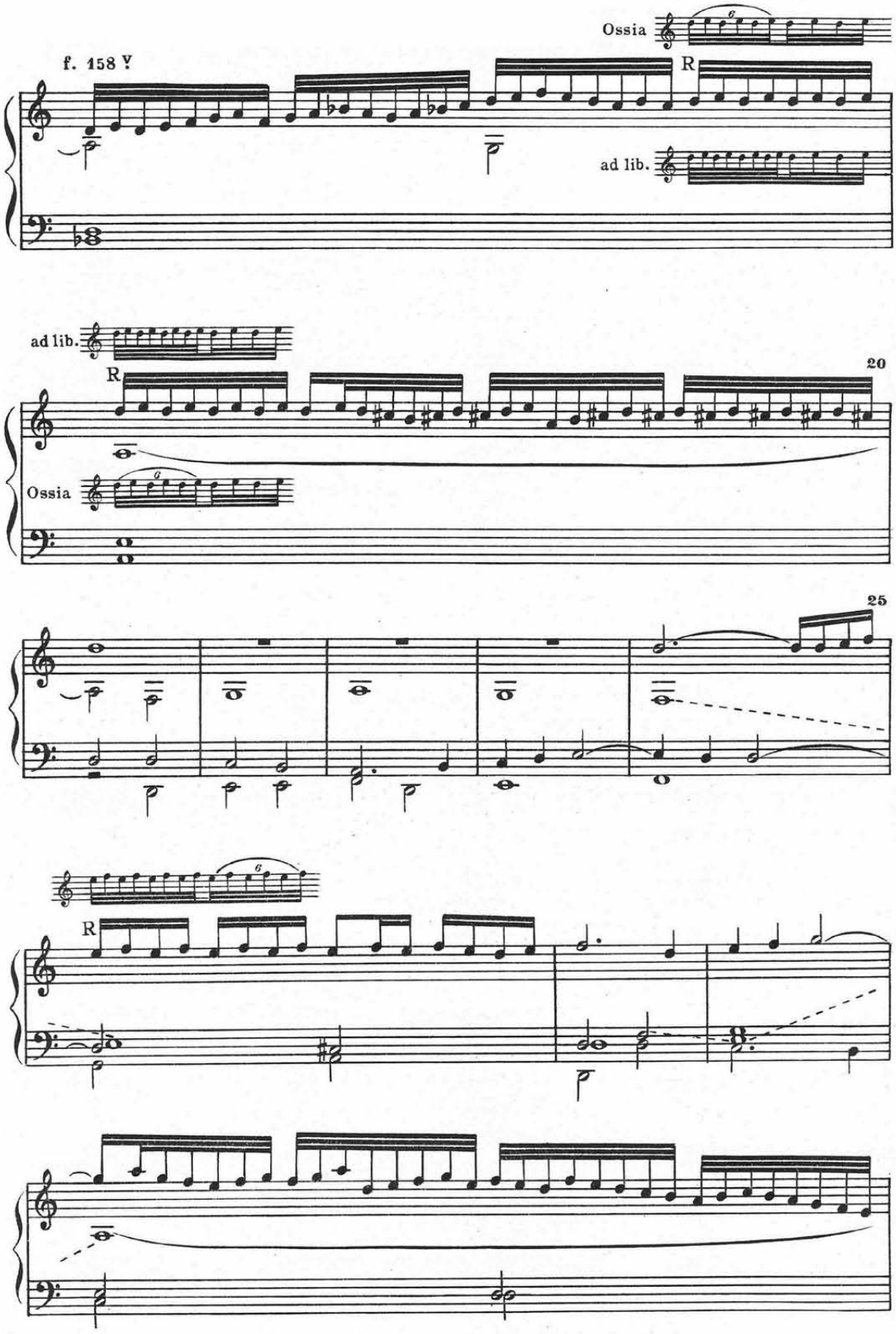
LIX

Síguese otro TIENTO
de medio registro de tiple
de SEGUNDO TONO [1]

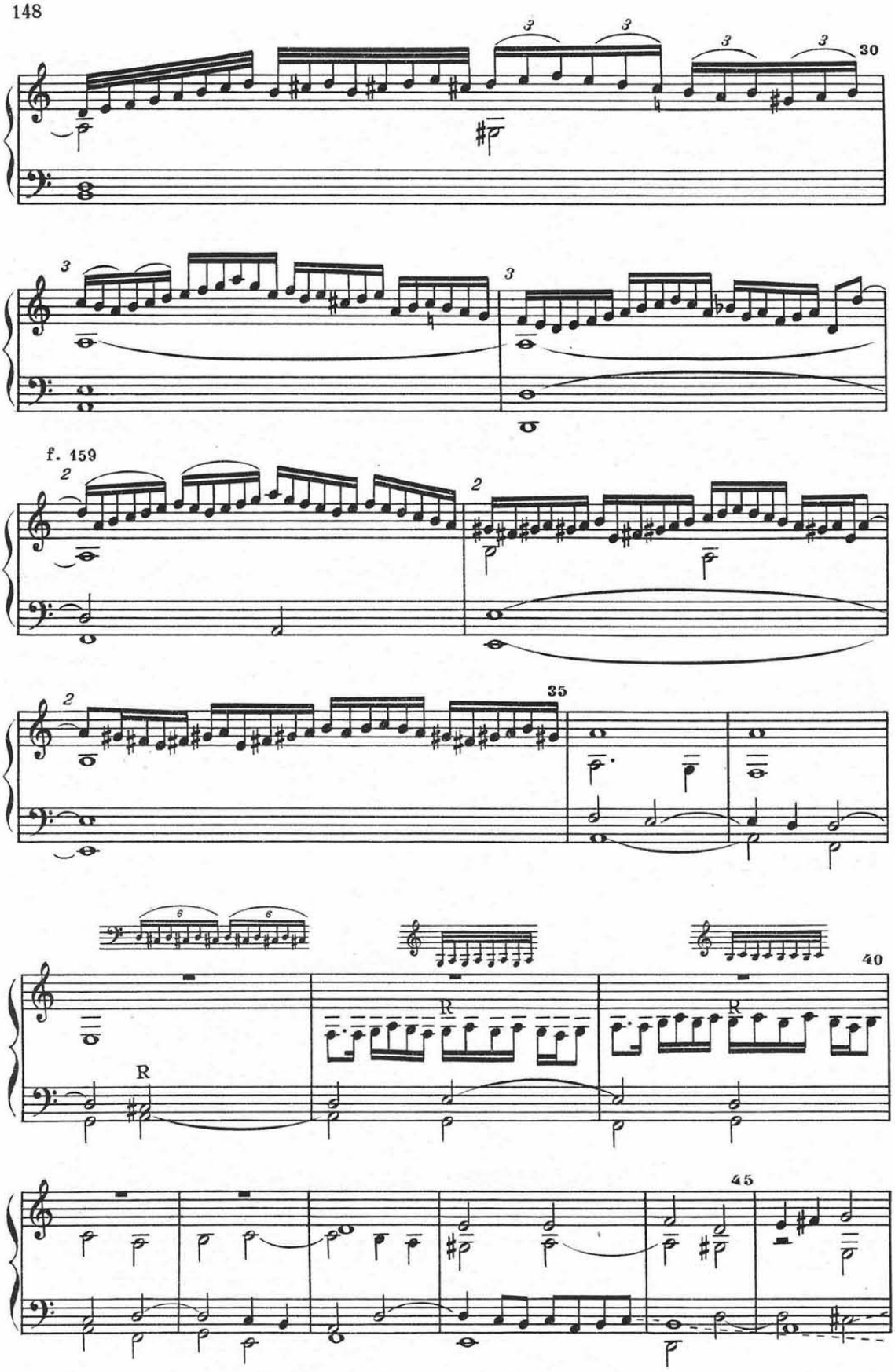


1. re, y ſol, por delaſolrre, de el género diatónico, y de treinta y dos números al compás. De tres modos ſe puede dezir que vn tono es de tal o tal género. El primero, por los intervalos que cada voz de él entona : El ſegundo, por los ſignos en que toca, naturales, o accídentales : y el tercero, por la voz donde fenece v. g. quando vna voz entona tonos íntegros, y ſemitonos mayores naturales procede diatónicamente; y quando ſemitonos mayores accidẽtales, y menores, y ſemiditonos, procede cromáticamente; y quãdo dieſis y ditonos enarmónicamente. Y quando paſſa por teclas blancas, cantando por be quadrado y natura, procede diatónice: y quando paſſa por las negras (eccepto la de geſolrreut) procede cromatice : y quando por la dicha, procede enarmonice. Y quando fenece en el vt, y fa, fenece diatonice, y quando en el re, y ſol, cromatice, y quãdo en el mi, y la, enarmonice : y de aqui vino partir los antiguos todos los ſemitonos mayores, o míes en dos dieſis : por hazer eſte tono quarto tan ſuave, tono proprio de eſte género enarmónico.

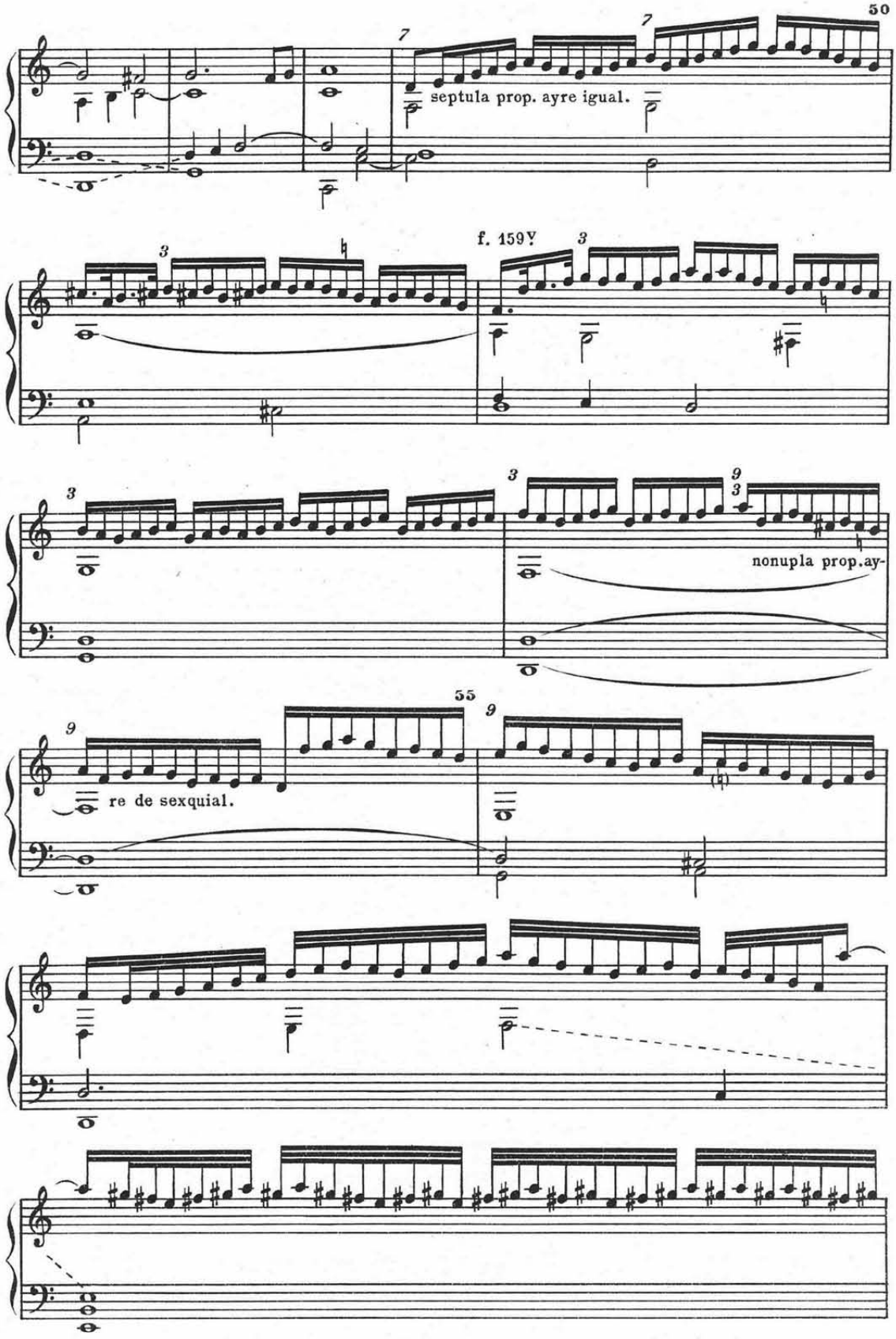
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



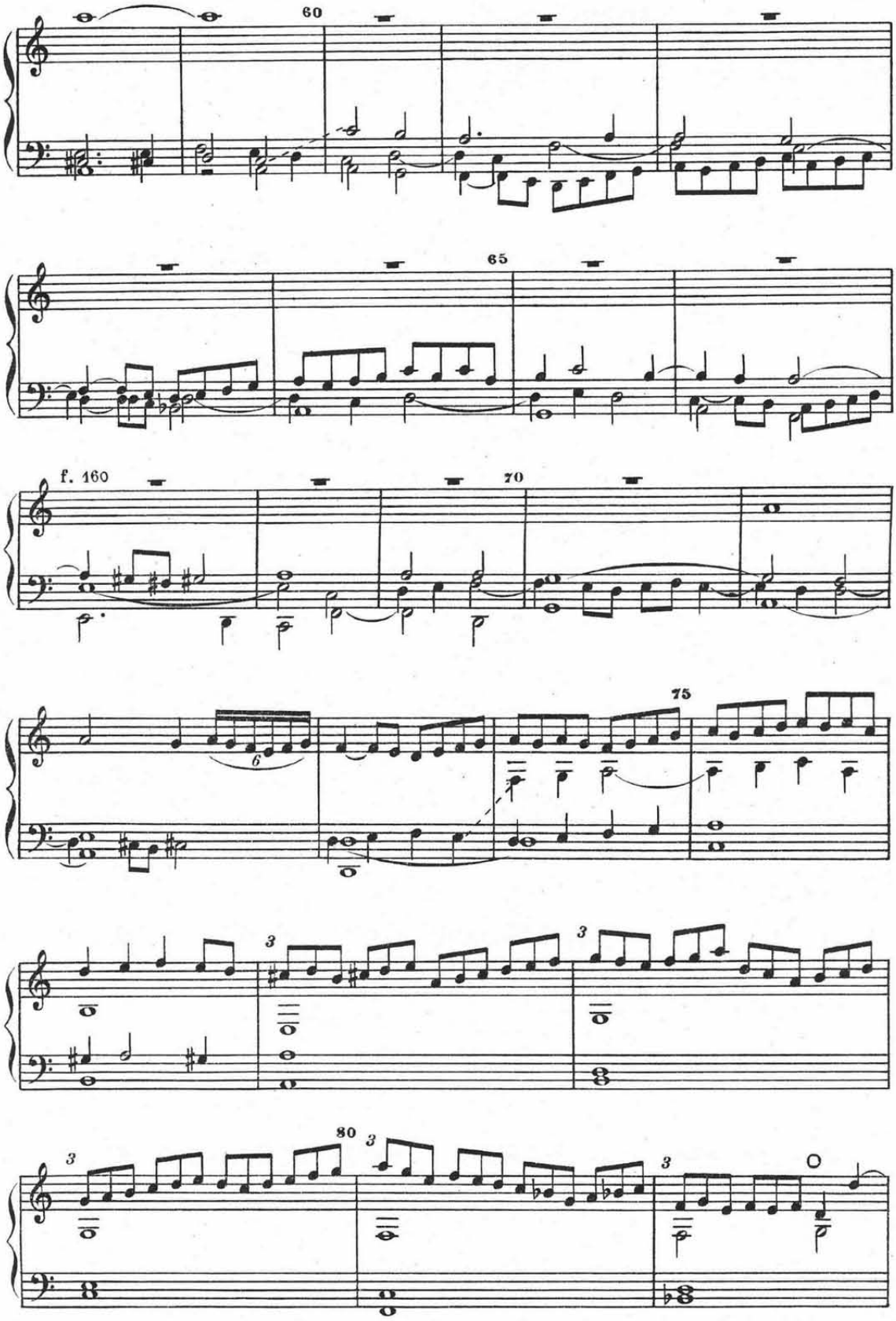
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



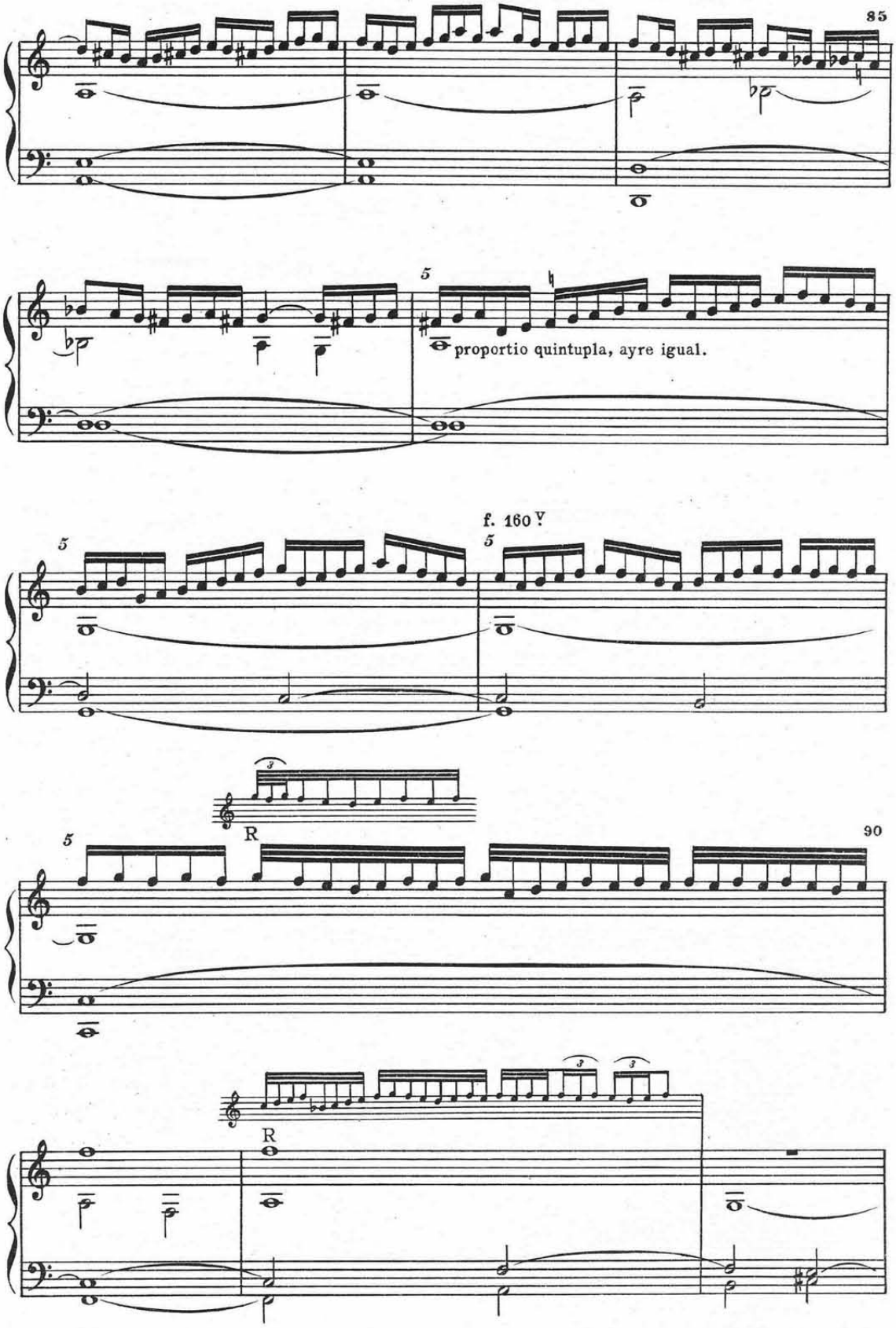
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



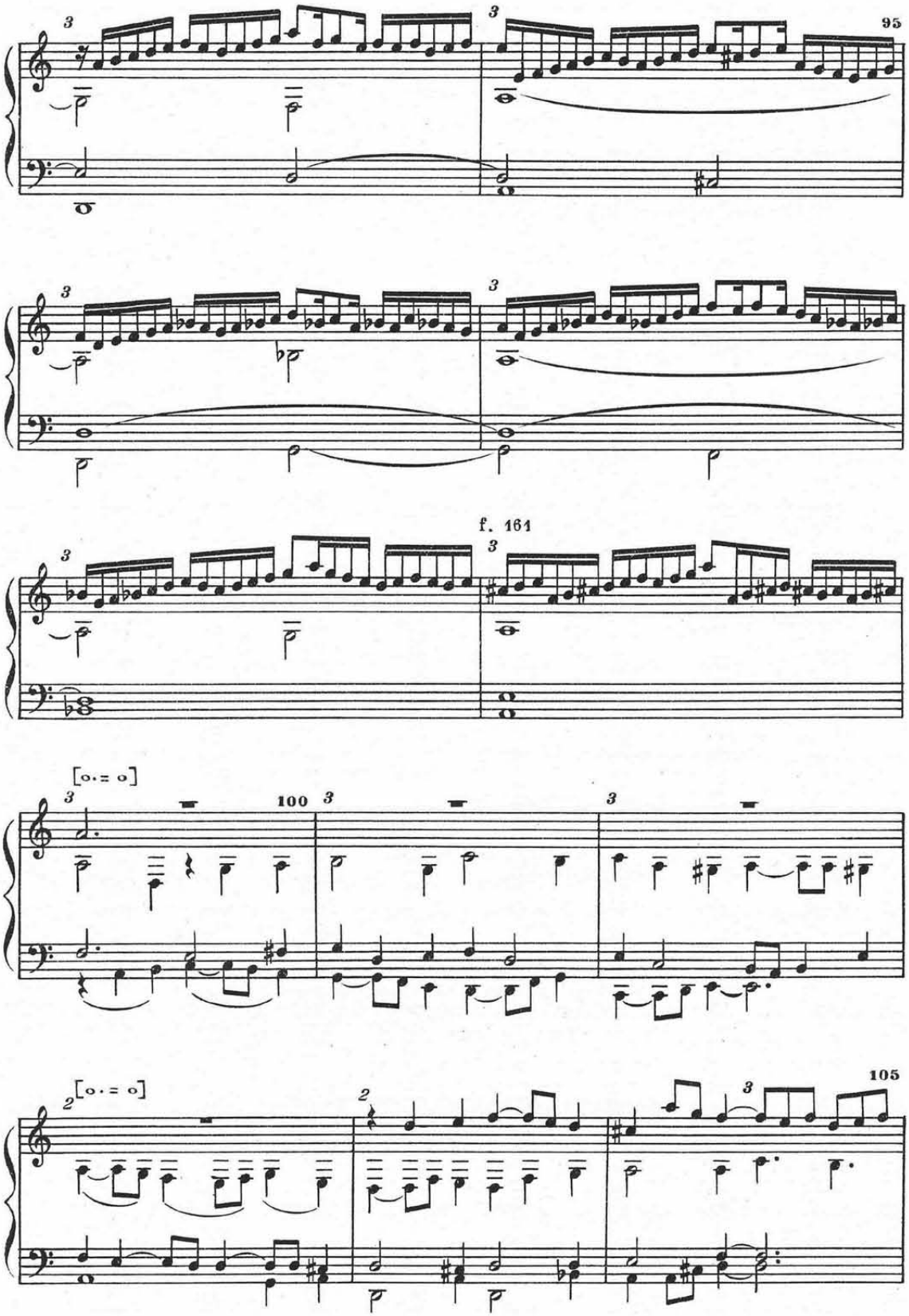
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



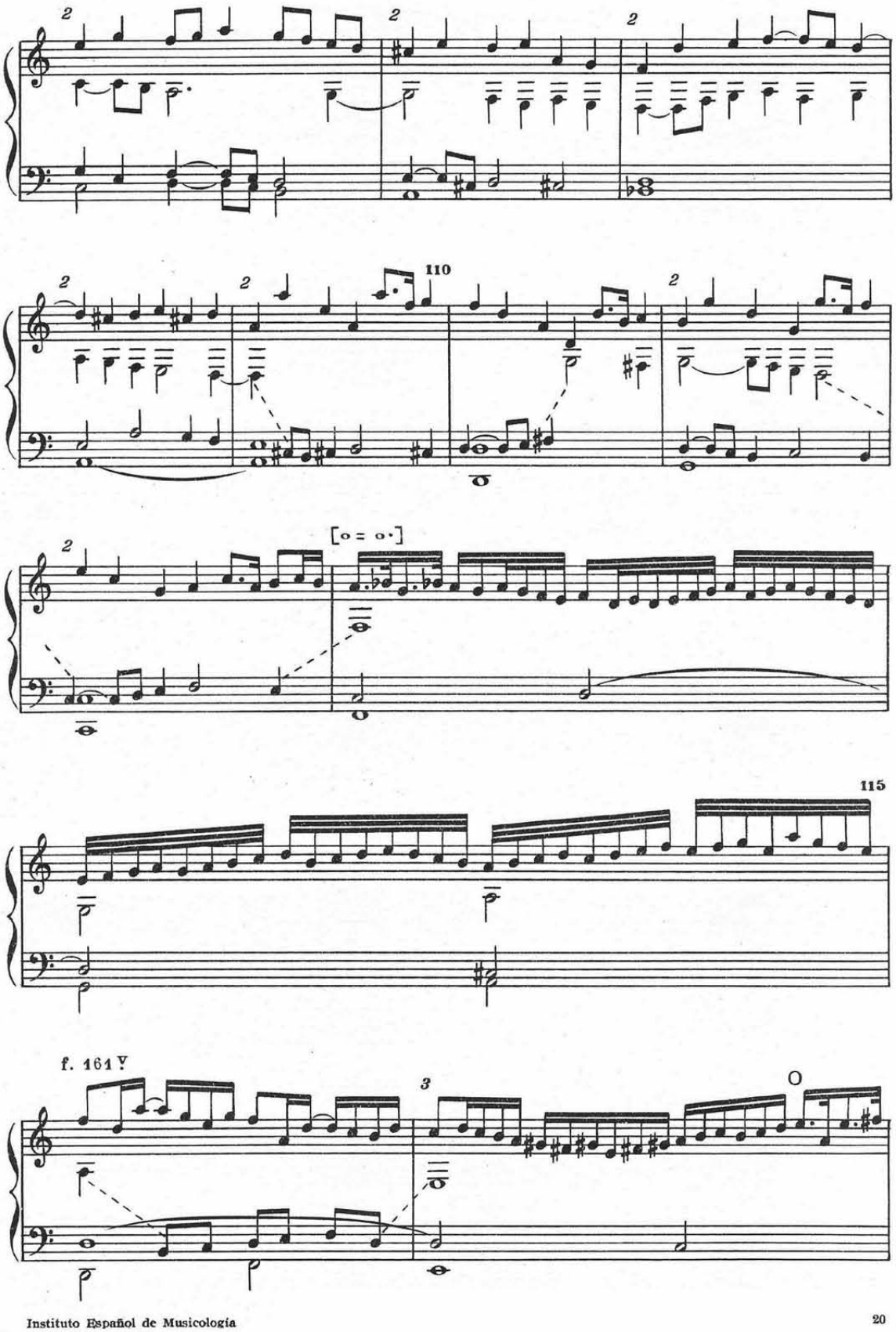
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



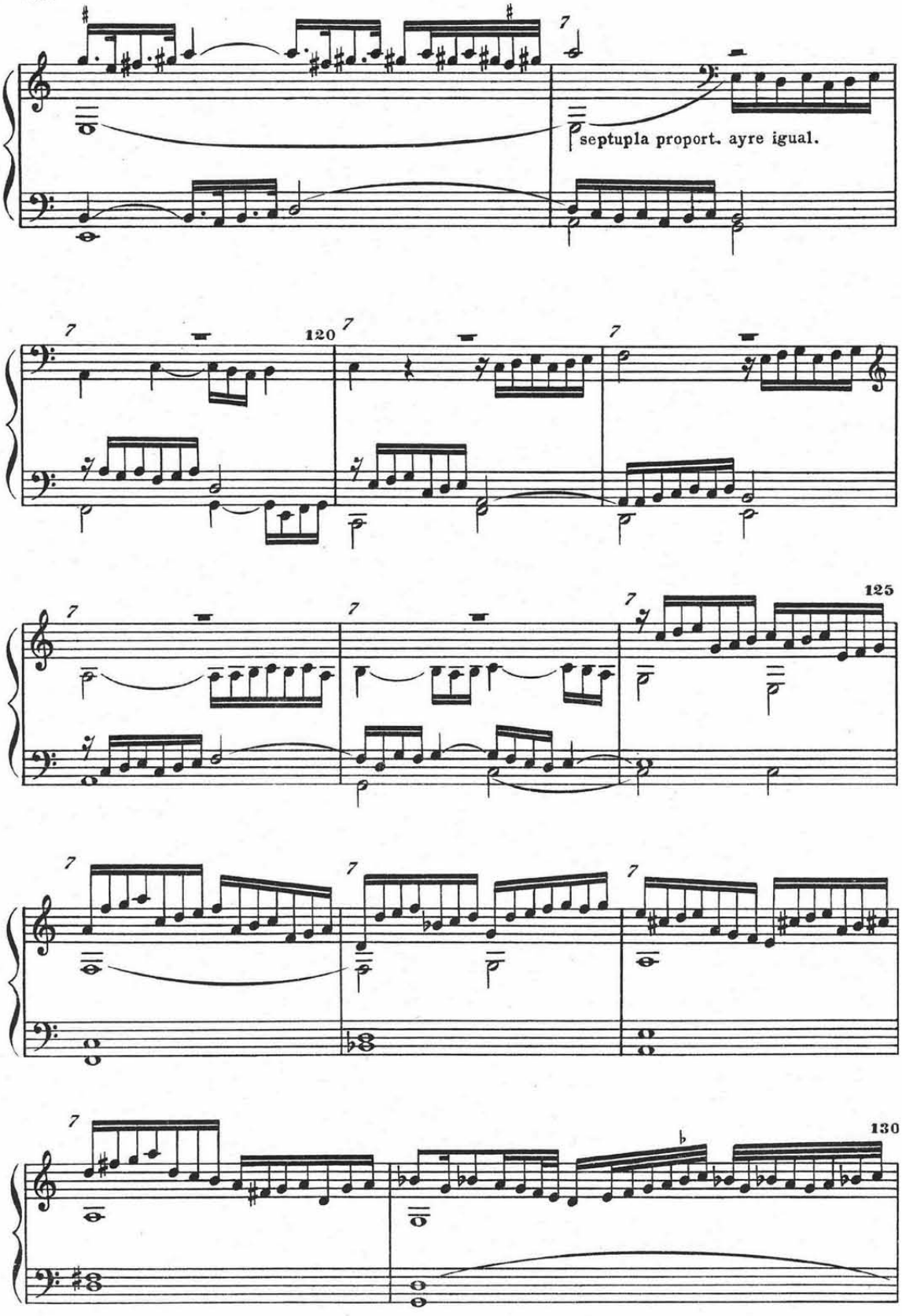
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



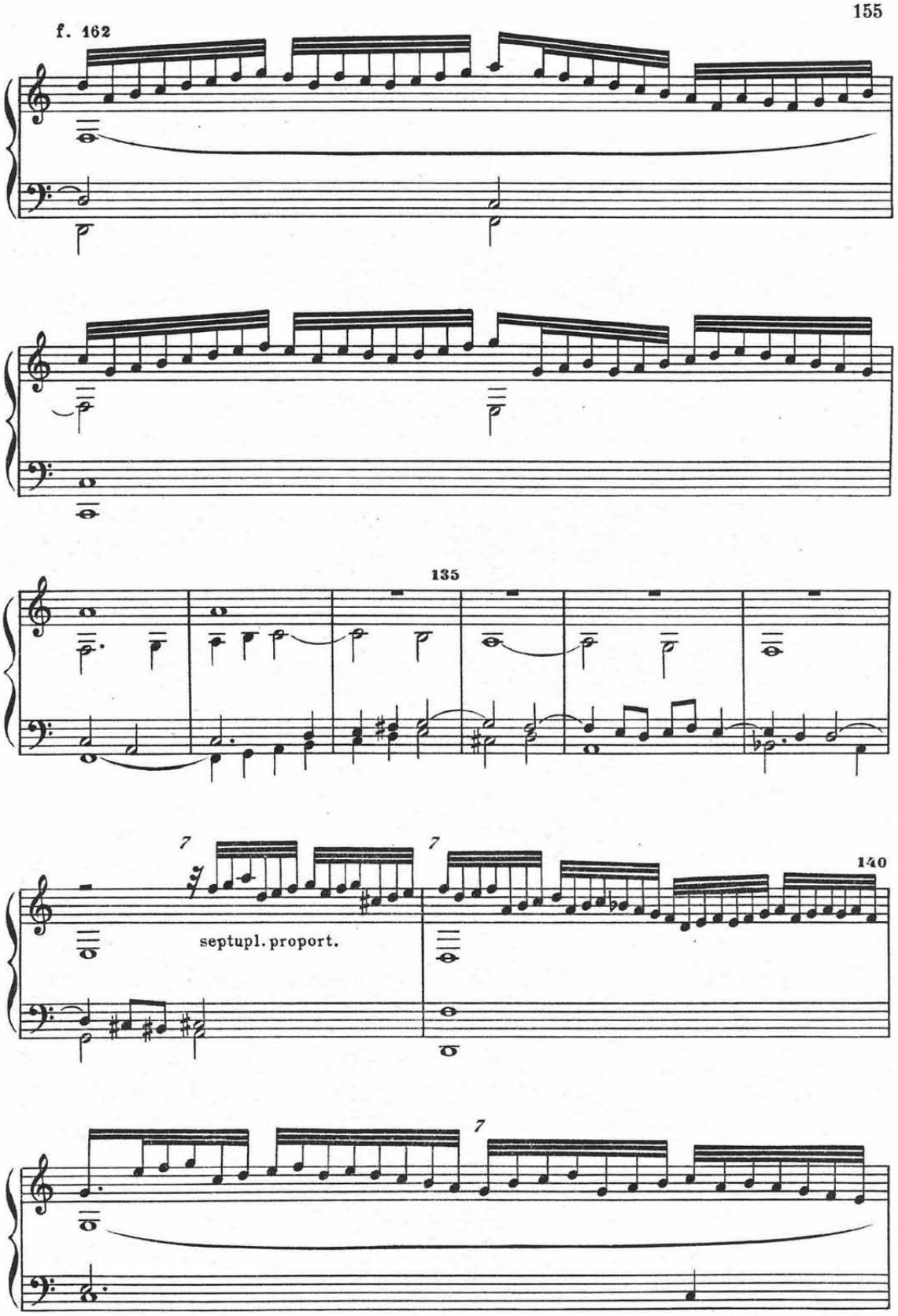
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



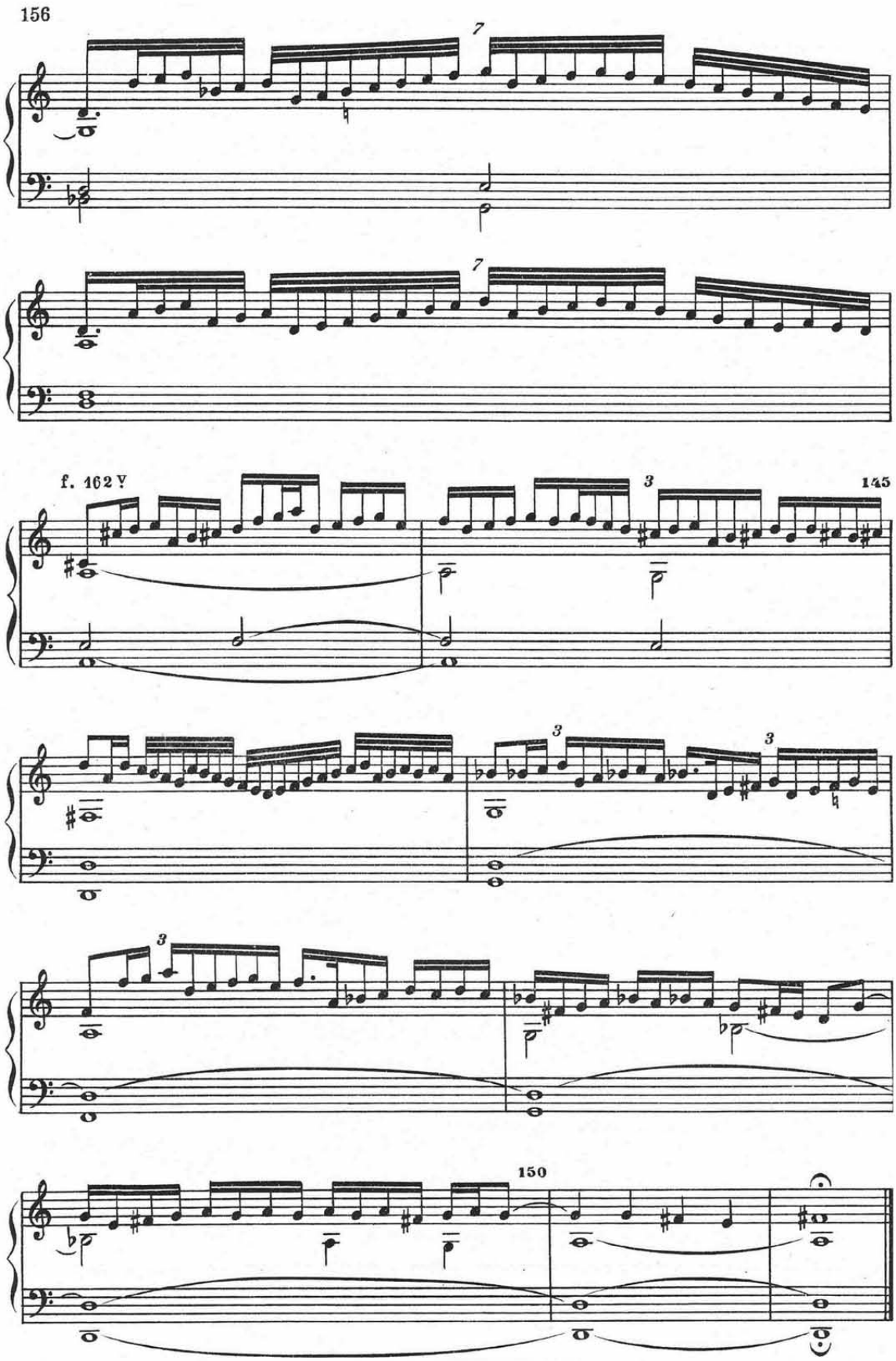
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



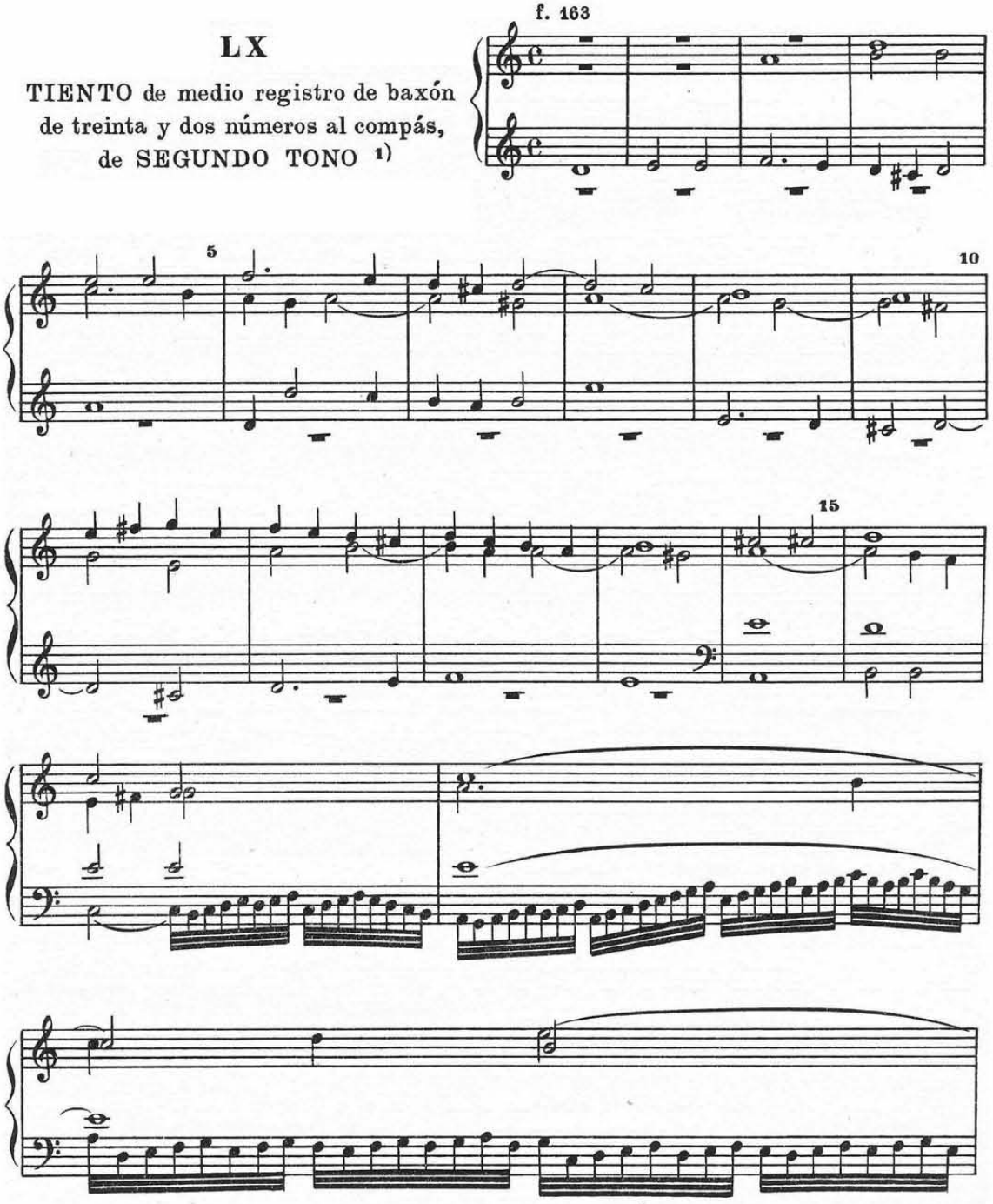
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

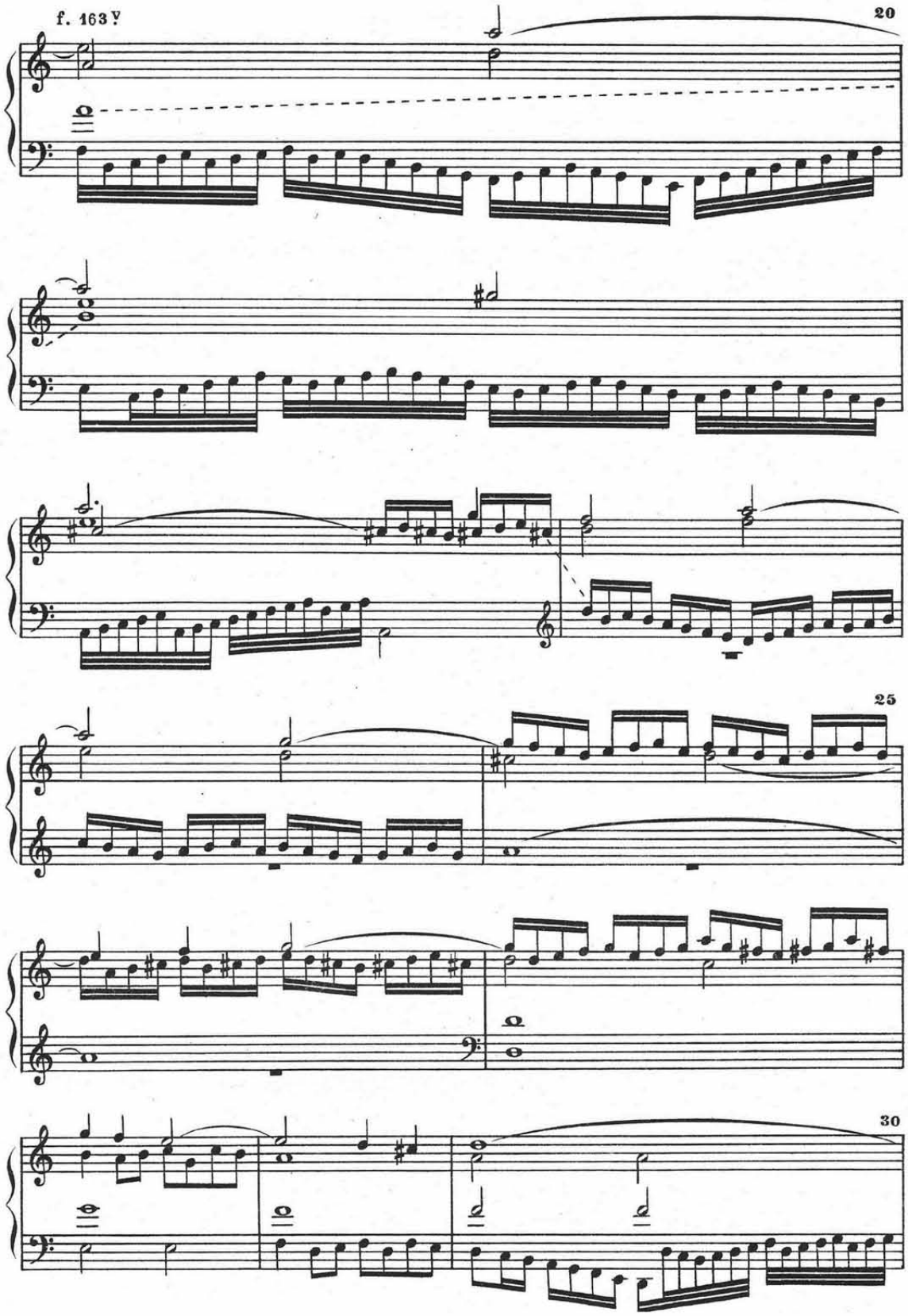
LX

TIENTO de medio registro de baxón de treinta y dos números al compás, de SEGUNDO TONO [1]

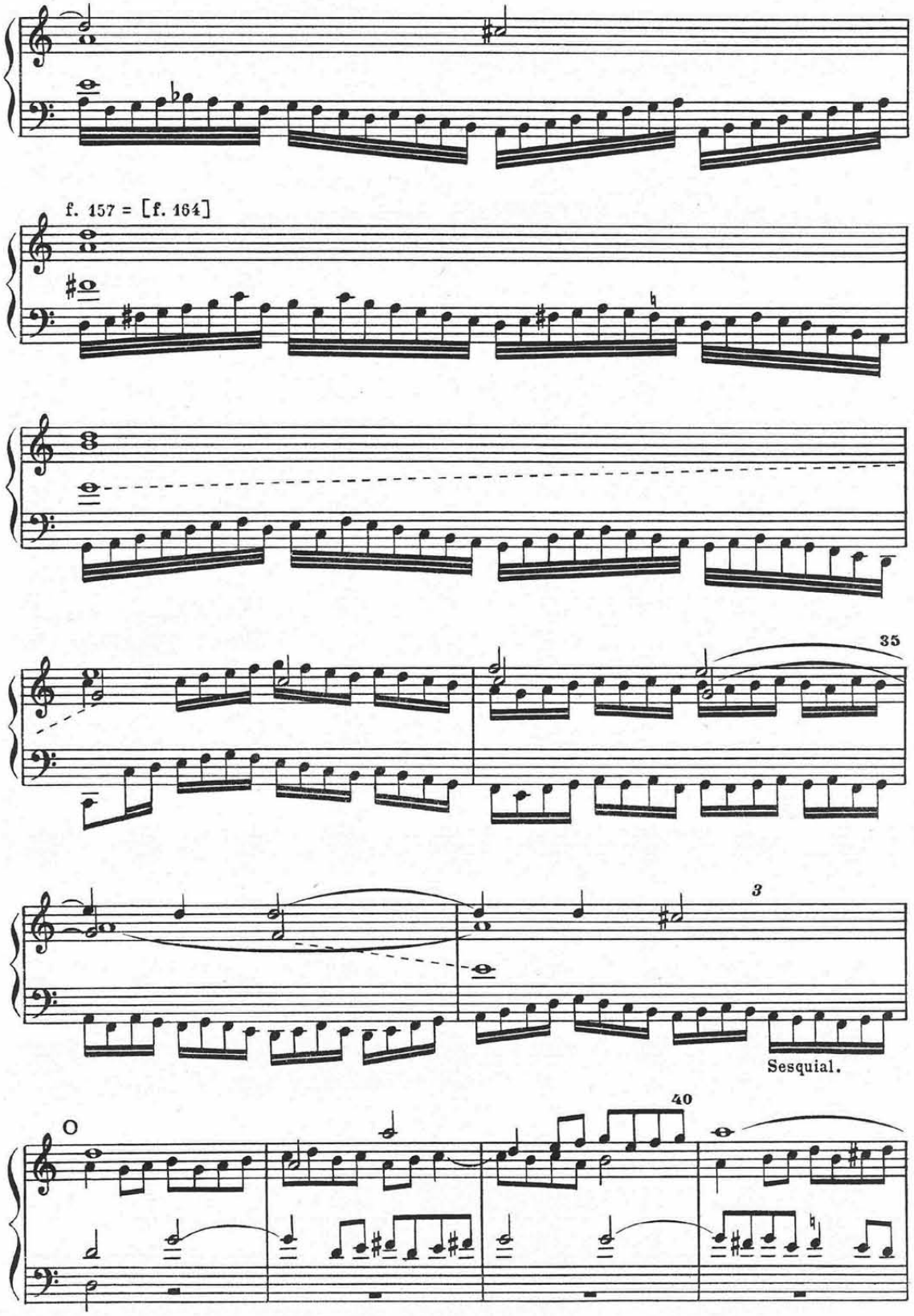


1. por delafolrre, de el género diatónico; cafi fobre el miſmo paſſo q̄ los precedẽtes de tiple, el qual más es para tañido en realejos, que en órganos grandes; por no poder reſponder las contras de los tales con tanta velocidad como es neceſſario; y por ſer los juegos de teclas muy rezios, y hundir mucho. Quando, a vn diſcurſo le intitulo de tal, o tal género, ſe a de entender en el ſegundo ſentido, de los tres dichos en el antecedẽte: q̄ es ẽ quãto los faes, o mies, los da natural o accidẽtalmẽte, ẽ tales o tales teclas. La cauſa de tomarſe ẽ eſte ſẽtido mas q̄ los otros dos es : porq̄ eſte es muy general, y comprehende mucho, y no ay obra en la qual no ſe toq̄ a cada paſſo en los dichos ſignos o teclas : los otros dos no lo ſon tãto; y aſsi el dicho termino, accipitur pro parte principali. El diapaſón es ẽ todo ſemejãte al del paſſado.

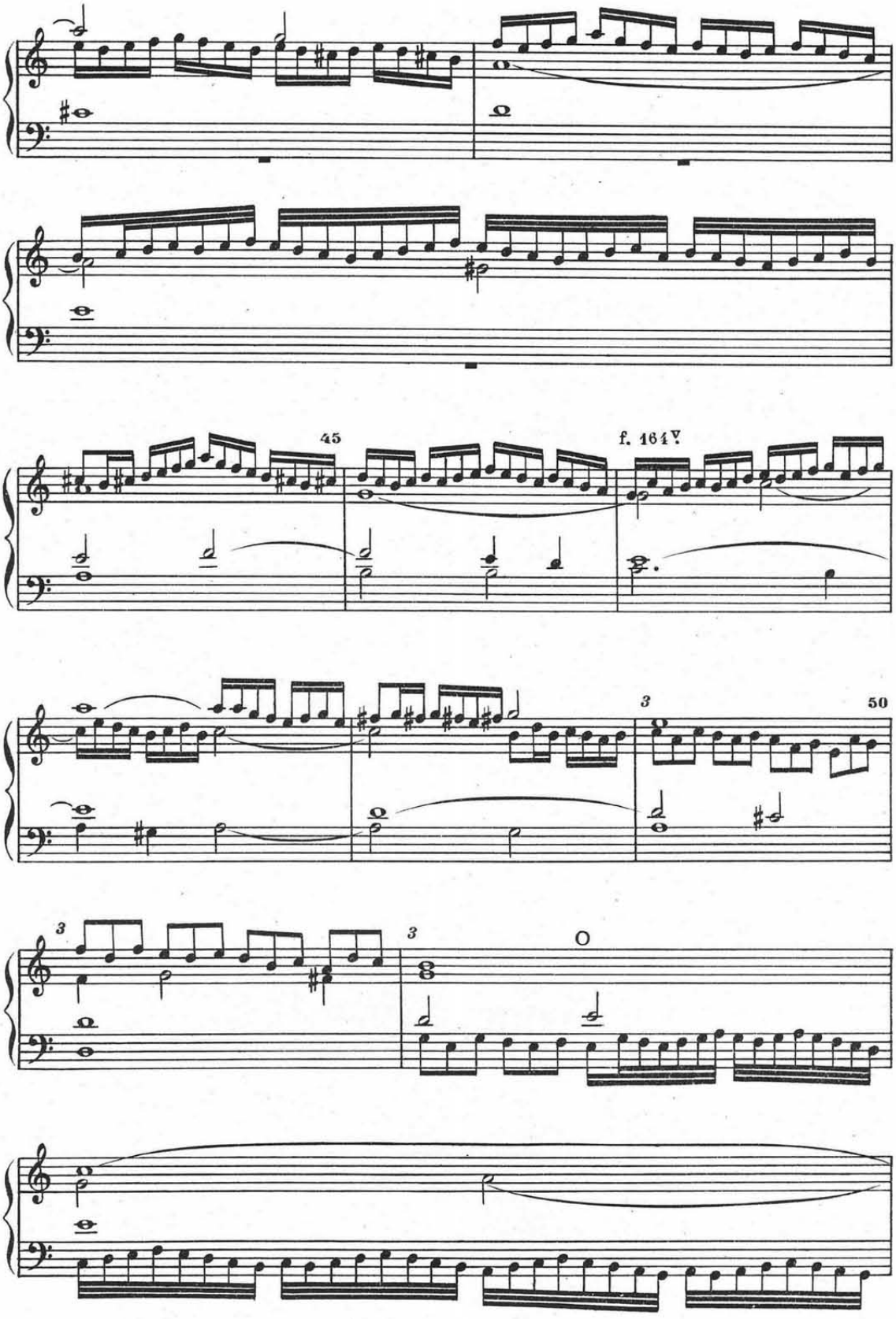
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



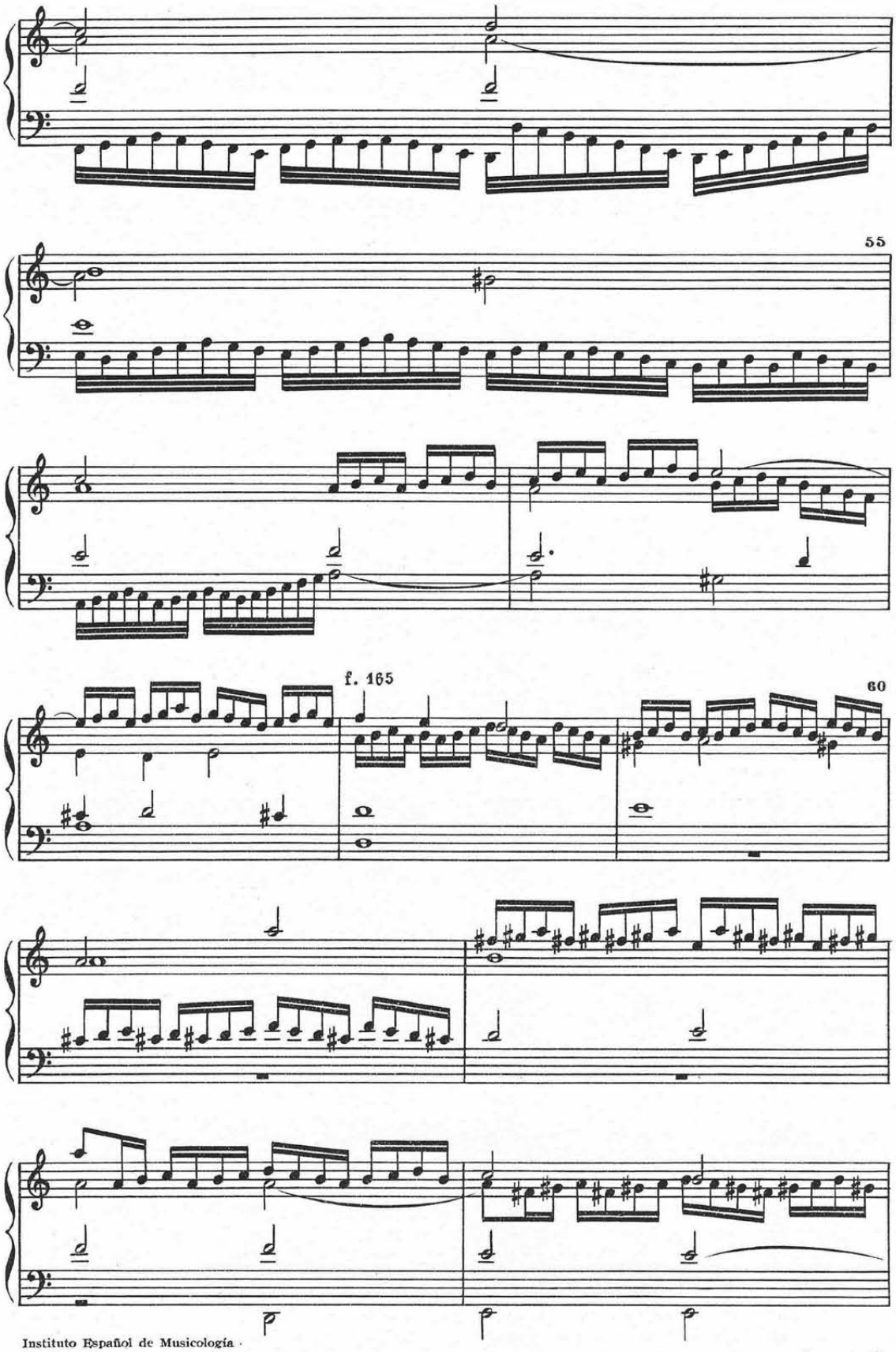
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



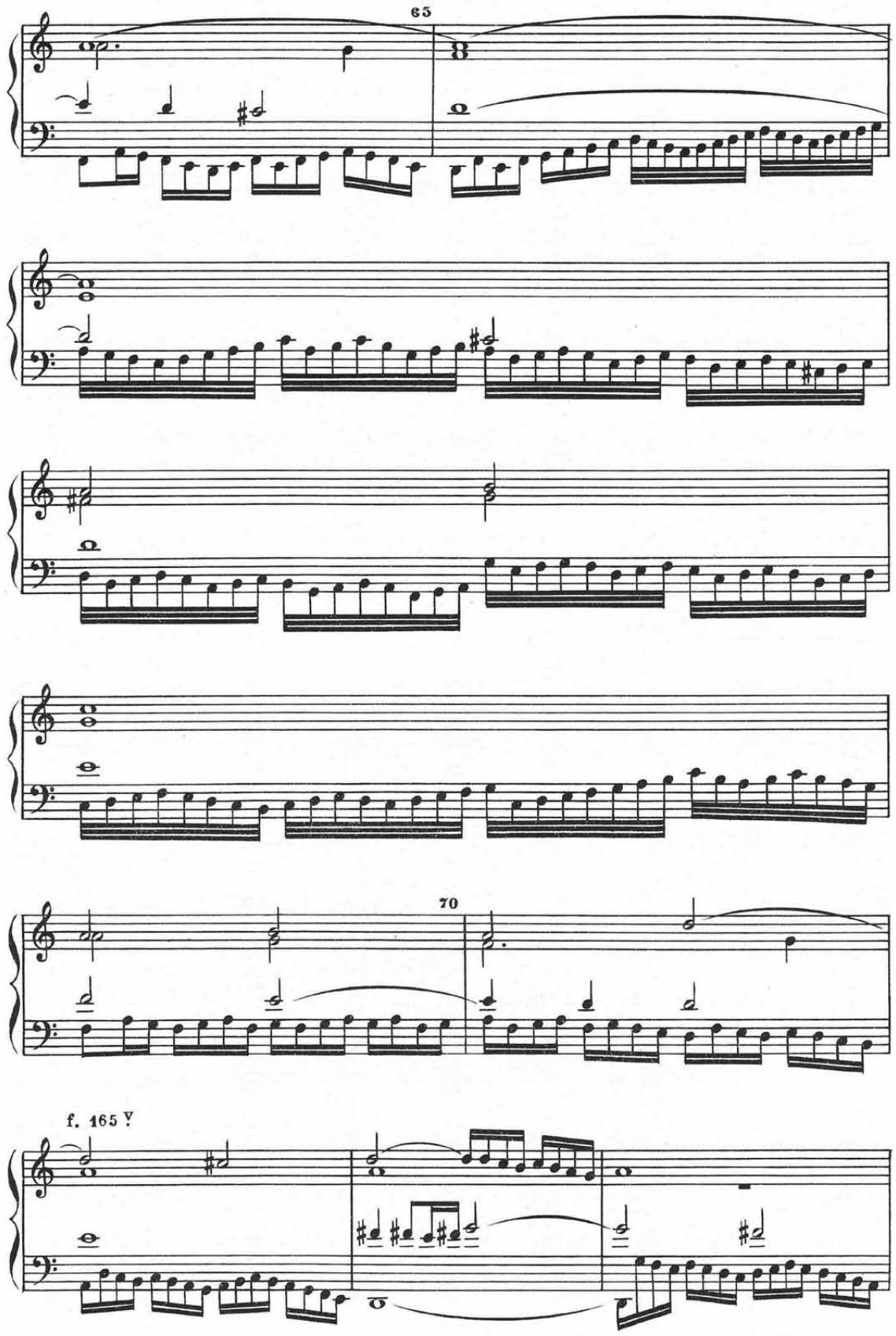
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



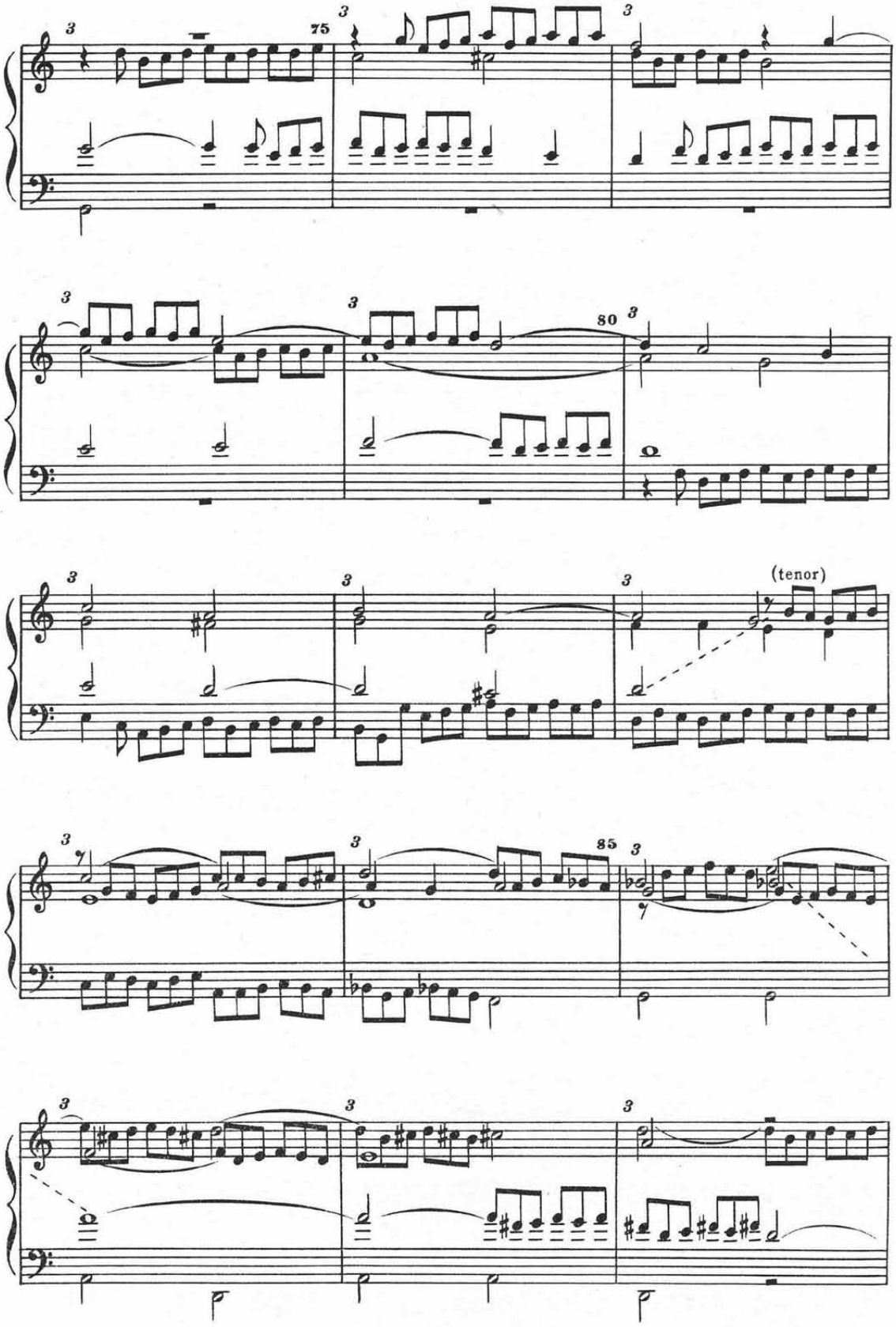
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



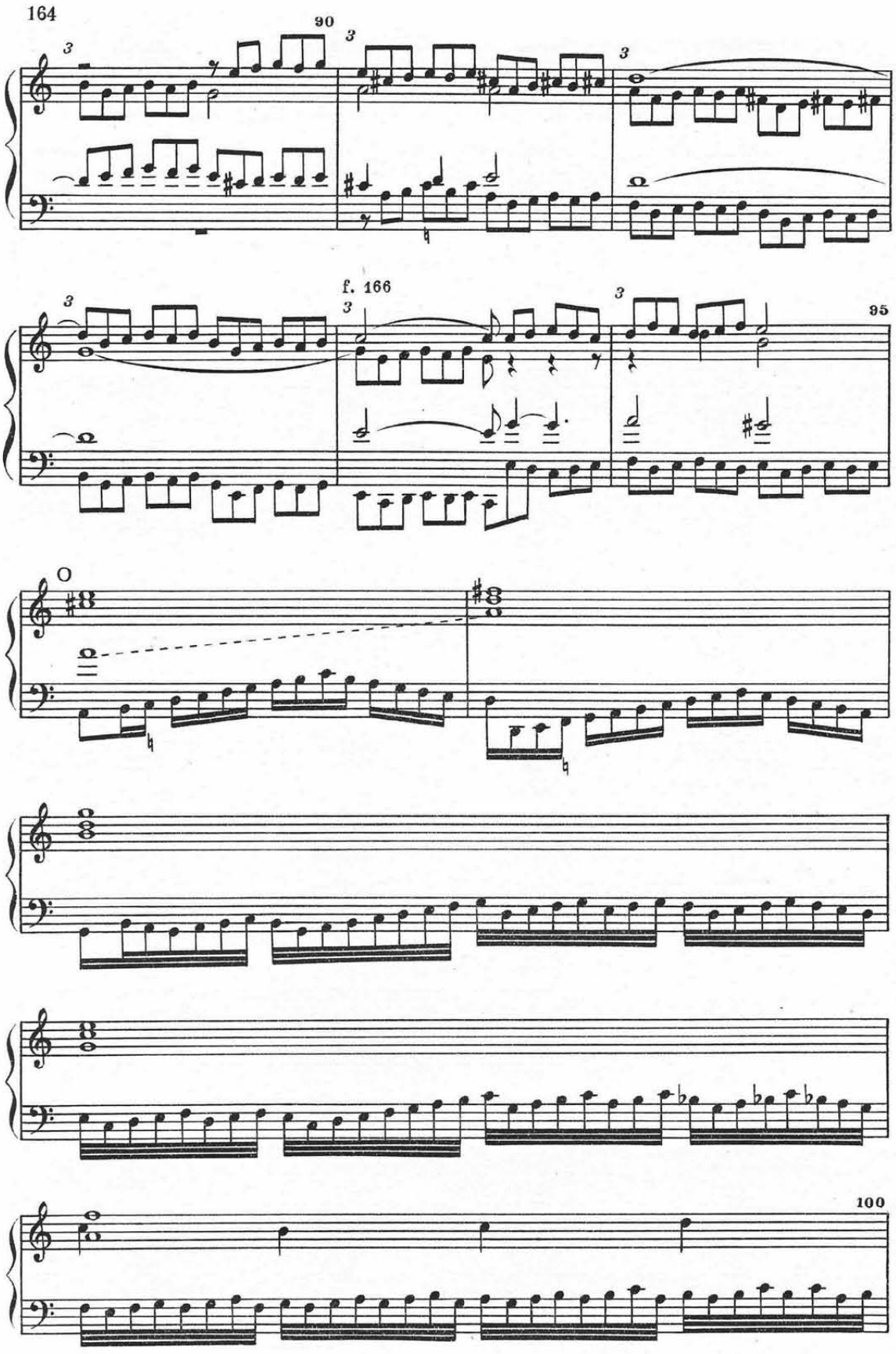
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



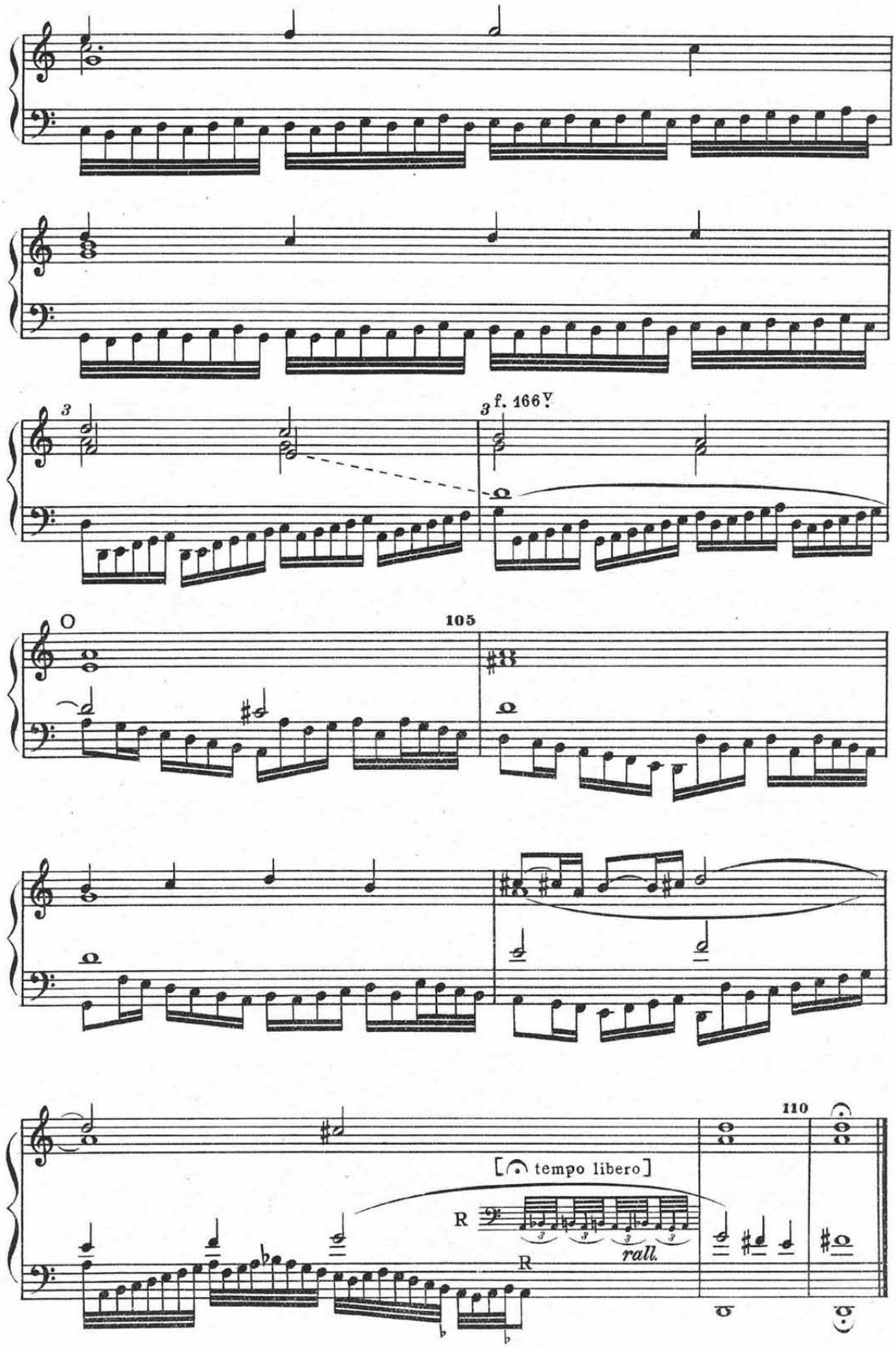
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



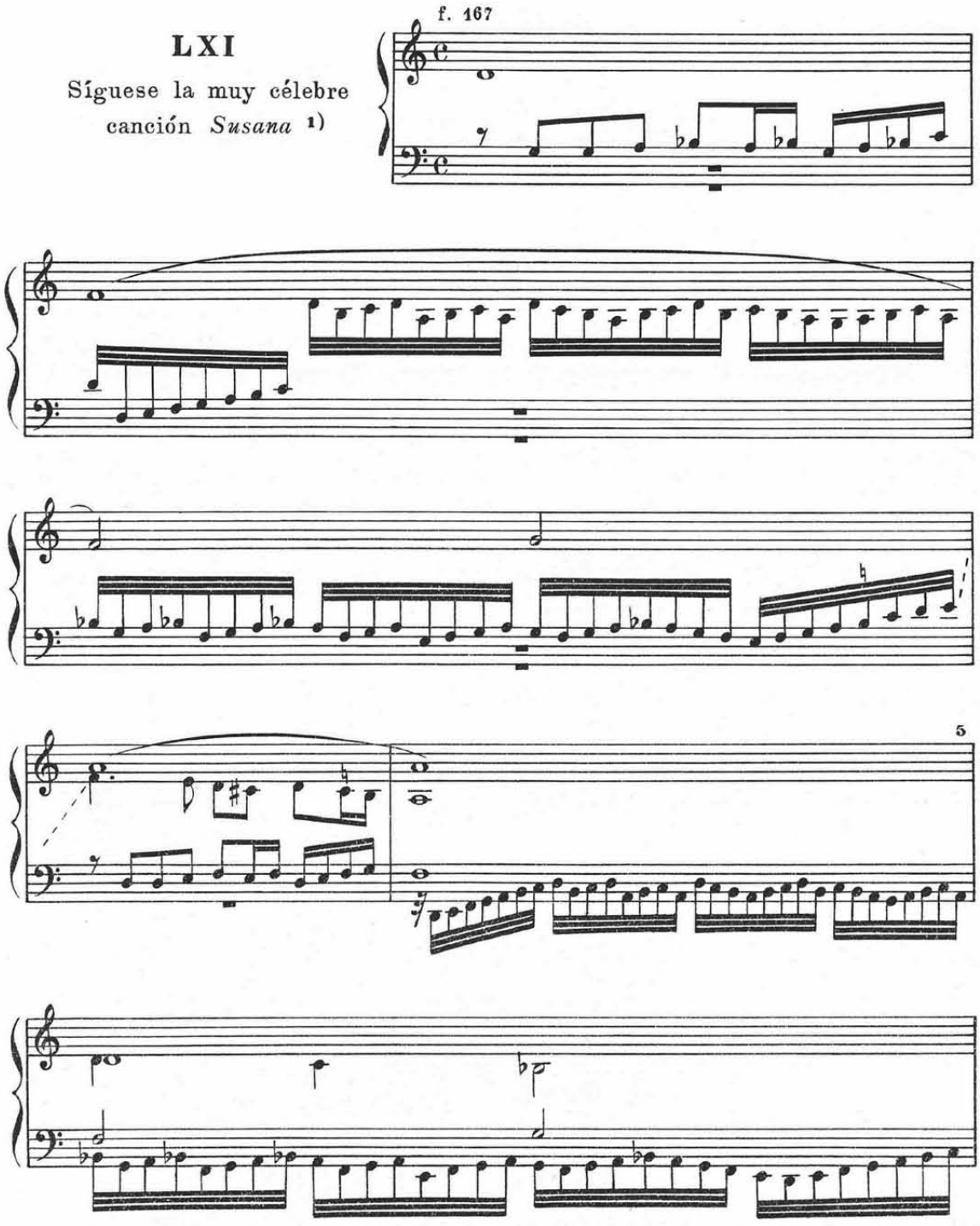
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

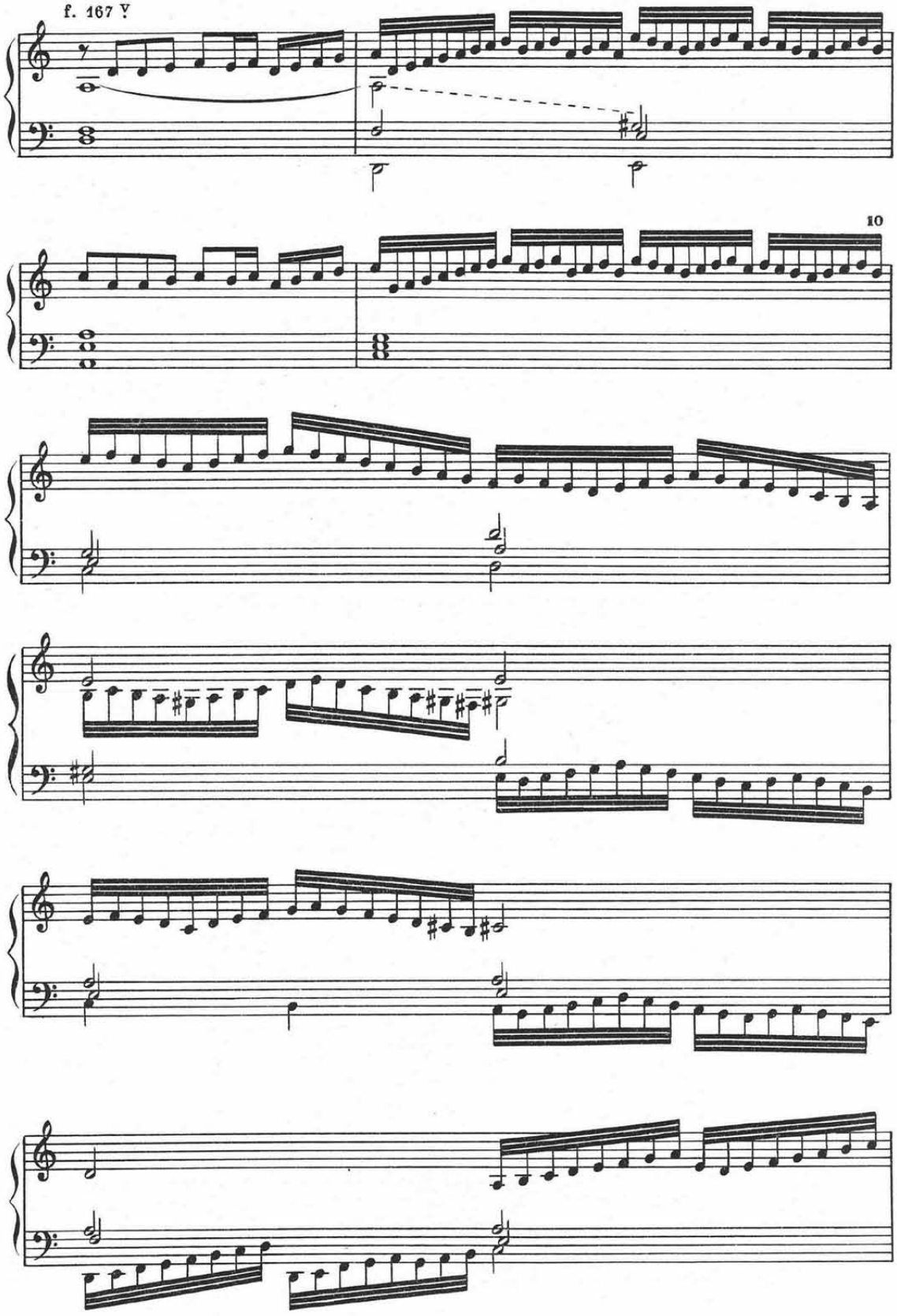
LXI

Síguese la muy célebre canción *Susana* 1)



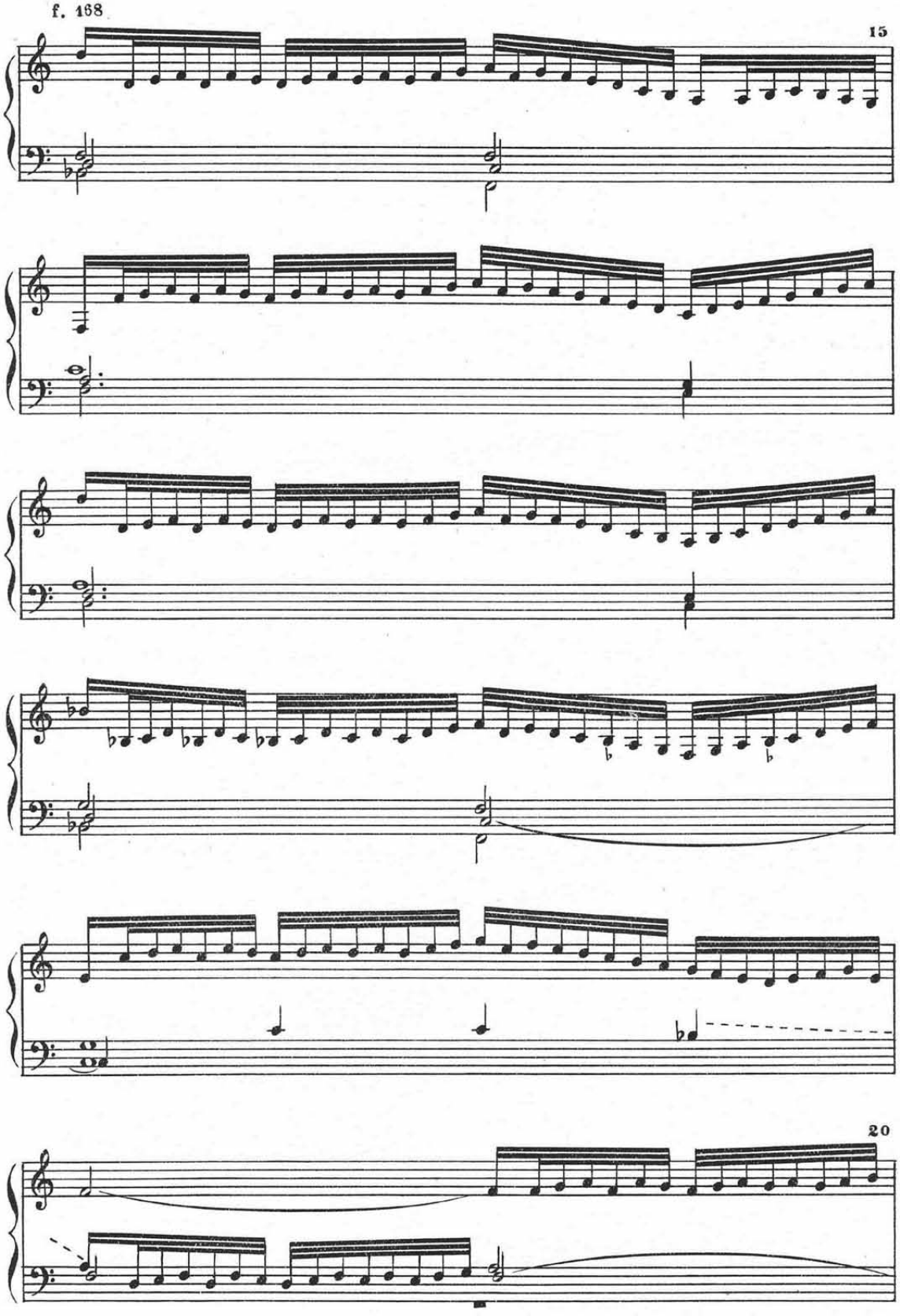
1. gloſada de a treinta y dos números al compás, re, y ſol, por delaſolrre de el género diatónico. Vbo en eſta ſanta Igleſia de Seuilla vn ſacabuche llamado Gregorio de Lozoya, hõbre memorable en ſciẽcia, y eſpecialmete ẽ gloſar eſte inſtrumento y dixo vn crítico, de él; que auia echado a perder a muchos ſacabuches, de ſu tiempo, porque por imitarle gloſando, defcubrían las faltas que encubrían callando, eſto es, tañendo llano : no quisiera que ſucediera lo miſmo, a mis organiſtas en eſtas obras muy gloſadas y en las muy dificultoſas : que por ſacar fuerças de flaqueza en ponerlas, ſe enflaqueciesen más, perdiendo el toque, limpieza, y otras partes buenas, ſi es que las tienen. Y aſsí aconſejo (ſino tienen el natural y ſaber que ſe requiere) que las dexen para quien lo tiene, y echen mano de las más factibles.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

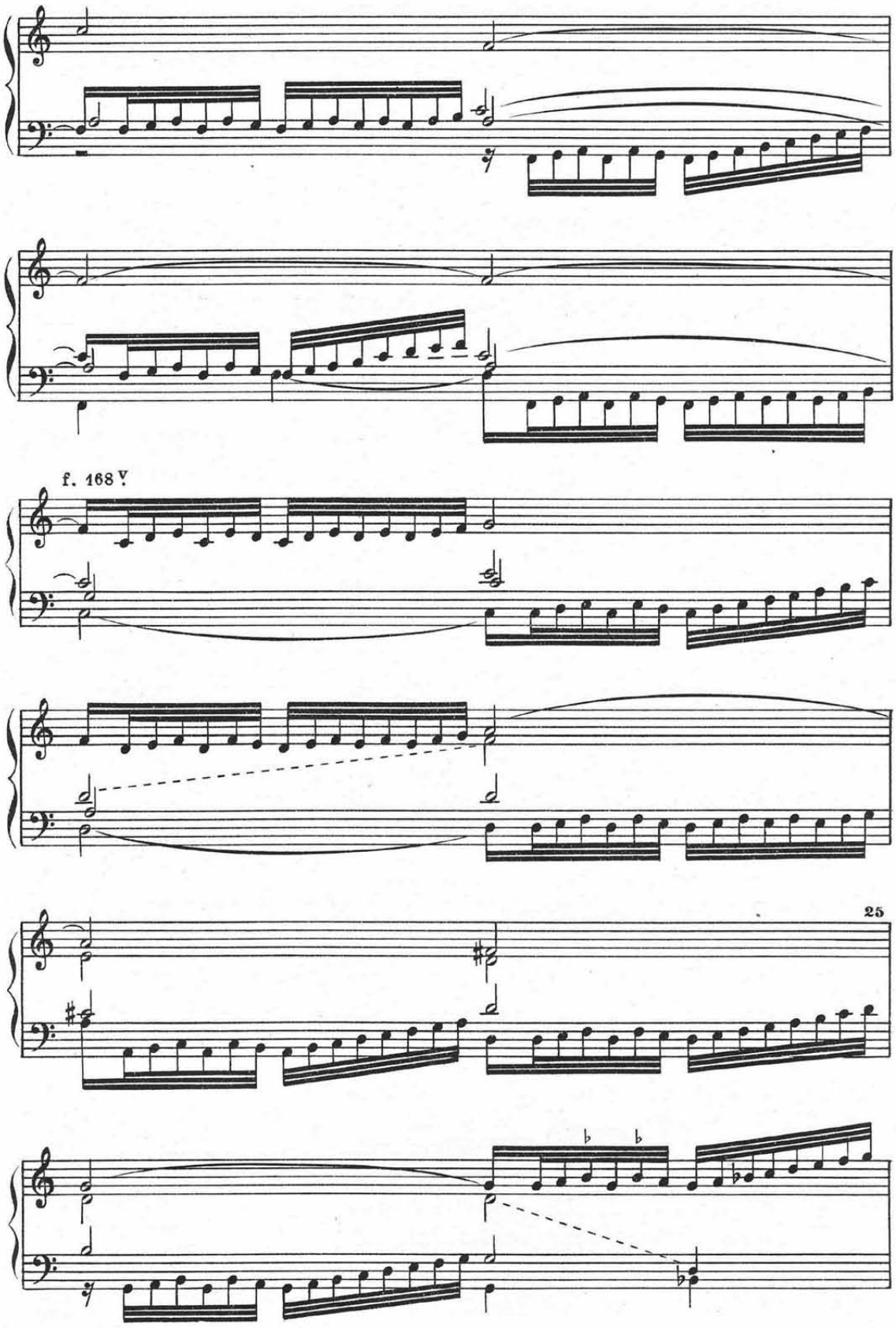


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

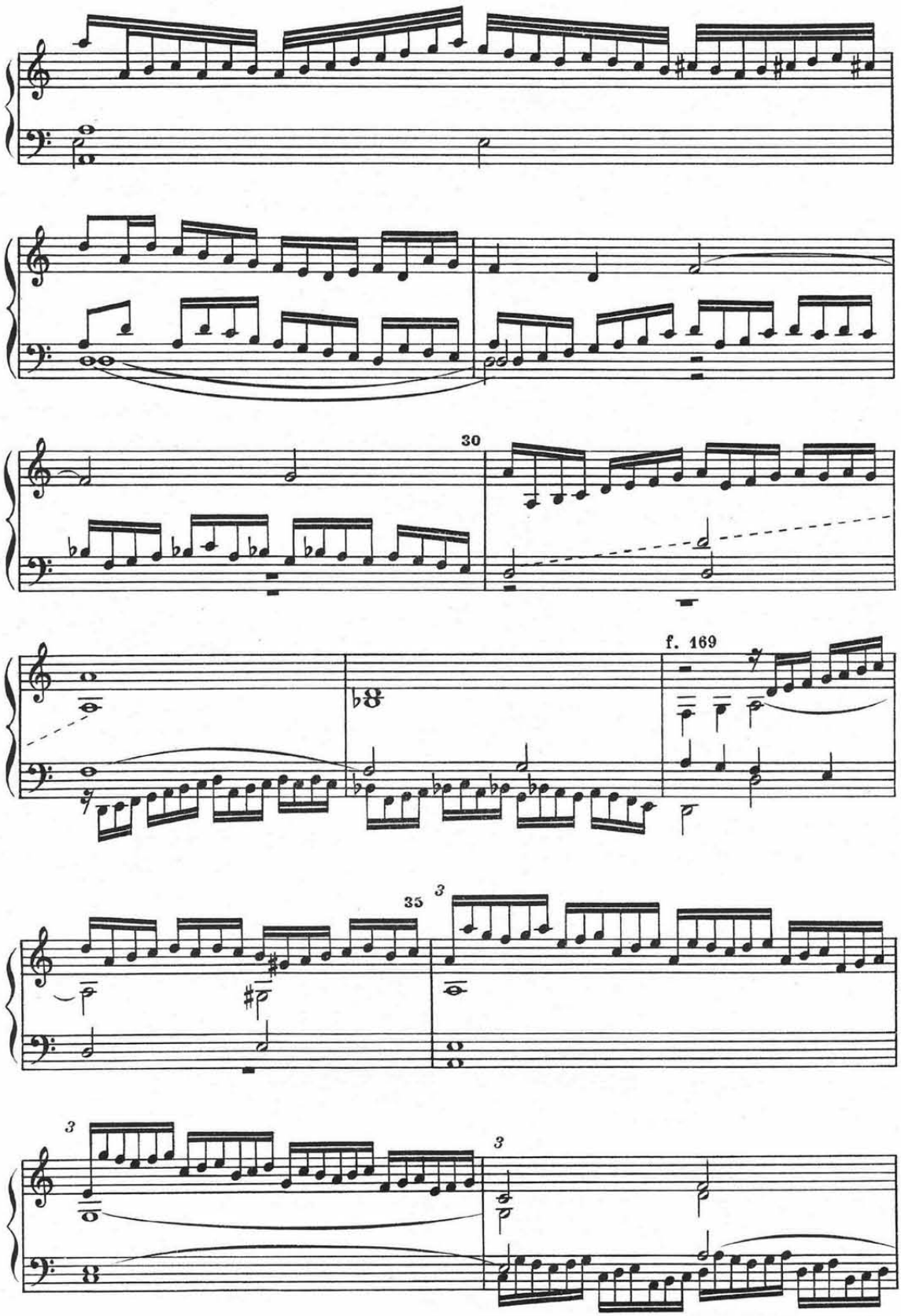
f. 168



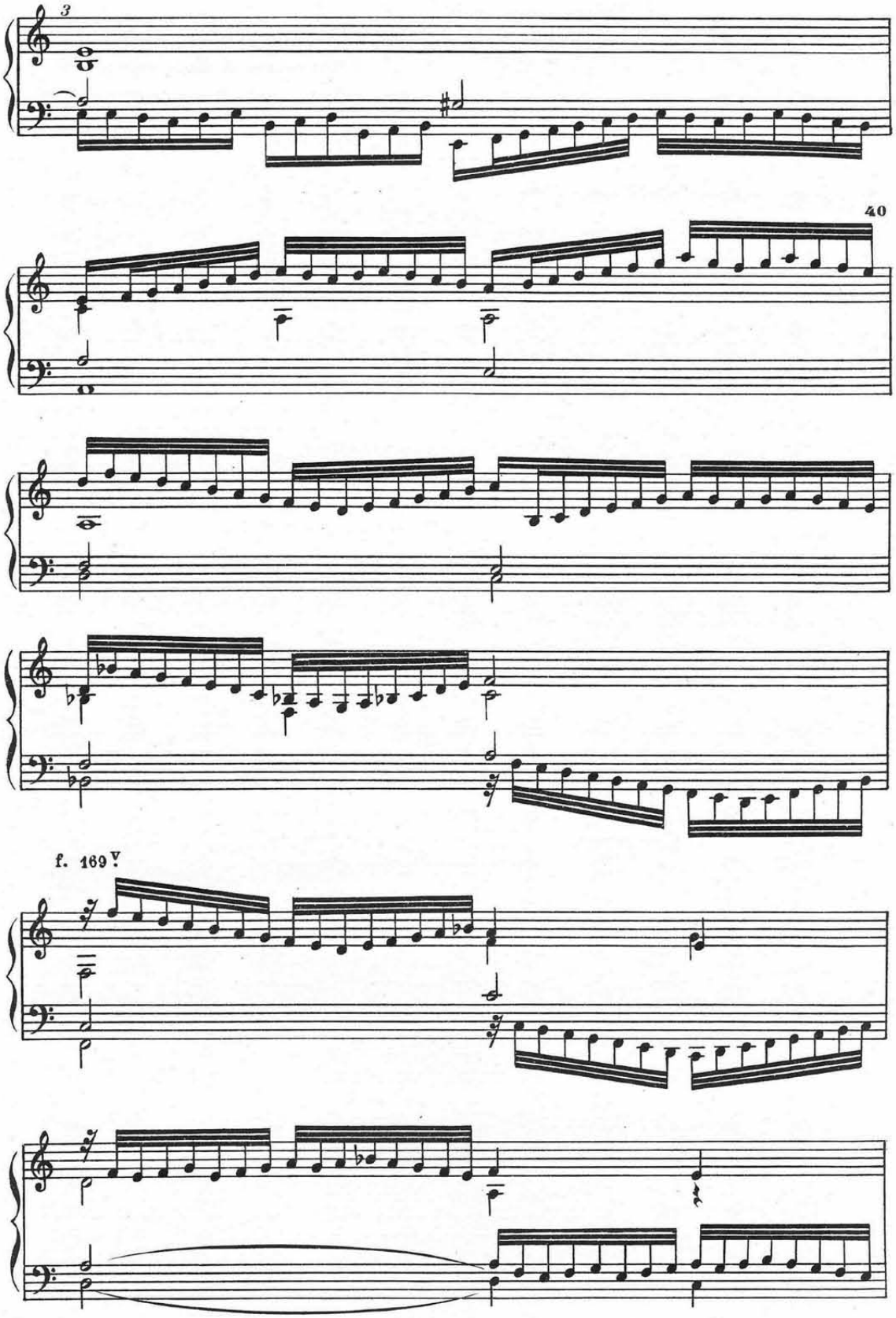
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



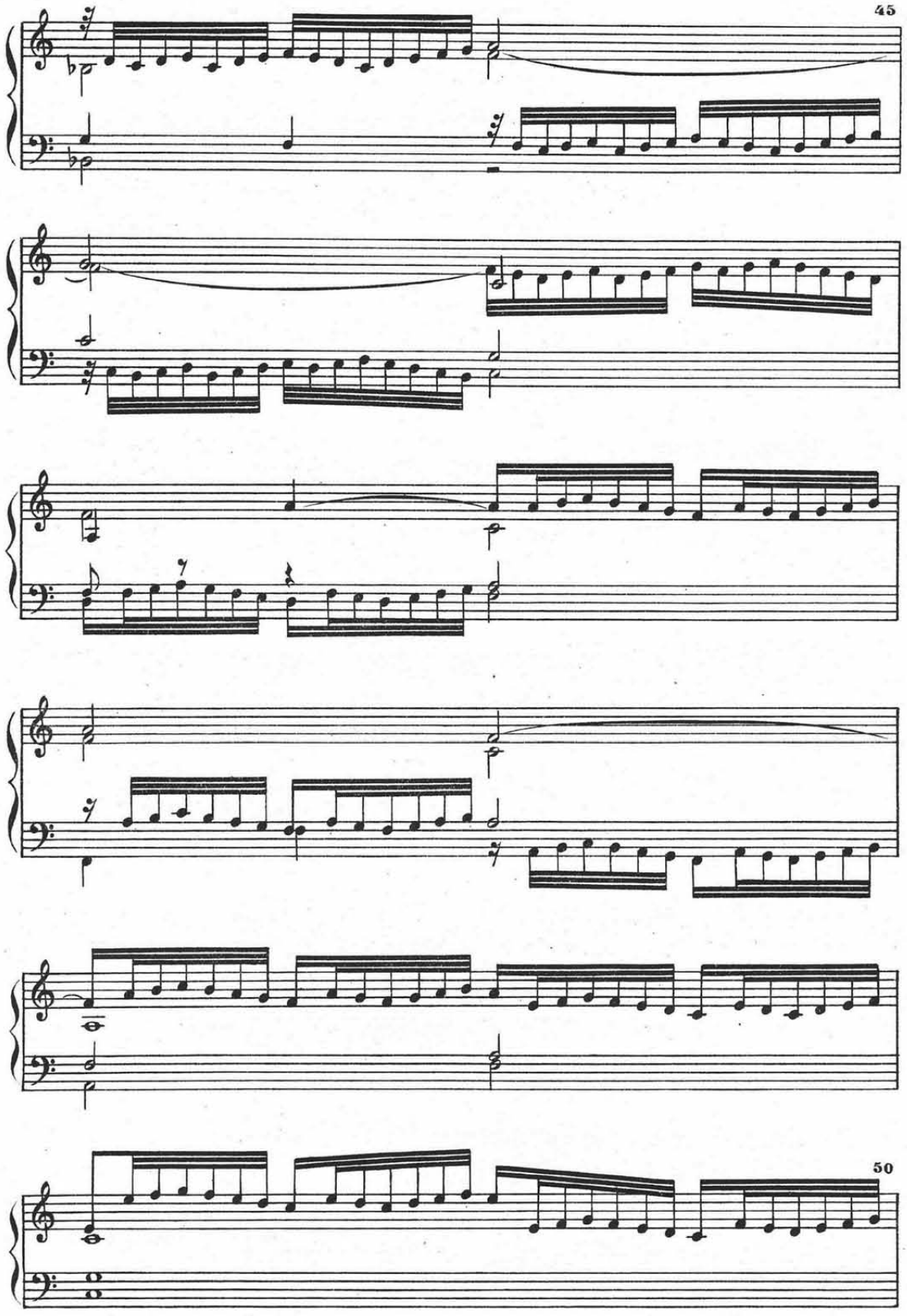
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



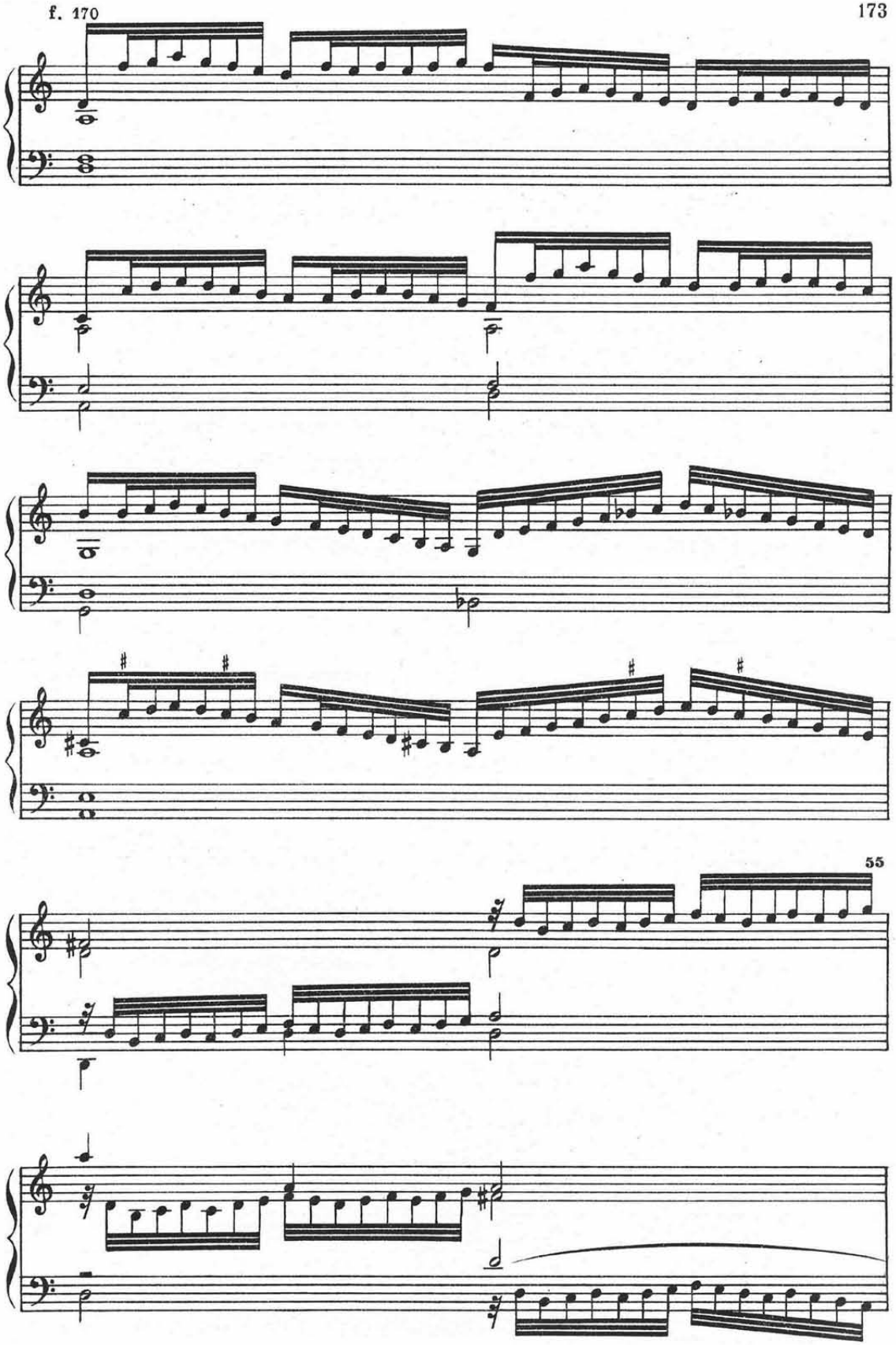
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



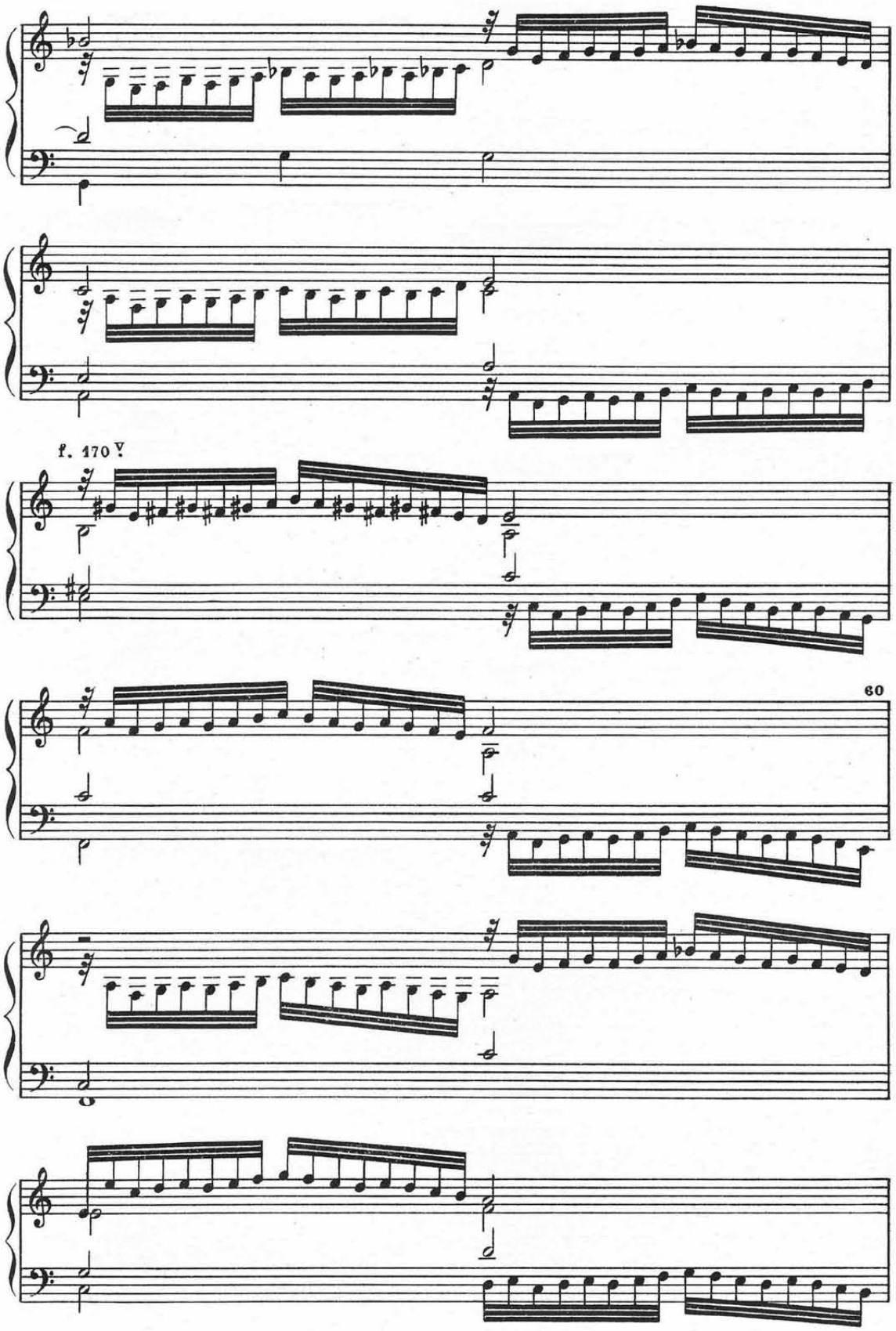
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



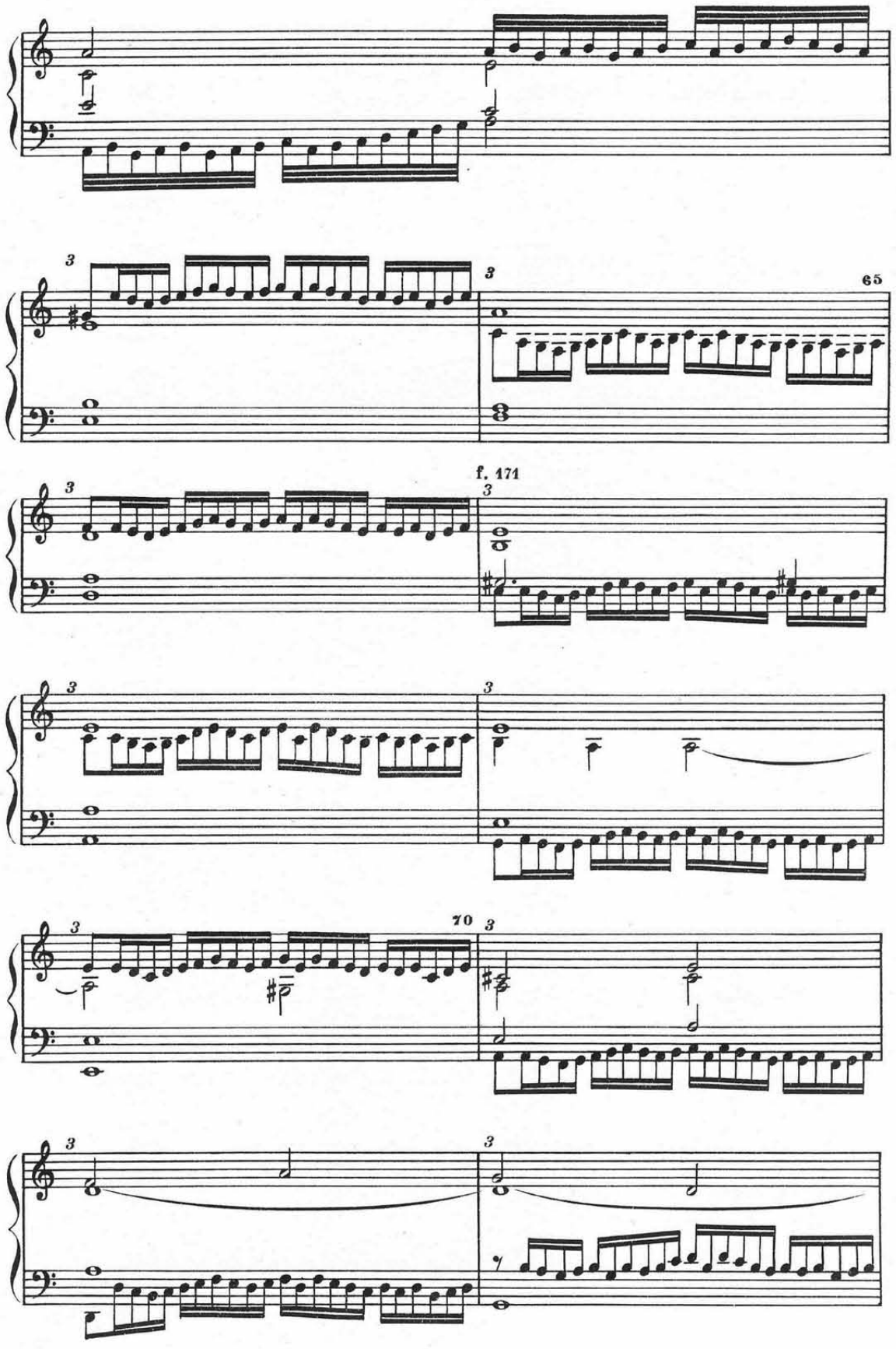
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



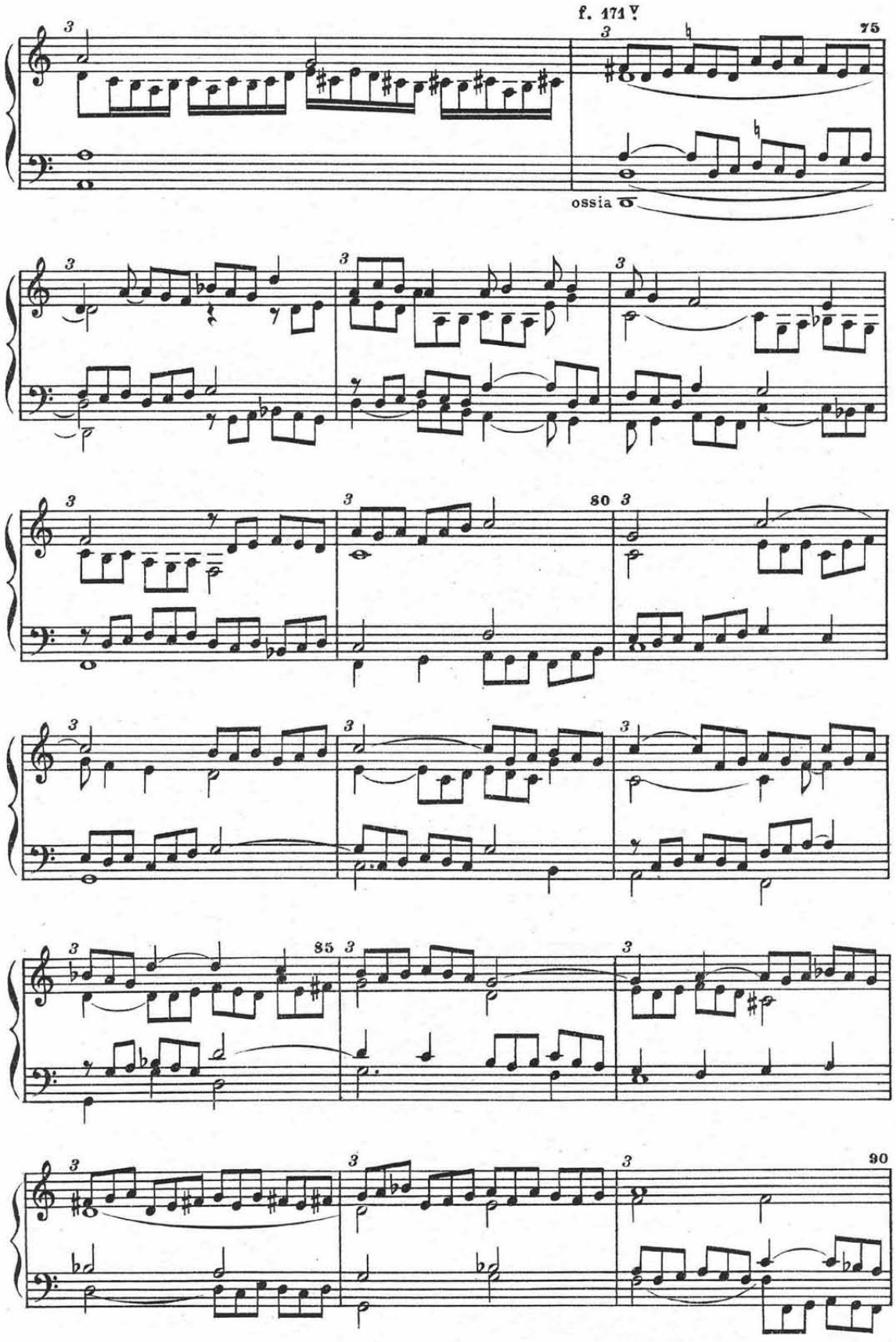
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



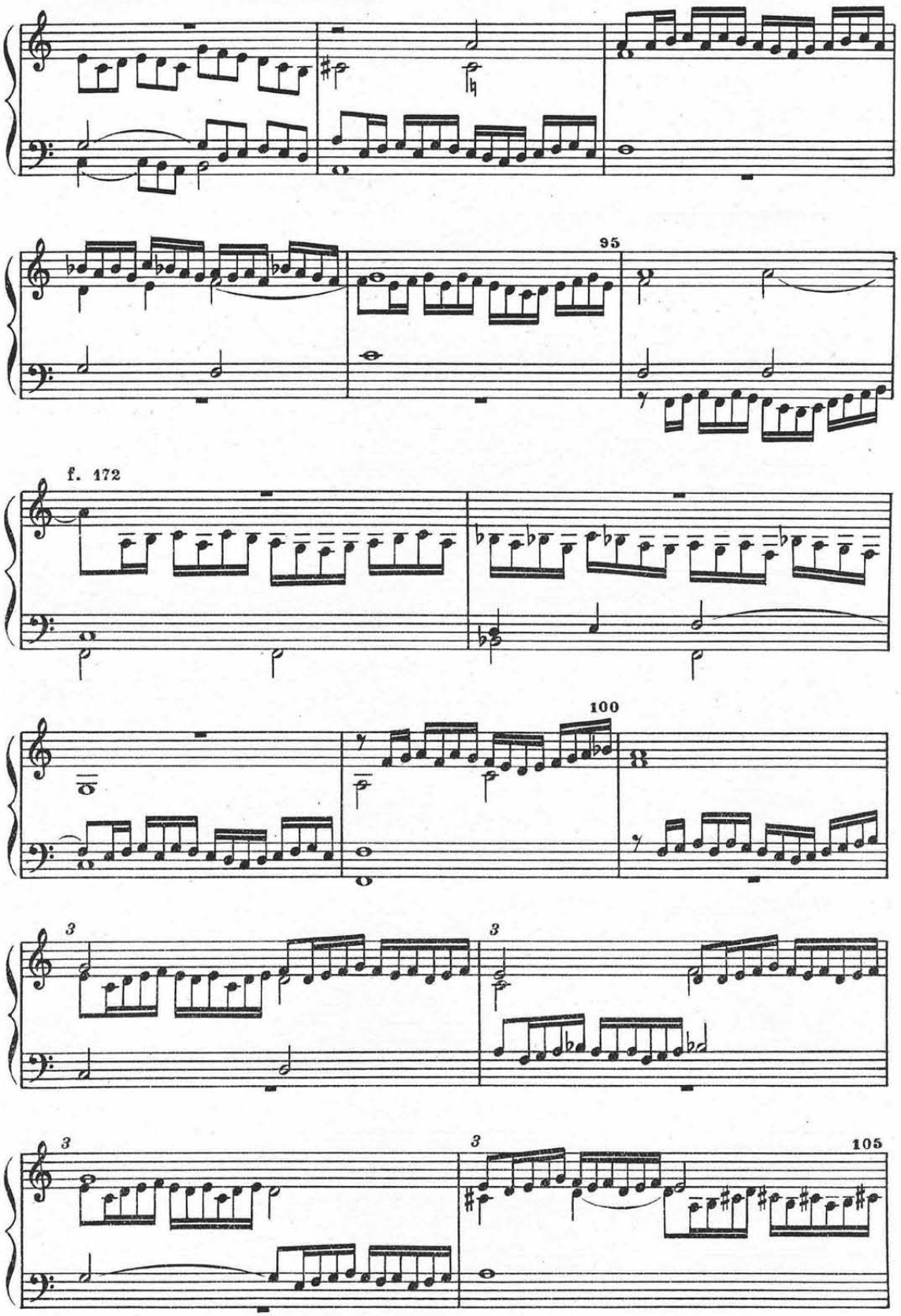
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



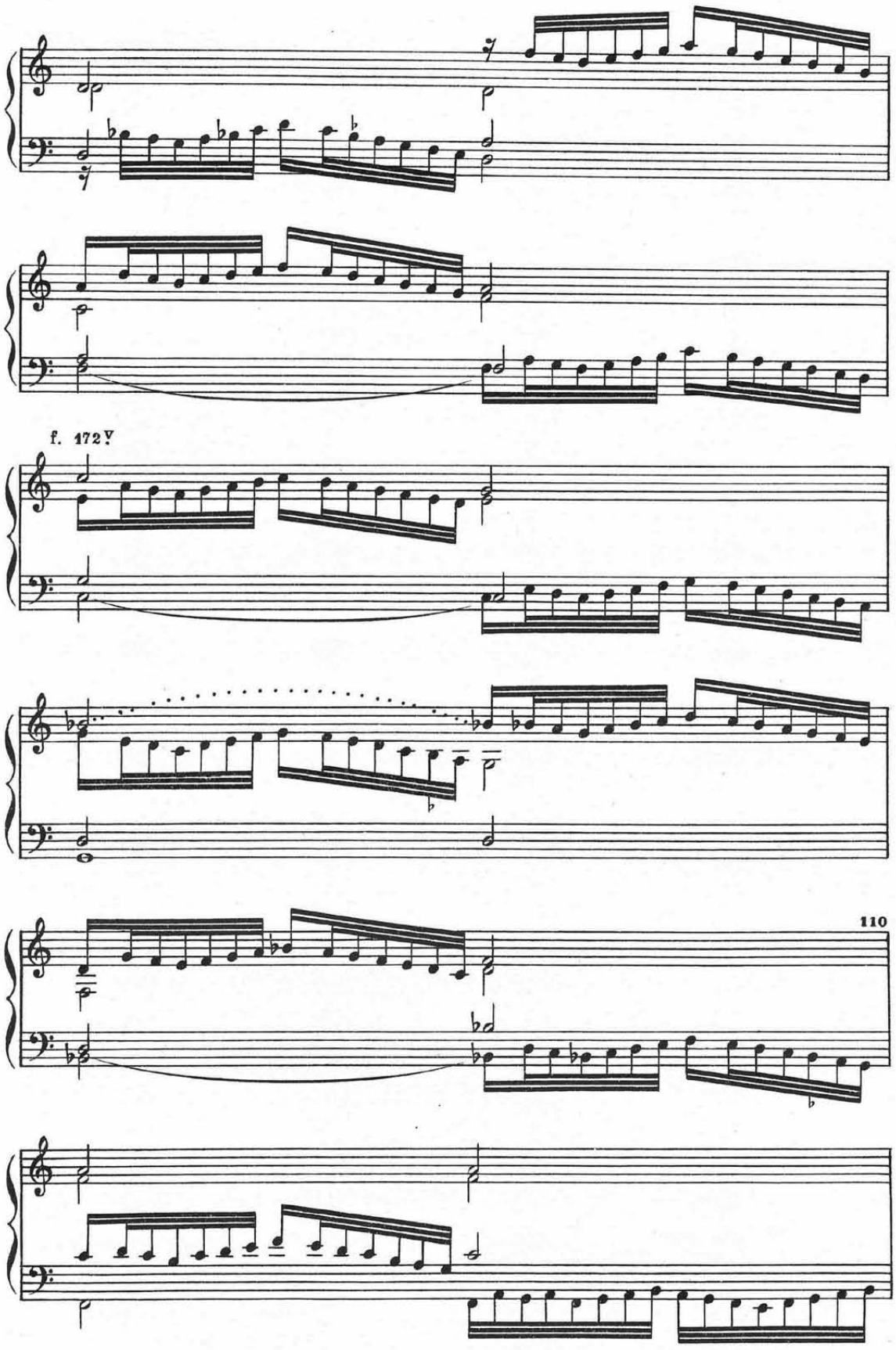
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



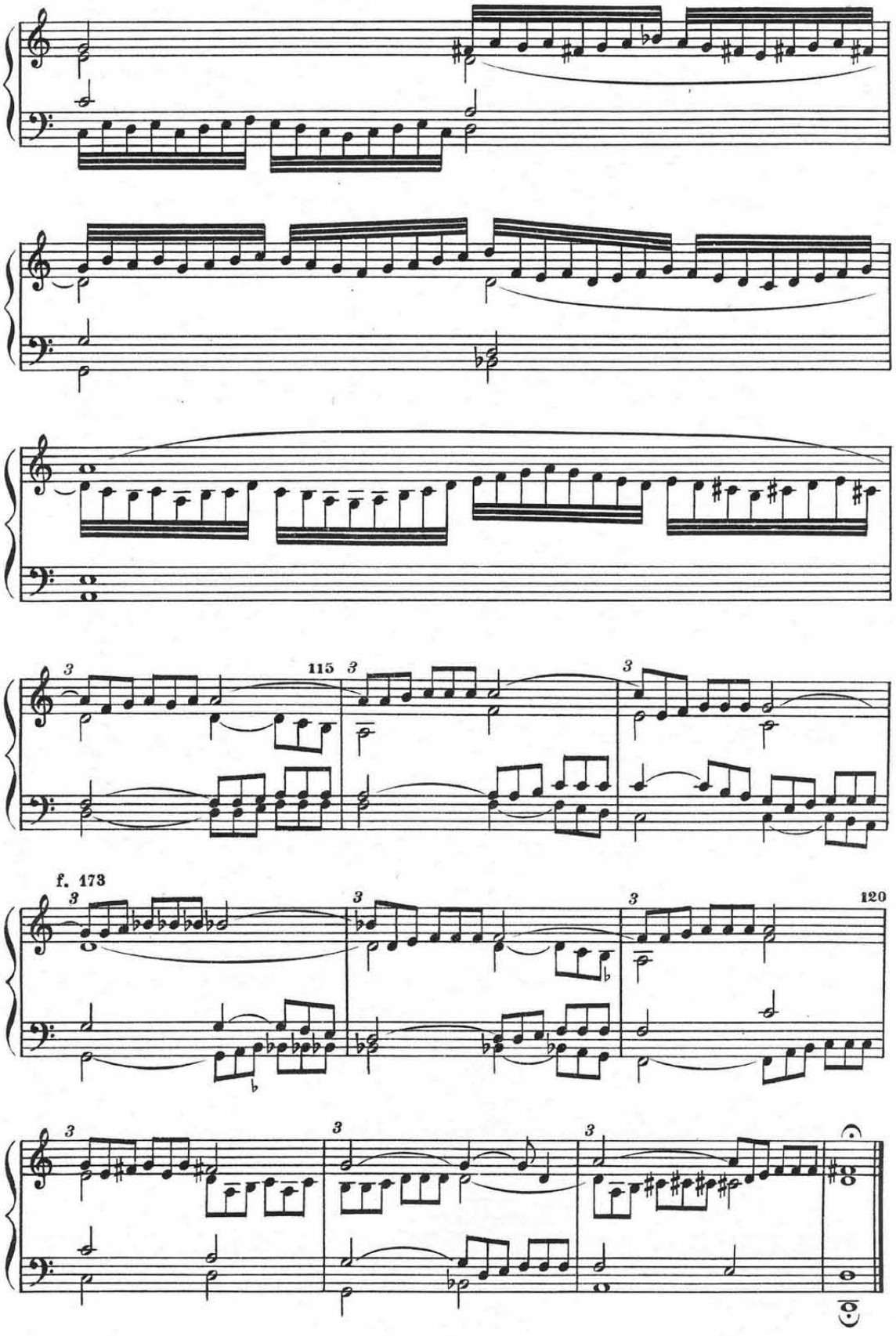
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



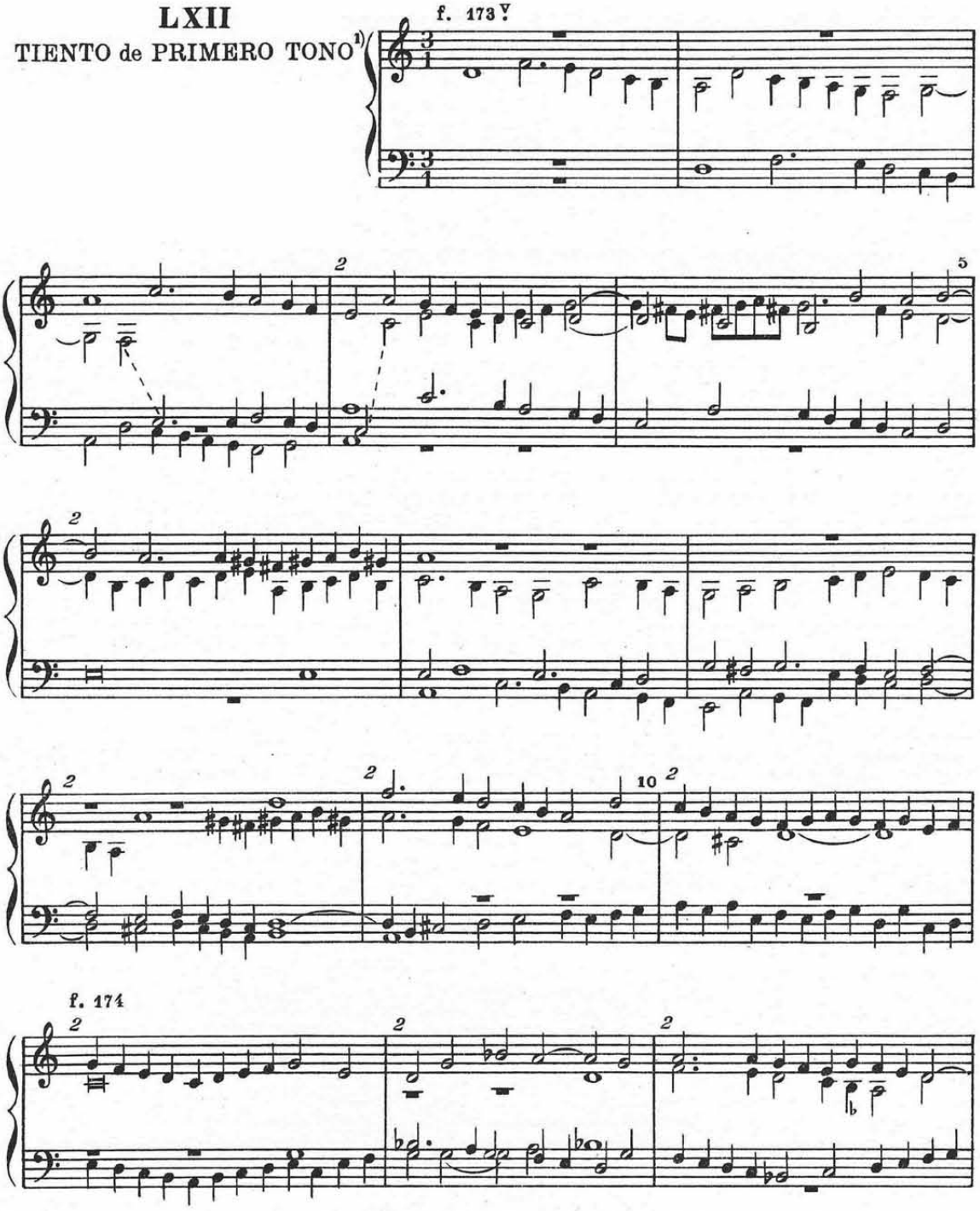
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

LXII

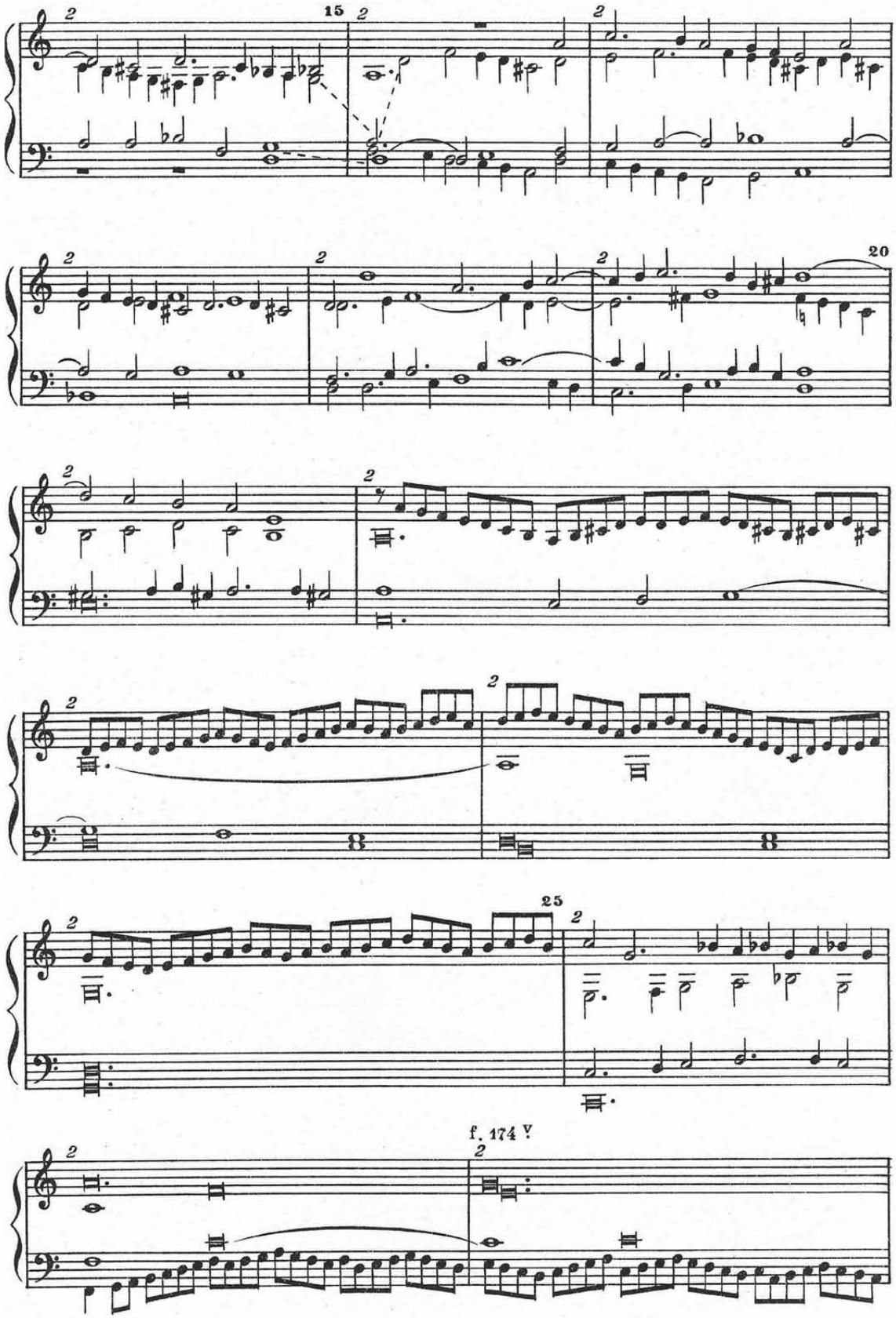
TIENTO de PRIMERO TONO[1]



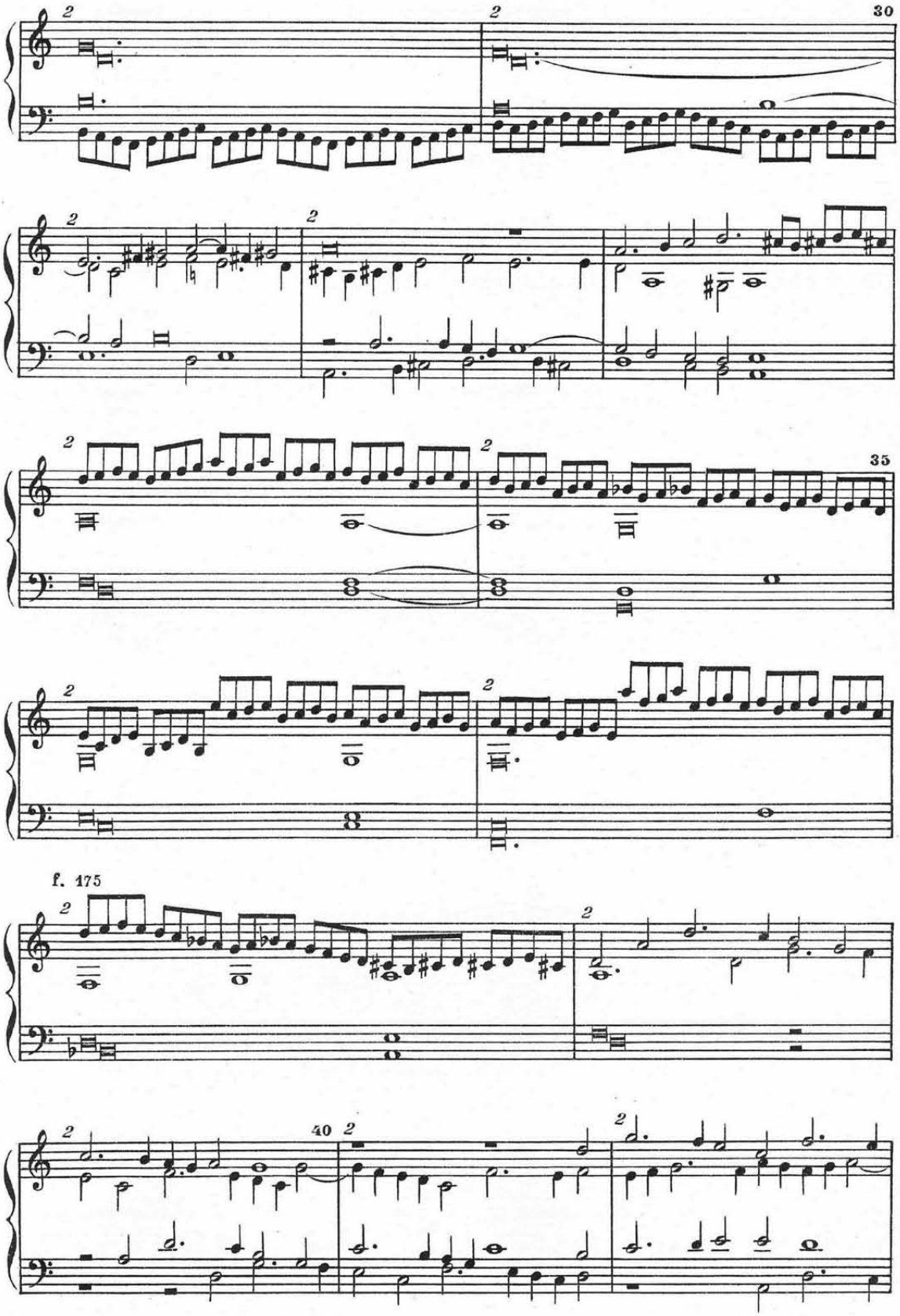
1. SÍGVENSE QVATRO OBRAS DE COMPÁS TERNARIO DE TRES SEMIBREVES, ſeys minimas, doze ſemínimas, y beinte y quatro corcheas al compas. Primeramente vn tiento de primero tono, re, y ſol, por delaſolrre, de el género diatónico. Vten, vn tiento de medio regiſtro de tiple de ſexto tono fenecido en feſaut. Vten, vna canción gloſada, de octauo tono genérico, vt y ſol por ceſolfaut. Y vltimamente diez y ſeis diferencias gloſadas ſobre el cantollano de las vacas. Todas (ecepto la canción) no tocan en cefaut, deſolrre, y elami, ſograues, que ſon los tres ſignos que ſe ſeñalan con dos raſguitos, porque ſe compuſieron reſpectiuamente de algunos órganos antiguos, que carecen de los dichos tres ſignos El compás ſe lleue bien aespacio, aſſentando todo el pie al dar, levantando vna parte de él (eſto es la punta, o carcañal) al eſtar, y vltimamente leuantando otra vez todo el pie al alçar.

Tiento de primero tono por delaſolrre, cuyo diapaſón es arithmético, y ſube dende alamire graue, diziendo, re, mi, fa, re, mi, fa, ſol, la.

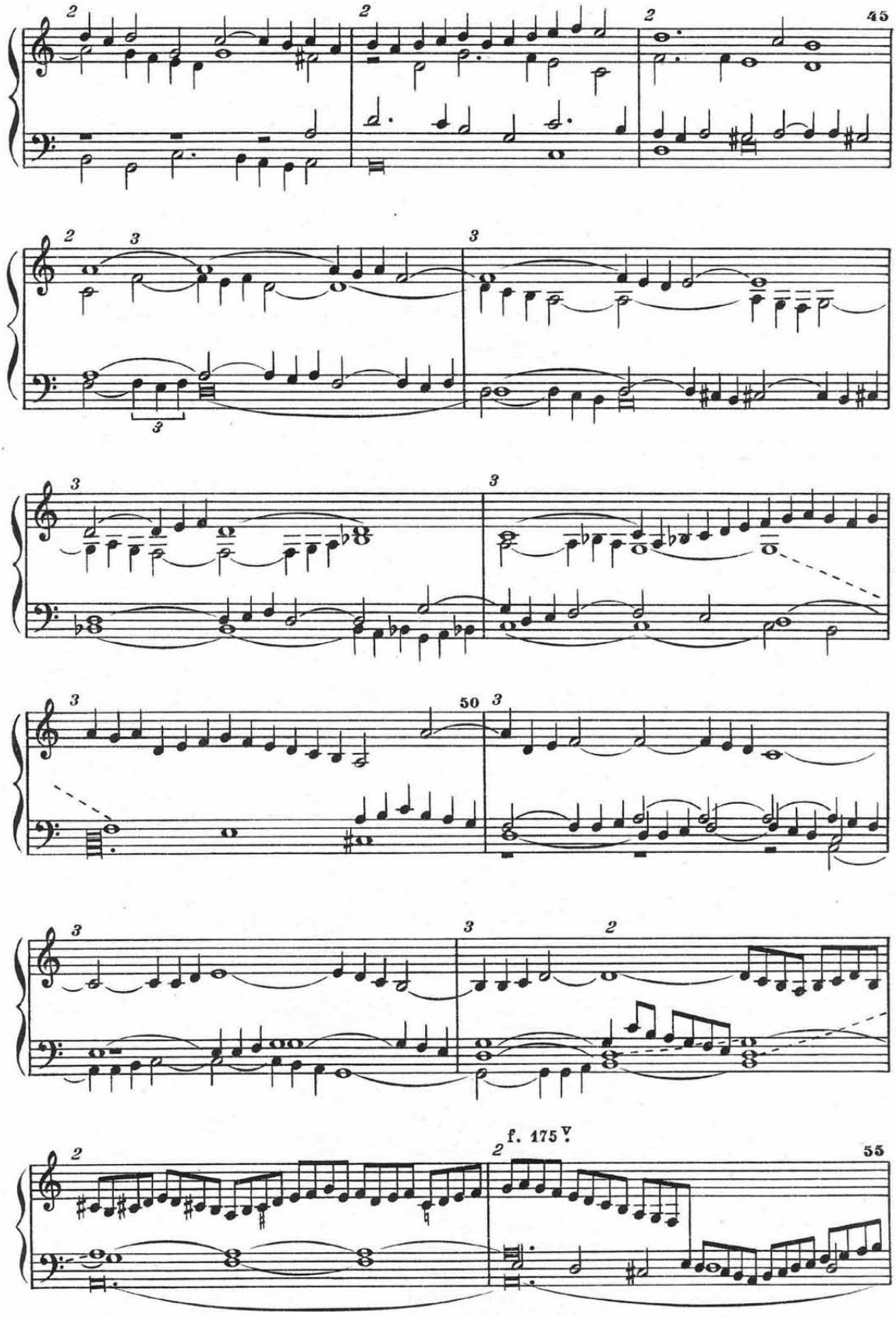
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



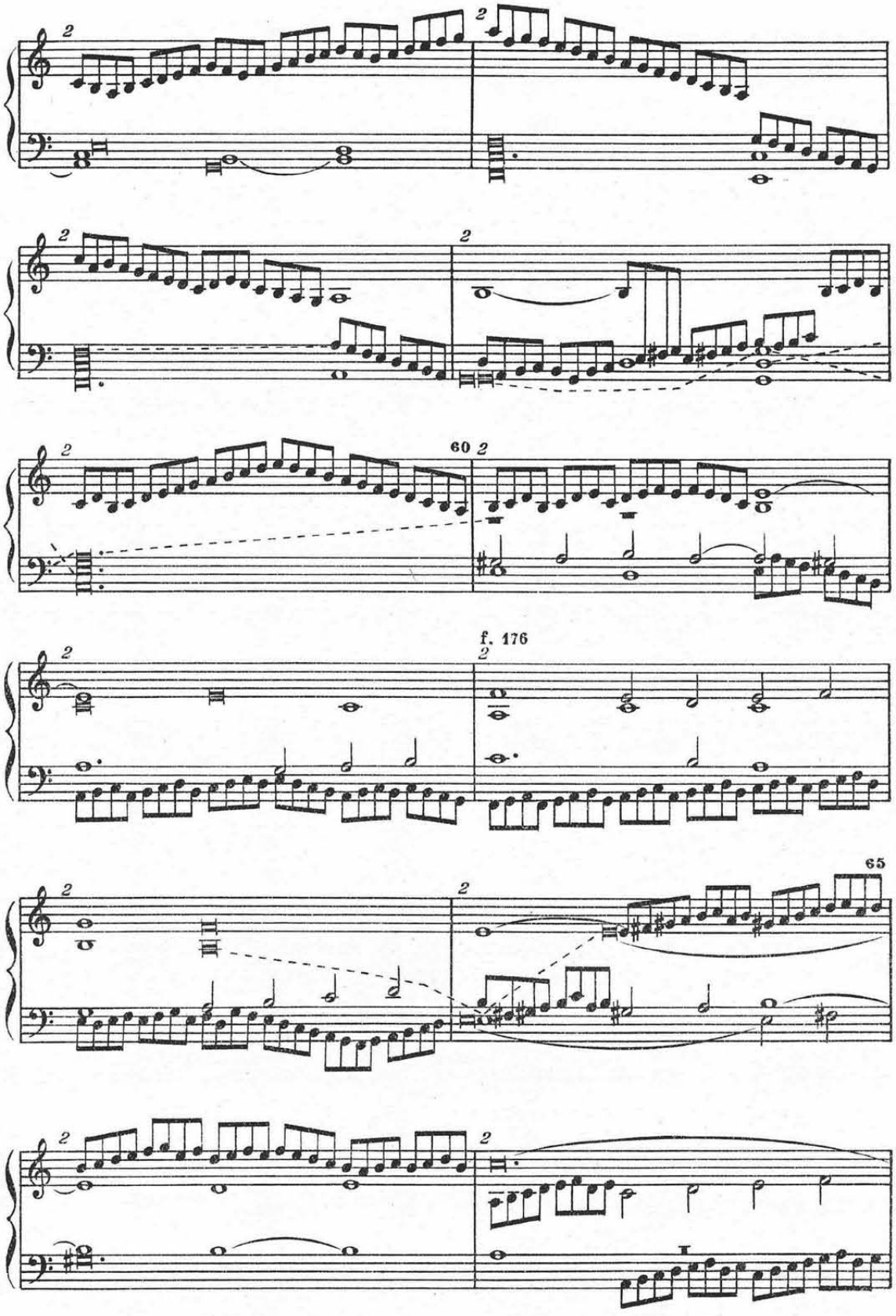
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



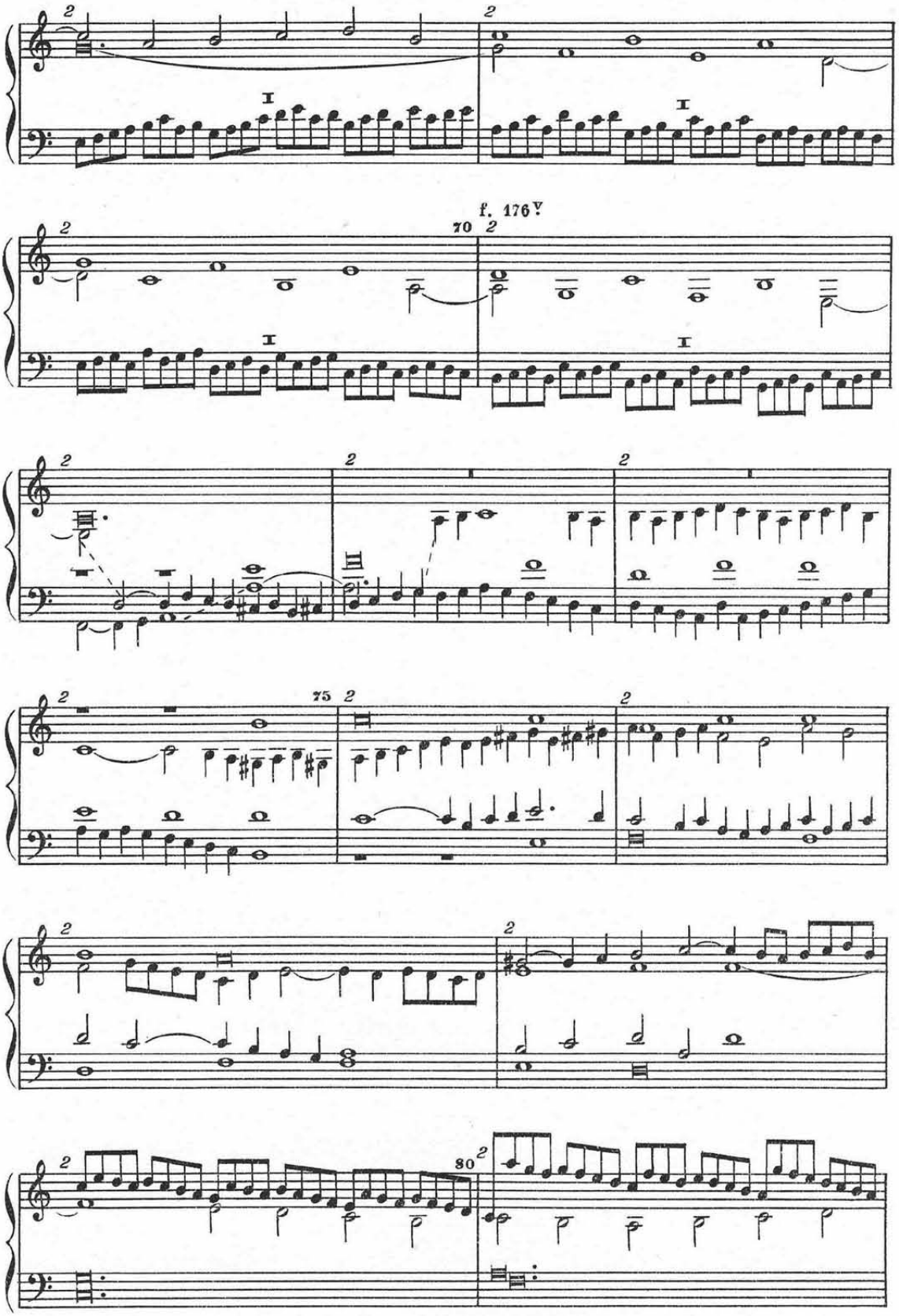
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



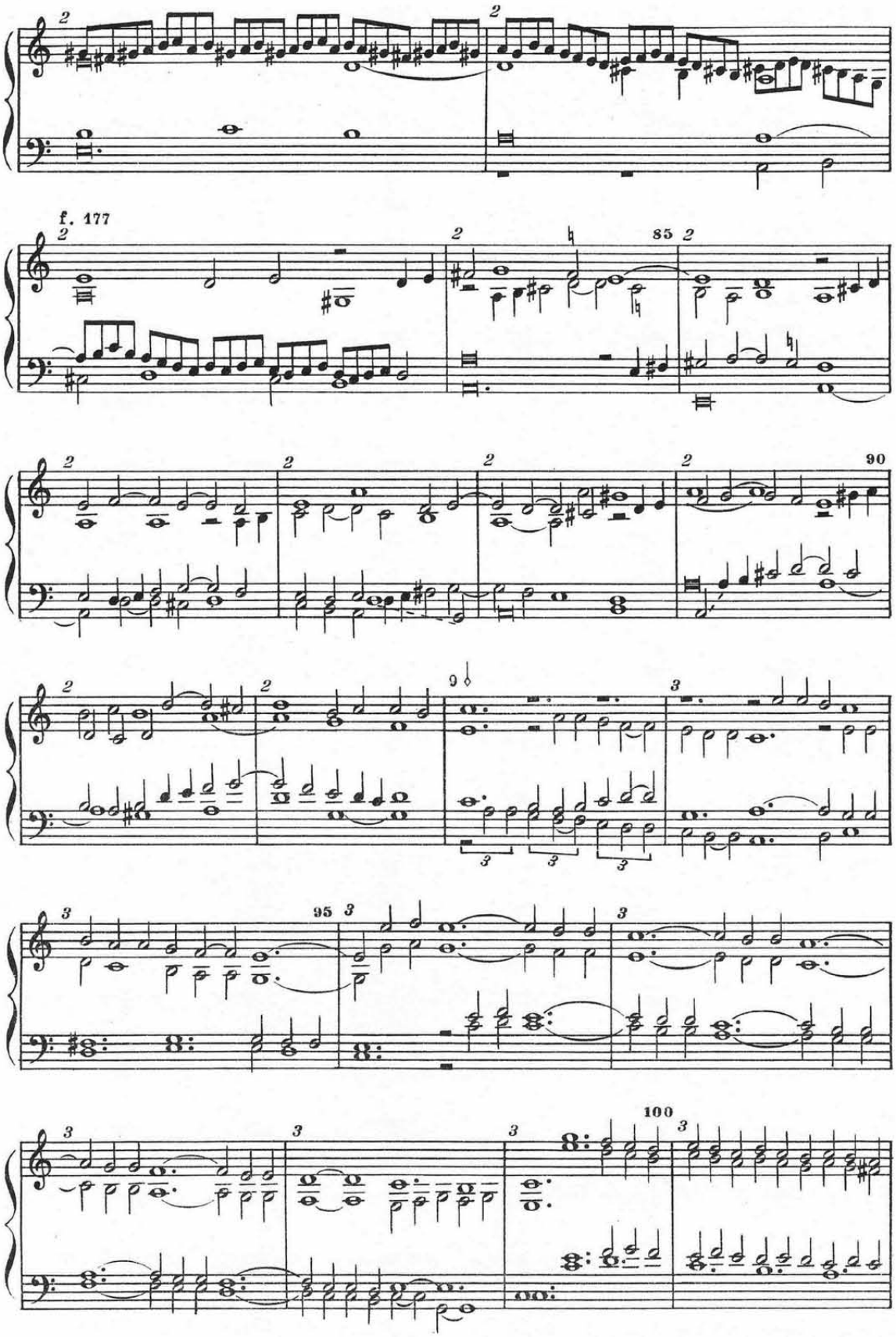
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



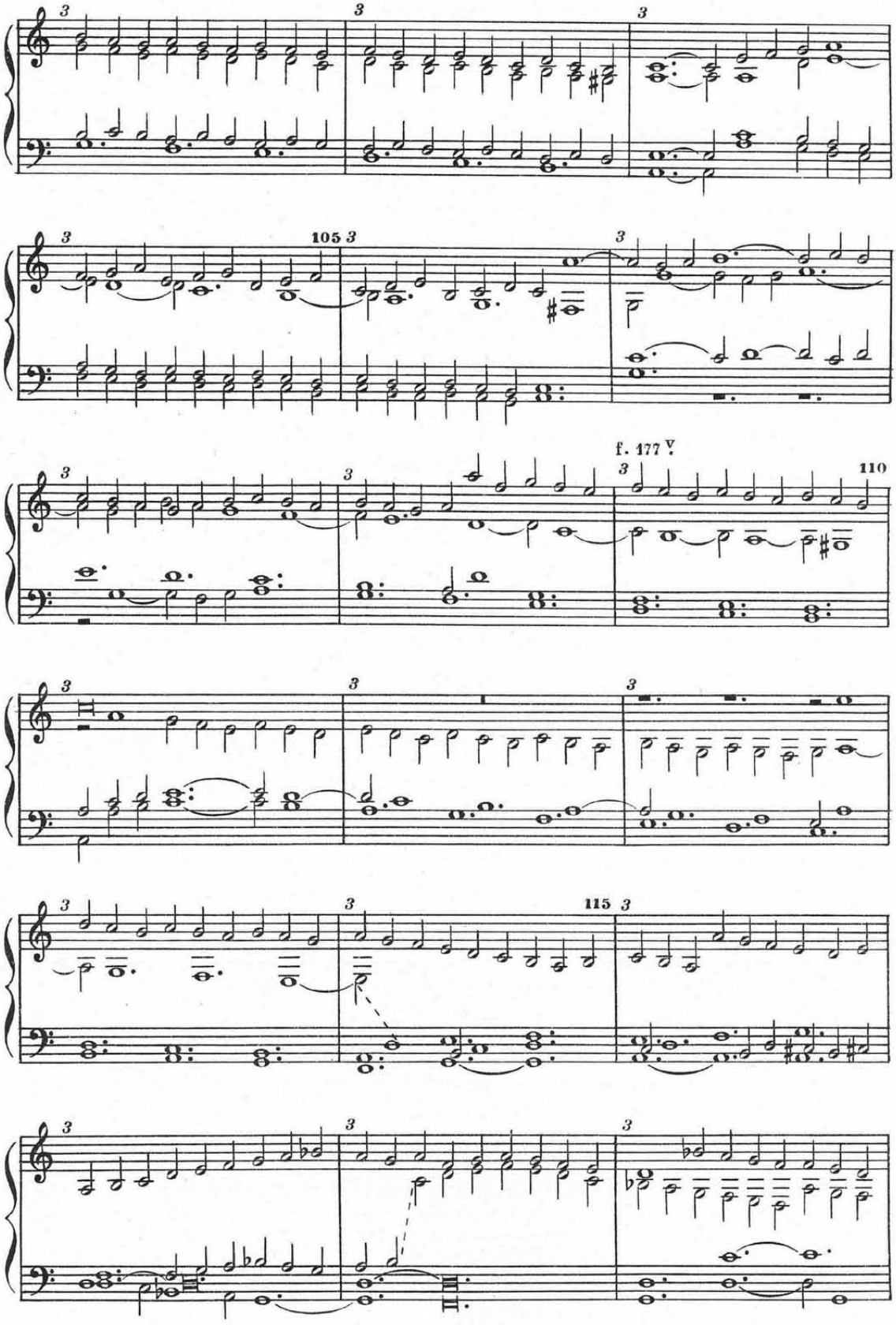
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



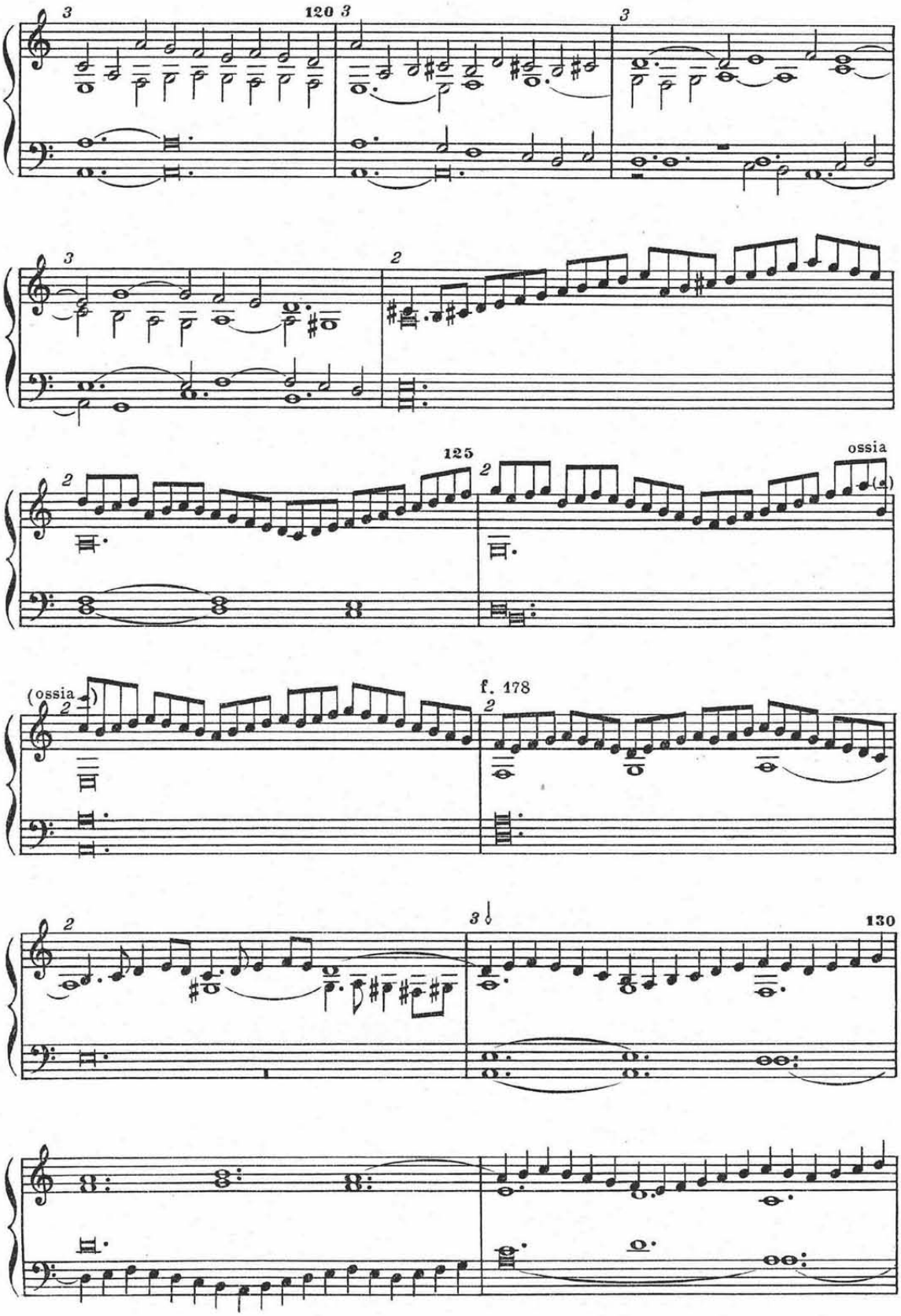
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



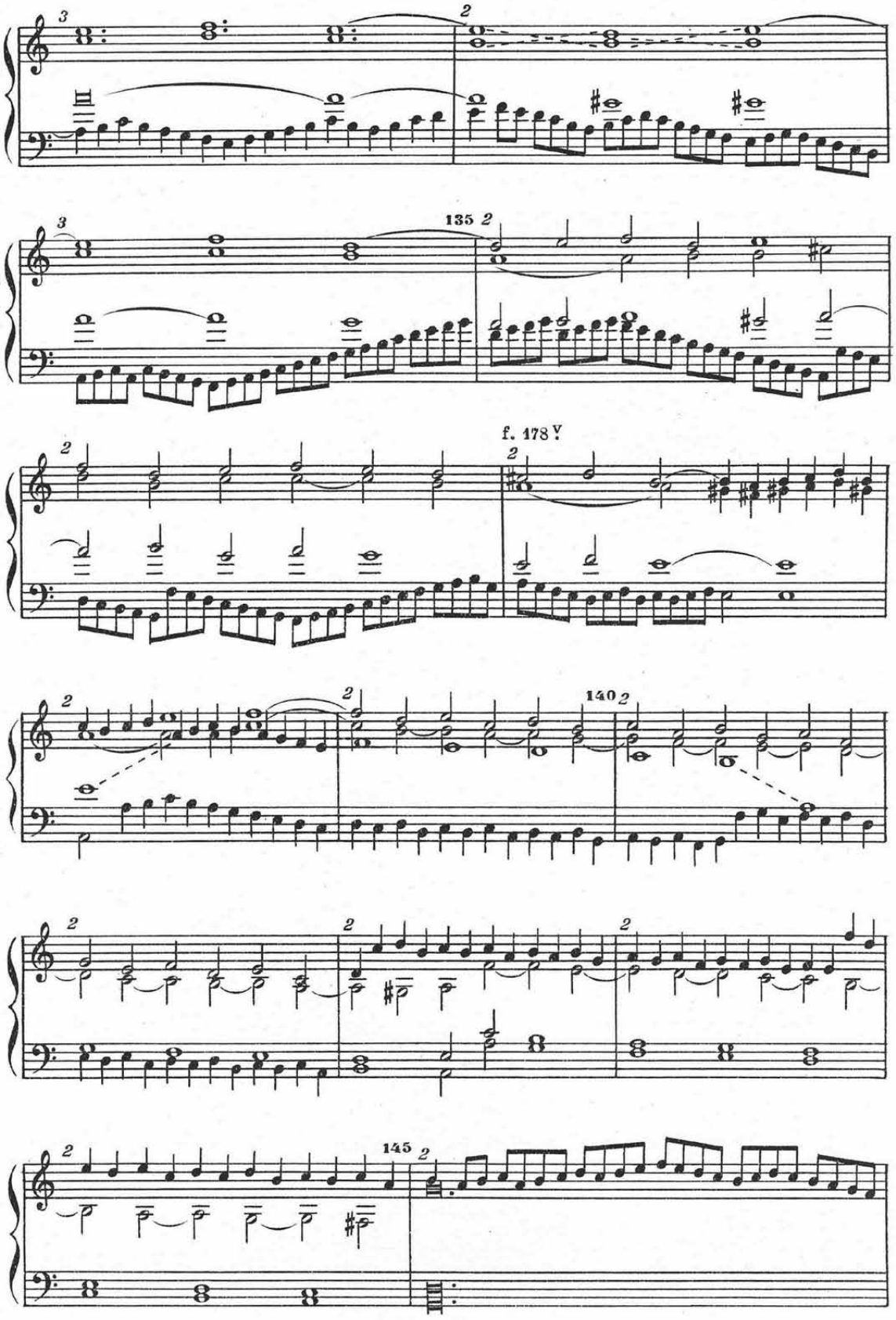
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



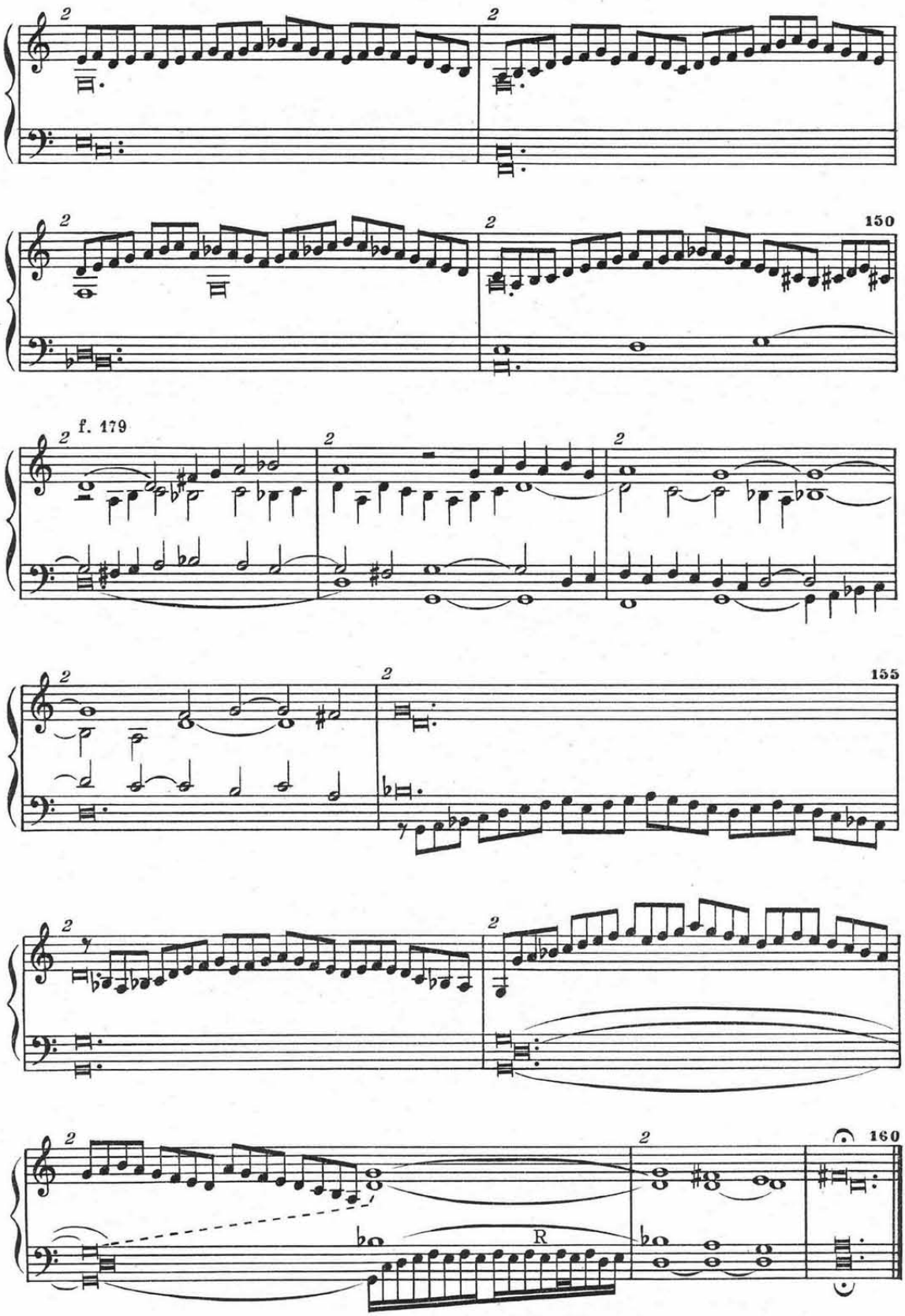
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



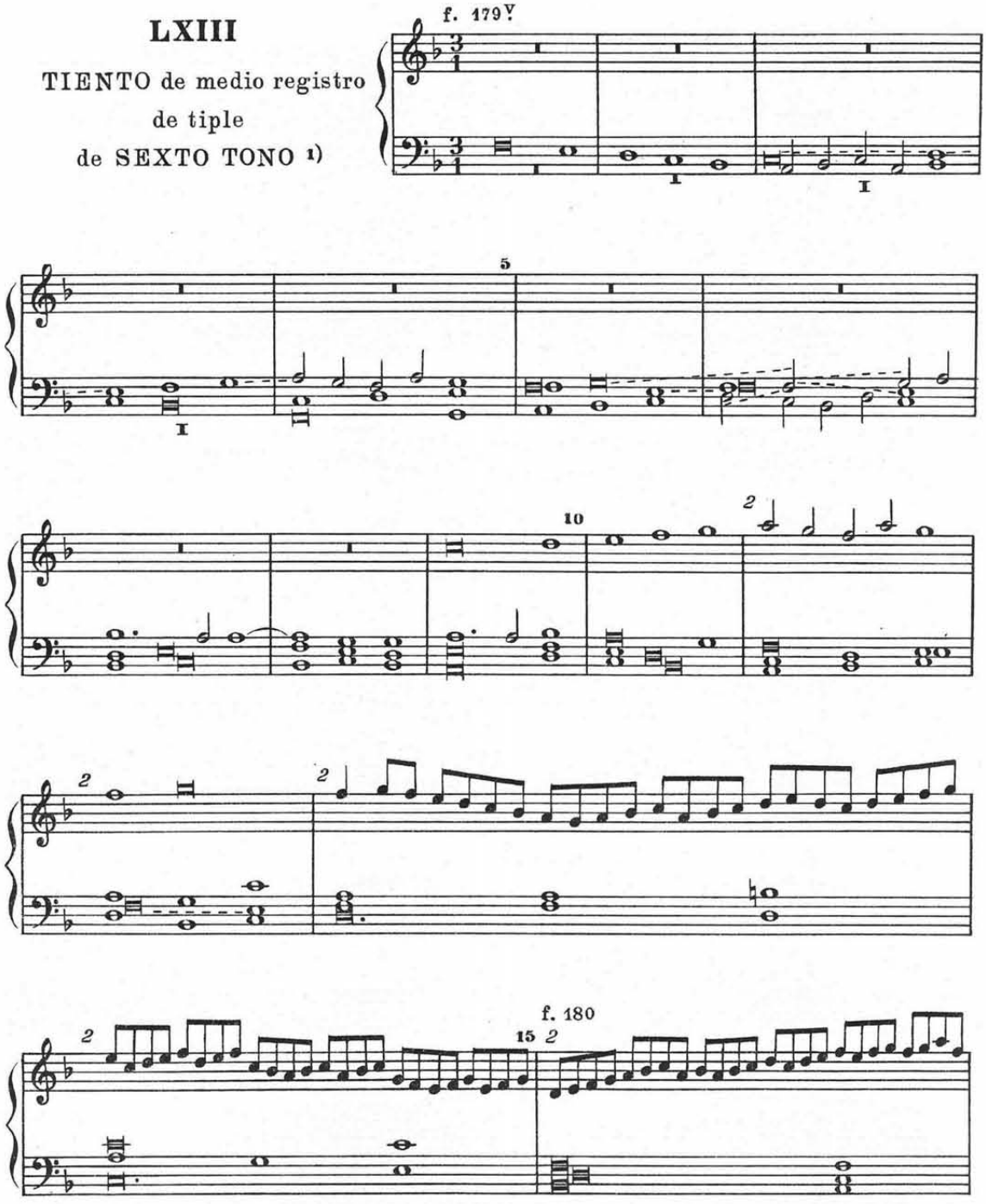
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

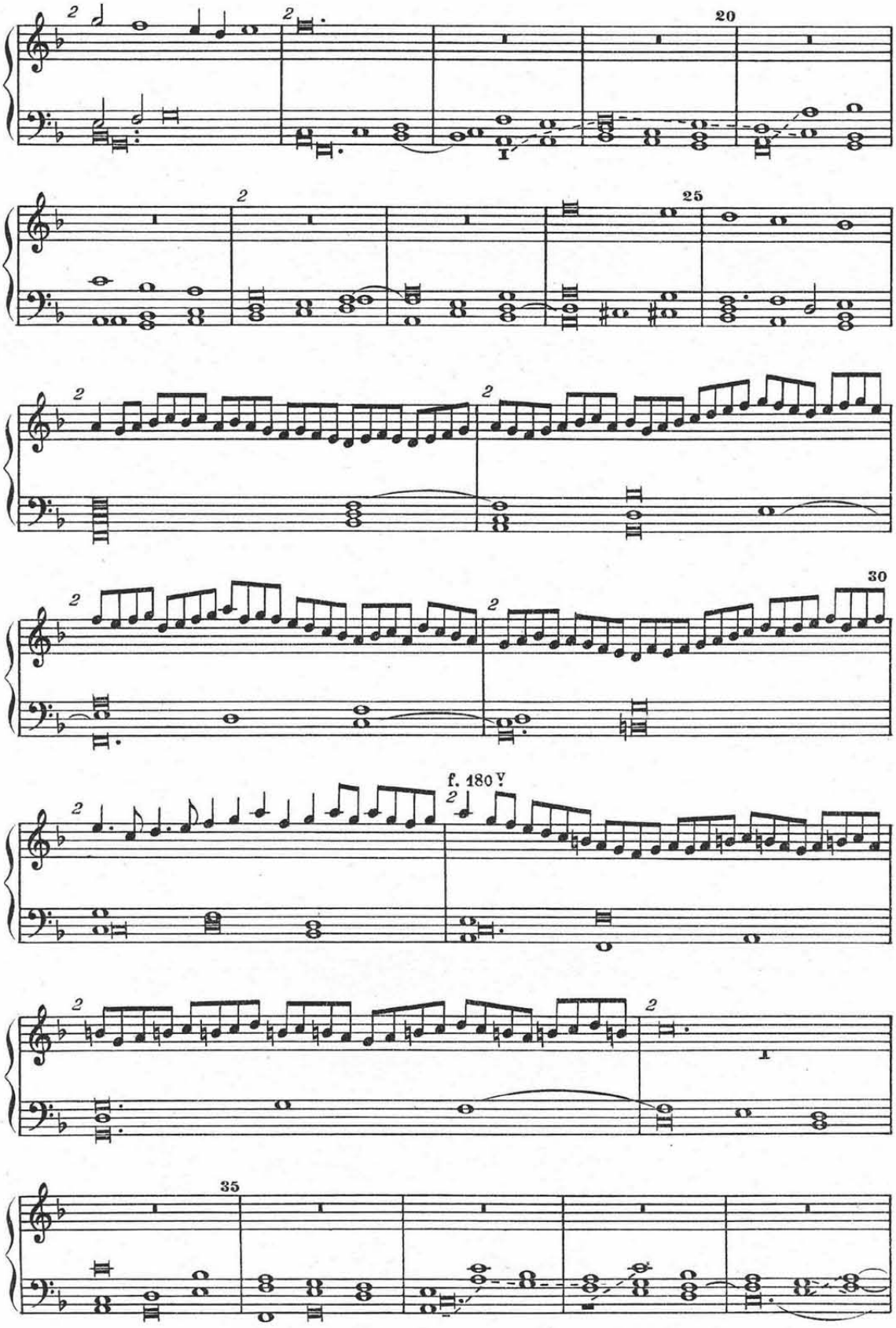
LXIII

TIENTO de medio registro
de tiple
de SEXTO TONO [1]

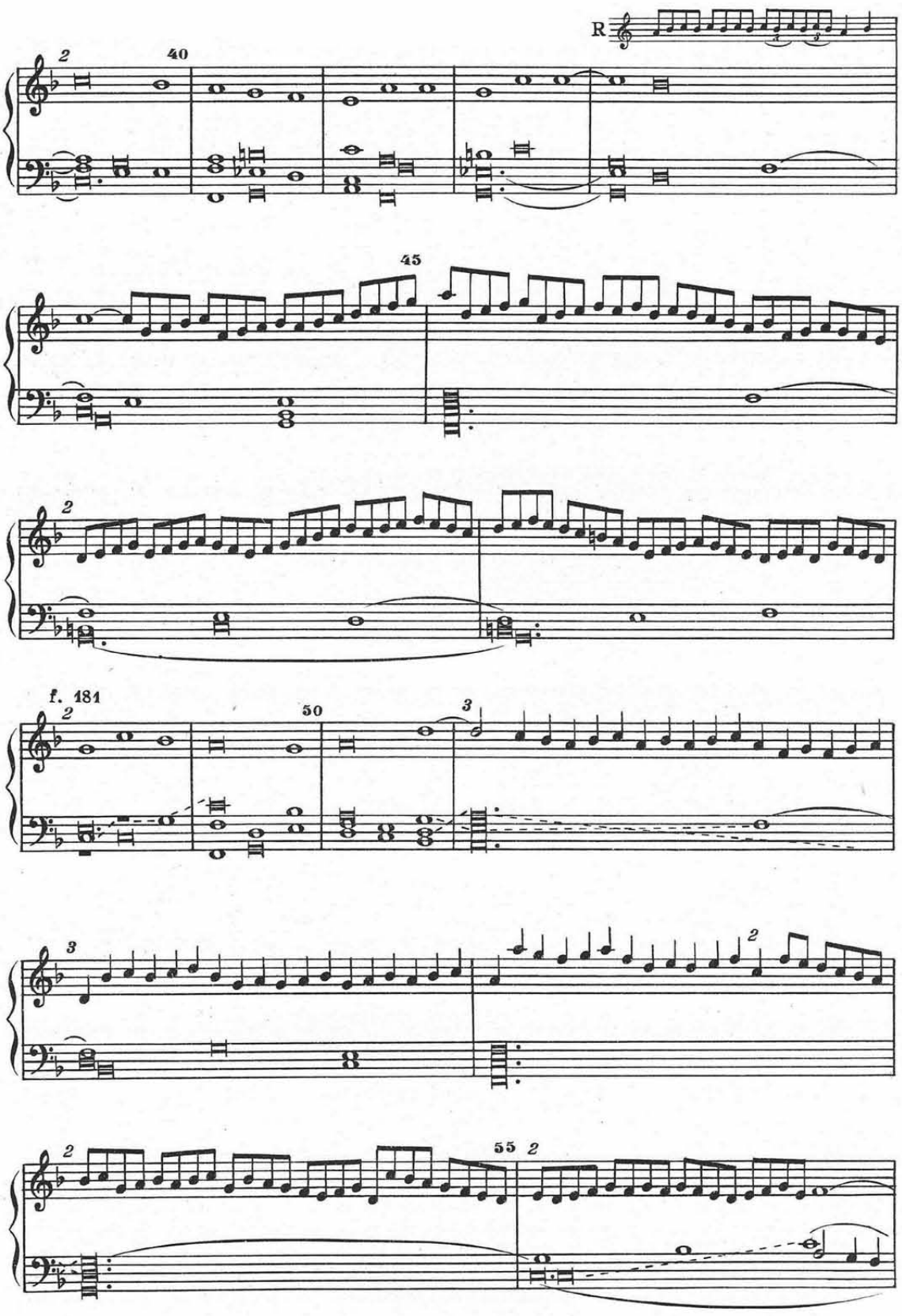


1. vt, y fa, por fefaut, del género ſemicromático blando, y de 24. números al compás, hízoſe reſpecto de algunos órganos antiguos que les faltan los tres primeros ſignos ſograues, y aſsi ſe notará que no toca en ellos: ſigue los paſſos trocados, eſto es : lo q̄ vna voz baxa, lo ſuben las otras tres, y es (como el paſſado) de compás ternario. En el ſegundo diſcurſo de medio regiſtro de tiple de 32. números al compás, dixe que las cláuſulas, o fenecimientos de el vt, y fa, eran diatónicas : y las del re, y ſol cromáticas, y las de el mi, y la enarmónicas : y la razón es, porque las primeras ſe pueden hazer naturalmente, y eſſo es ſer diatónicas, y las ſegundas no ſe pueden hazer (regulariter loquendo) ſin tocar en los ſuſtenidos de el vt, y fa, para fenecer en el re, y ſol, los quales ſon cromáticos. Y las terceras, porque la del mi, re, mi, puede ſer dioeſea, como lo declaro en el tratado de punto intenſo contra remiſſo, y es propria de el enarmónico: y la de la, ſol, la ſuſtenida, no ſe puede hazer, ſin tocar en el ſuſtenido del ſol, proprio de eſte género. Otra razón ay tambien, y es : porque el vt primera voz, pertenece al primero género, y el re ſegunda, al ſegundo; y el mi tercera, al tercero : y el fa, ſol, la : ſe reduzen a vt, re, mi, y aſsi ſe atribuyen a los miſmos tres géneros.

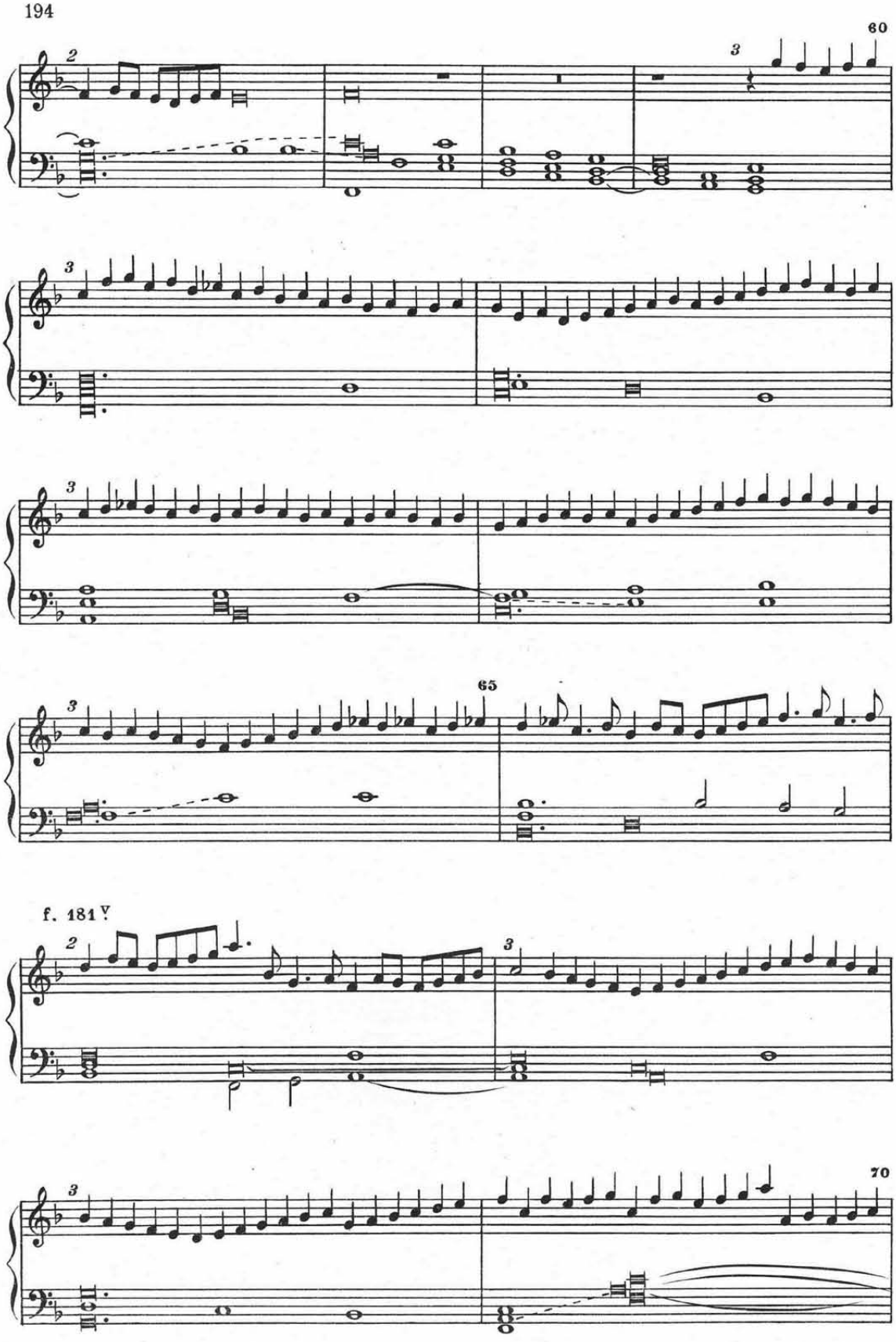
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



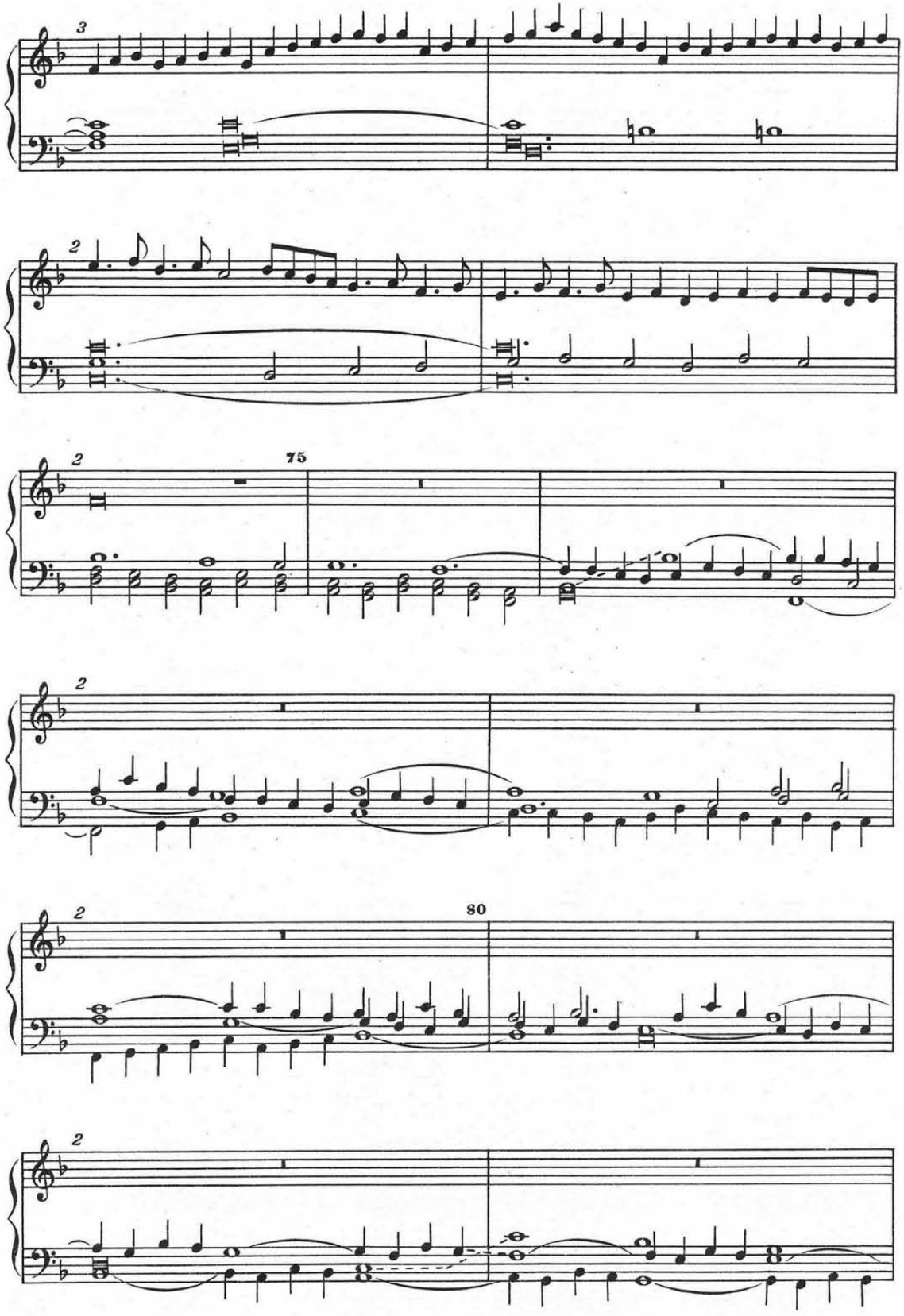
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



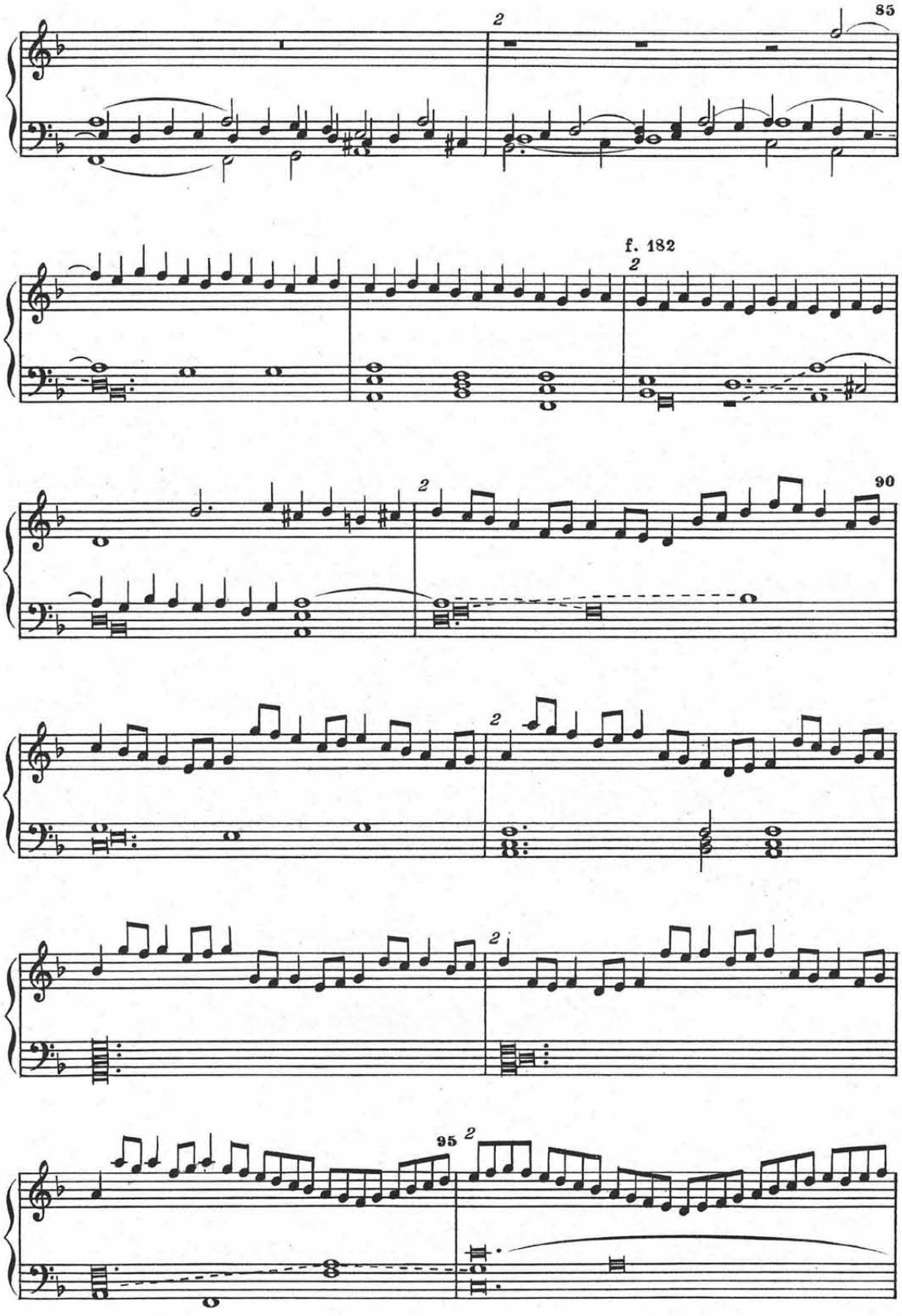
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



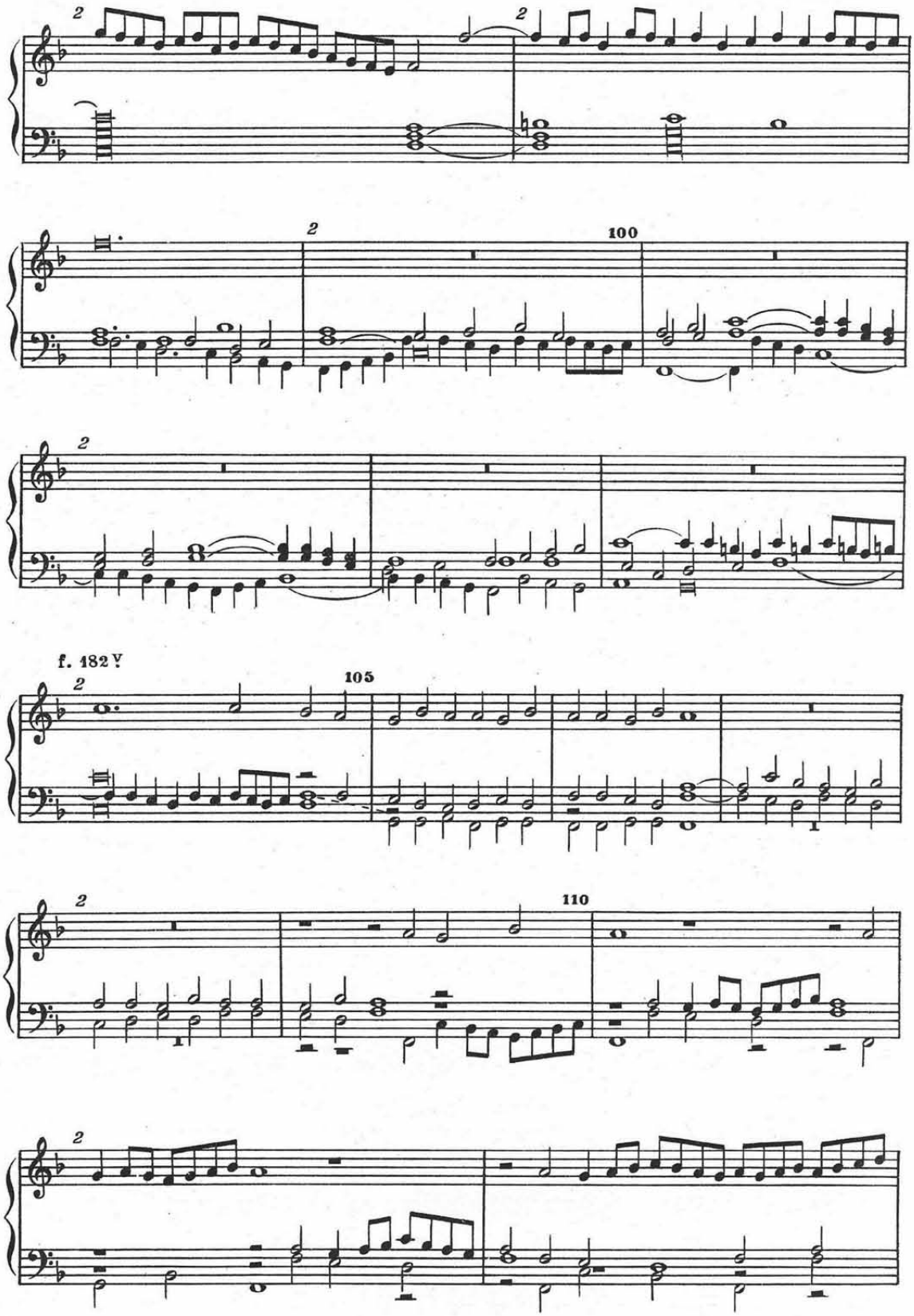
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



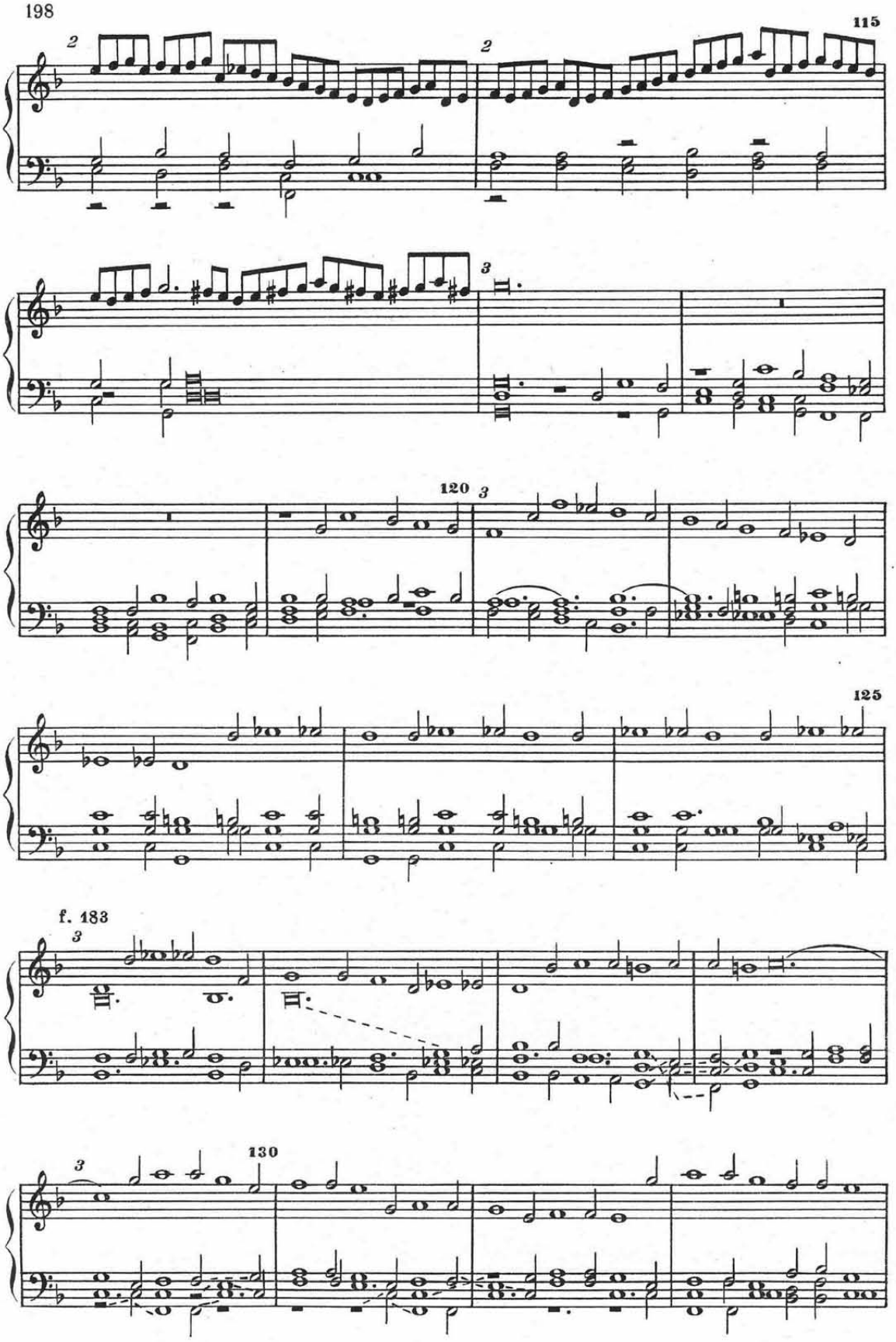
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



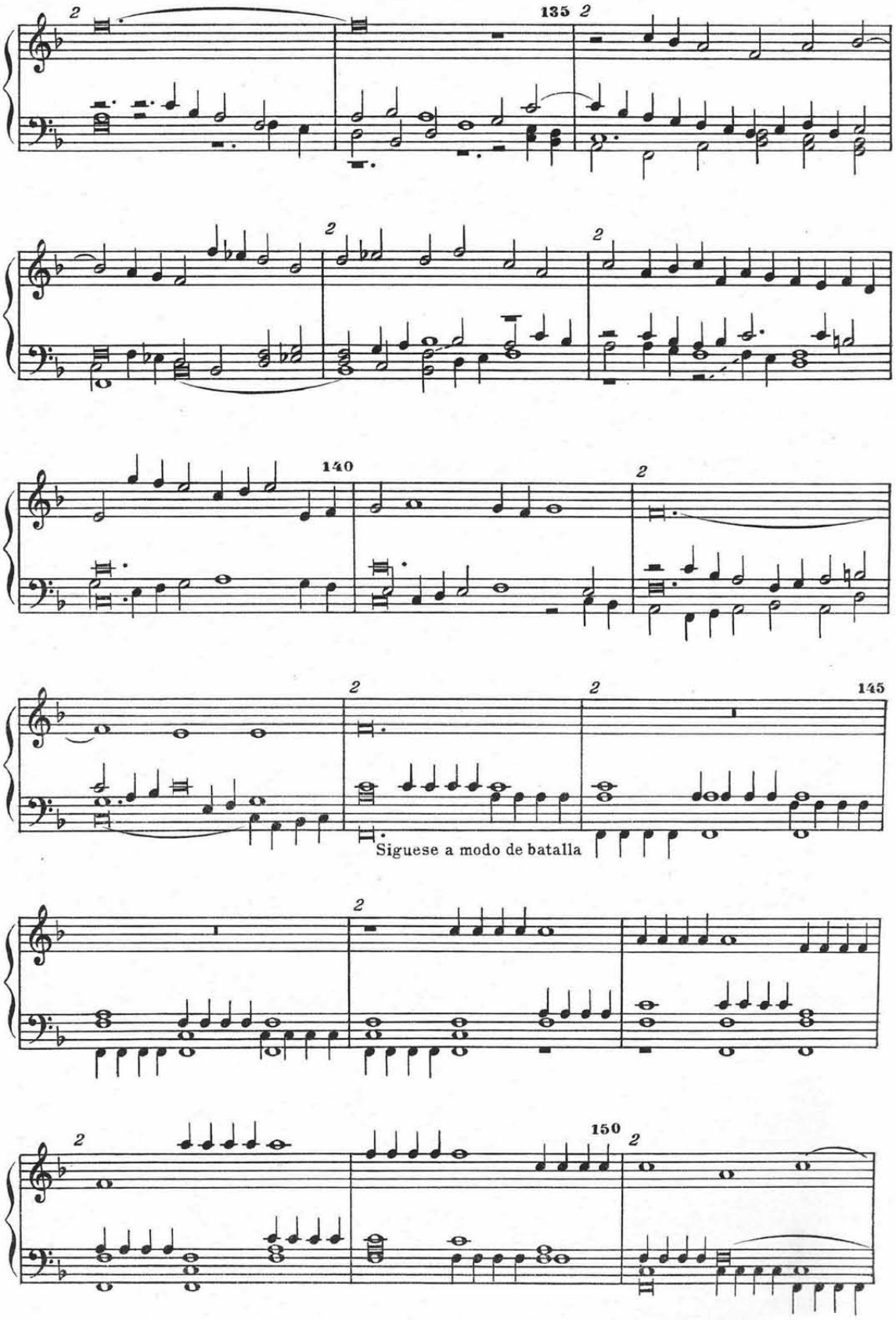
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



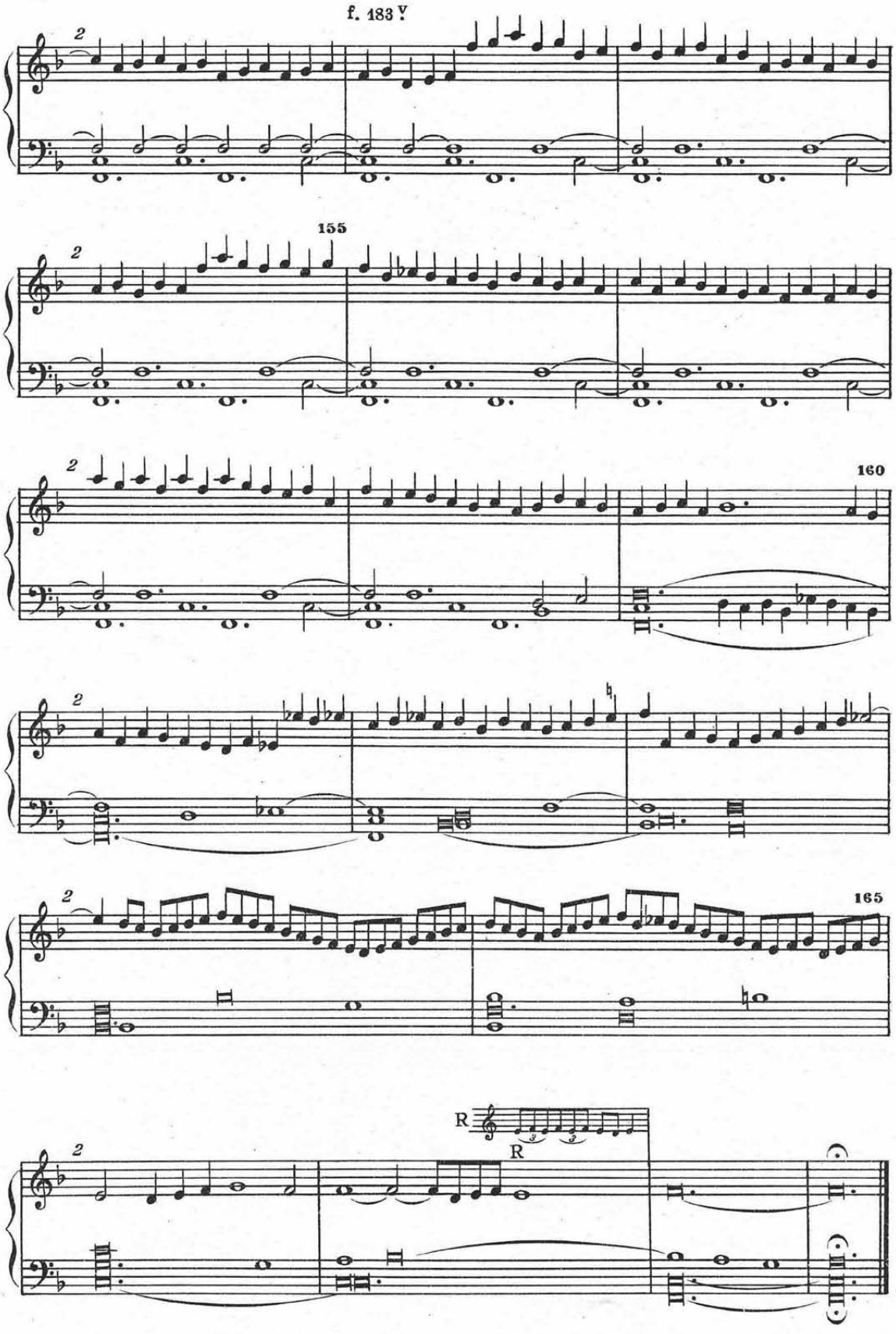
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



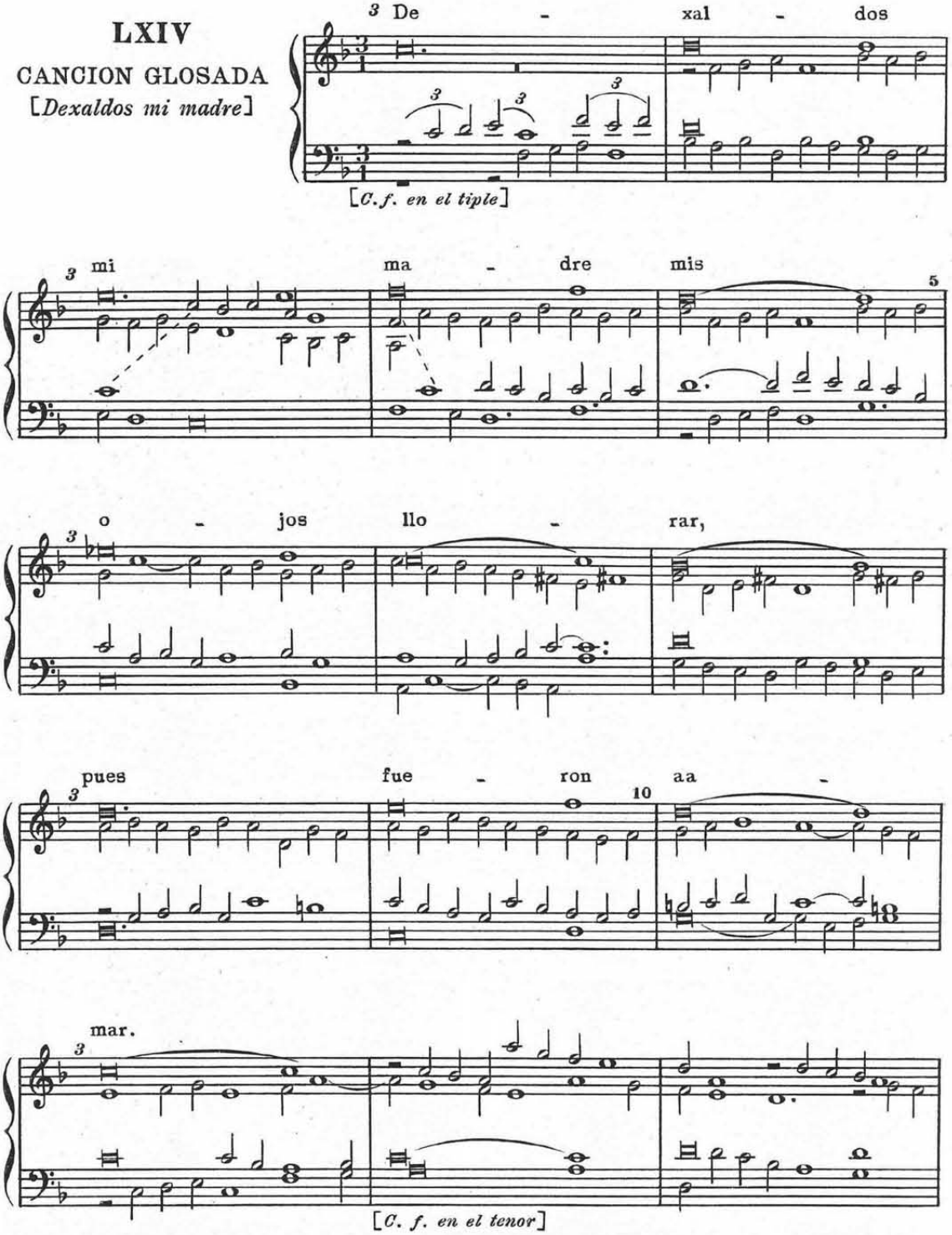
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 184

LXIV

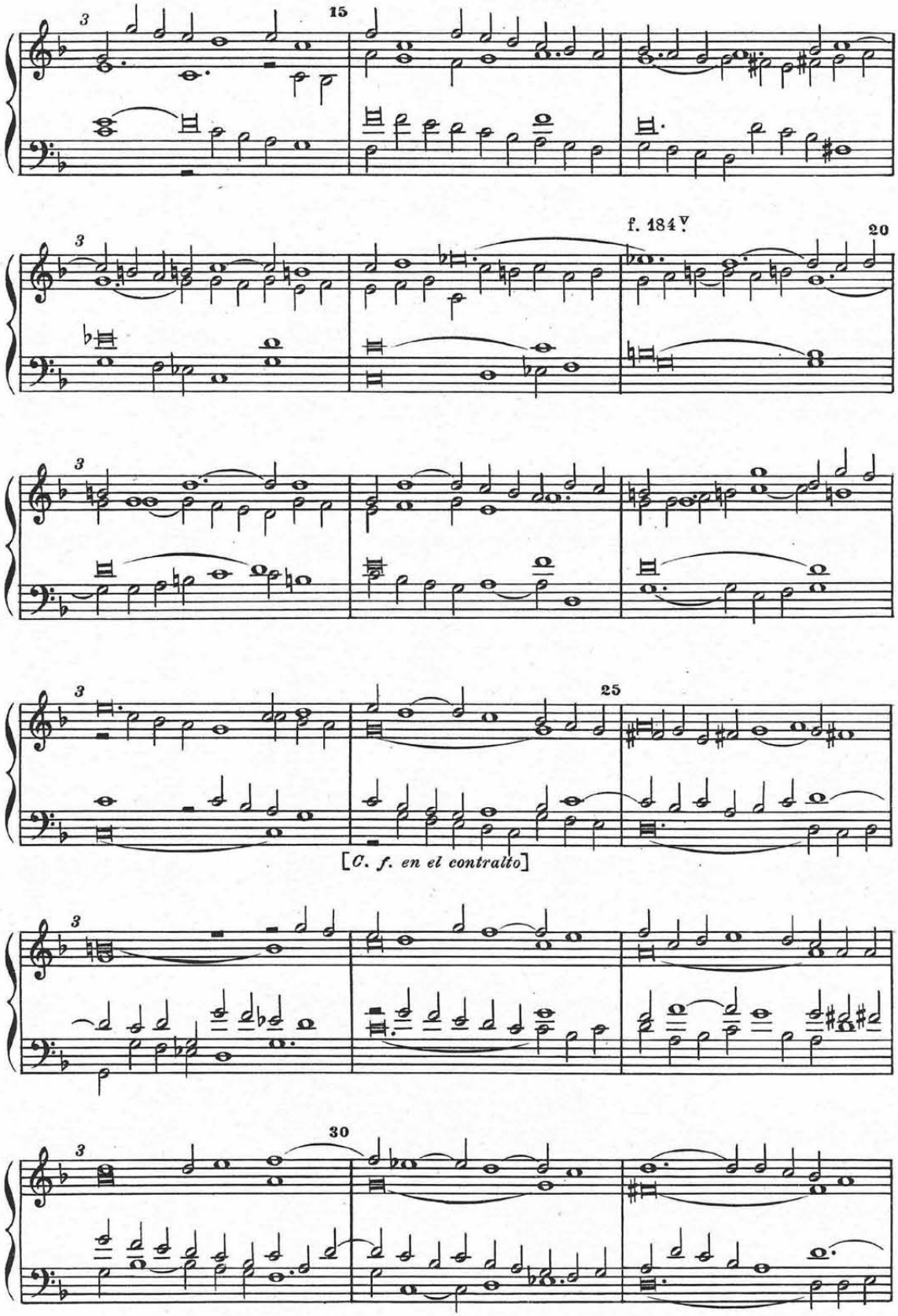
CANCION GLOSADA

[*Dexaldos mi madre*]

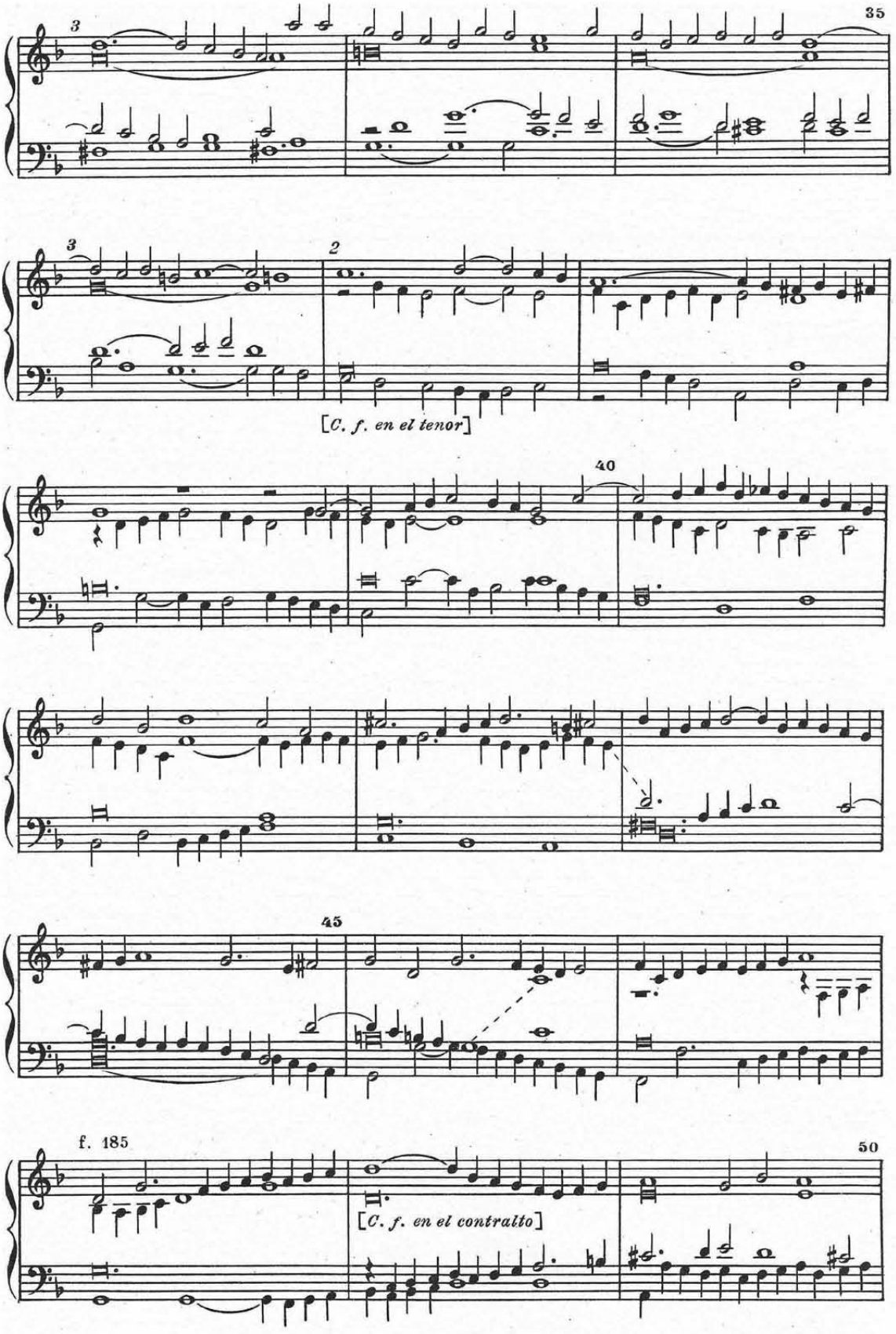


1. de compás ternario (como los dos diſcurſos antecedentes) de octauo tono vt, y ſol, por ceſolfaut del género ſemicromático blando, ſobre el verſo tetrametro cataléctico : dexaldos mi madre mis ojos llorar, pues fueron a amar : comiença el canto llano el tiple, y proſíguenlo las demás vozes. De lo dicho en los diſcurſos antecedentes, acerca de el proceder de los géneros ſe colige : que es coſa impoſsible darſe género inabſtracto; porque, o a de proceder por interualos, o por ſignos, o por cláuſulas, de los otros dos géneros, y querer abſtraerſe de esto, ſeria hazer vna múſica deſabridiſsima, y el auer querido que los antiguos abſtraer los géneros, procediẽdo en cada vno ſimpliciſsimamẽte, ſin mexcla ni cõcreto de otros : fué cauſa de el tal deſabrimiento en las cantilenas, y eſte deſecharſe el vſo de los géneros, en aquel ſentido. y aſsi oy ſe vſan in concreto, que es entretexiendo vnos con otros.

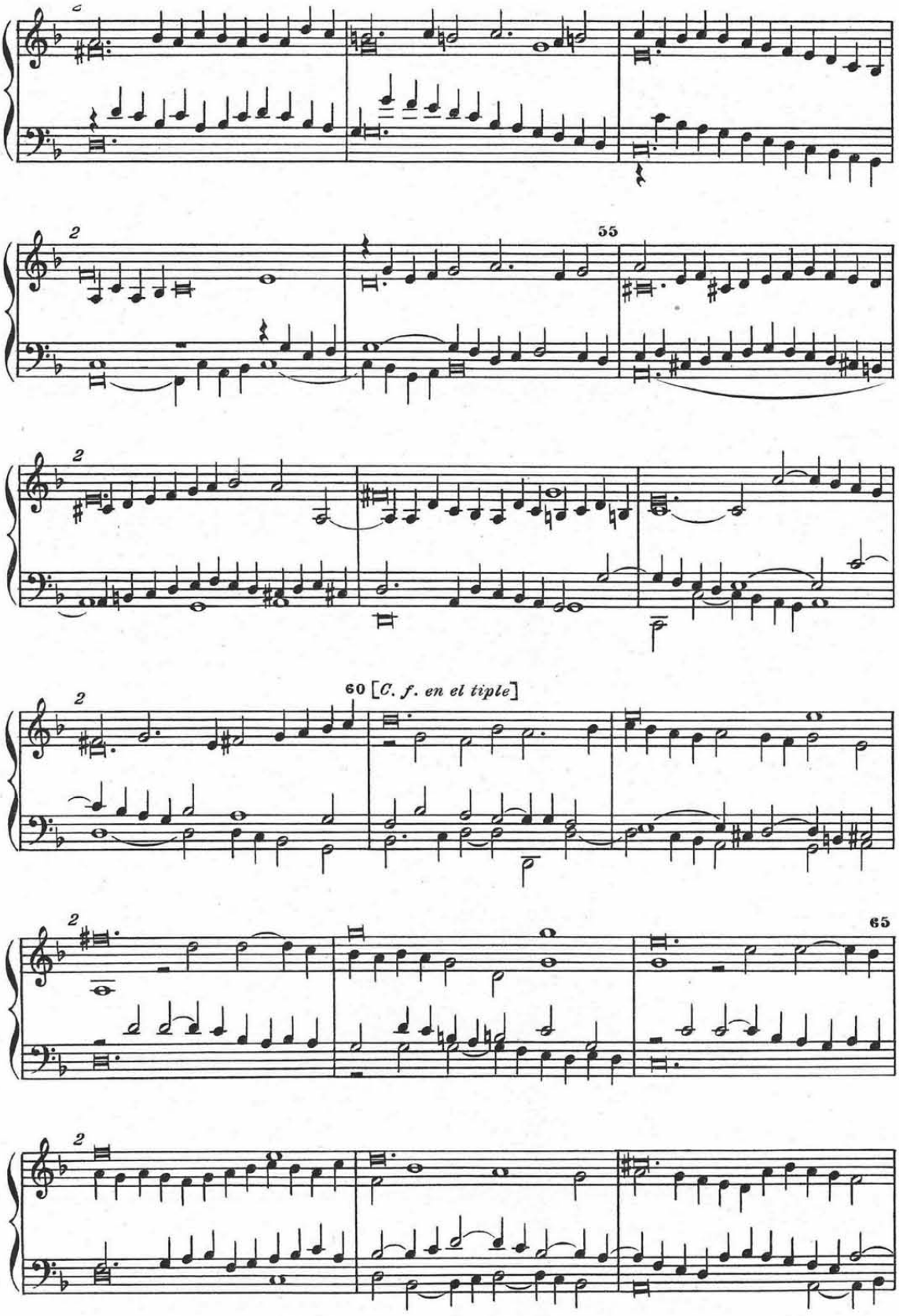
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



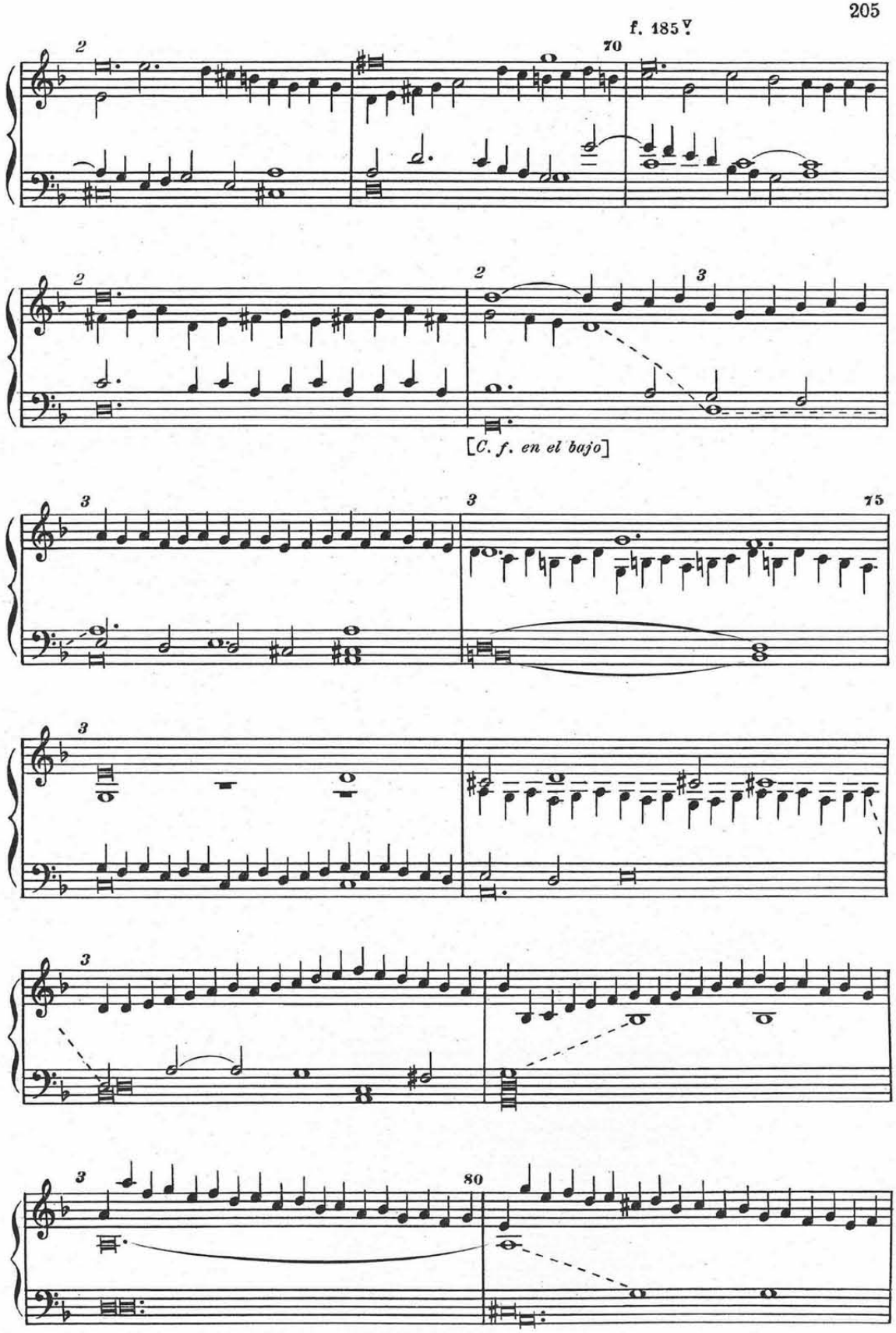
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



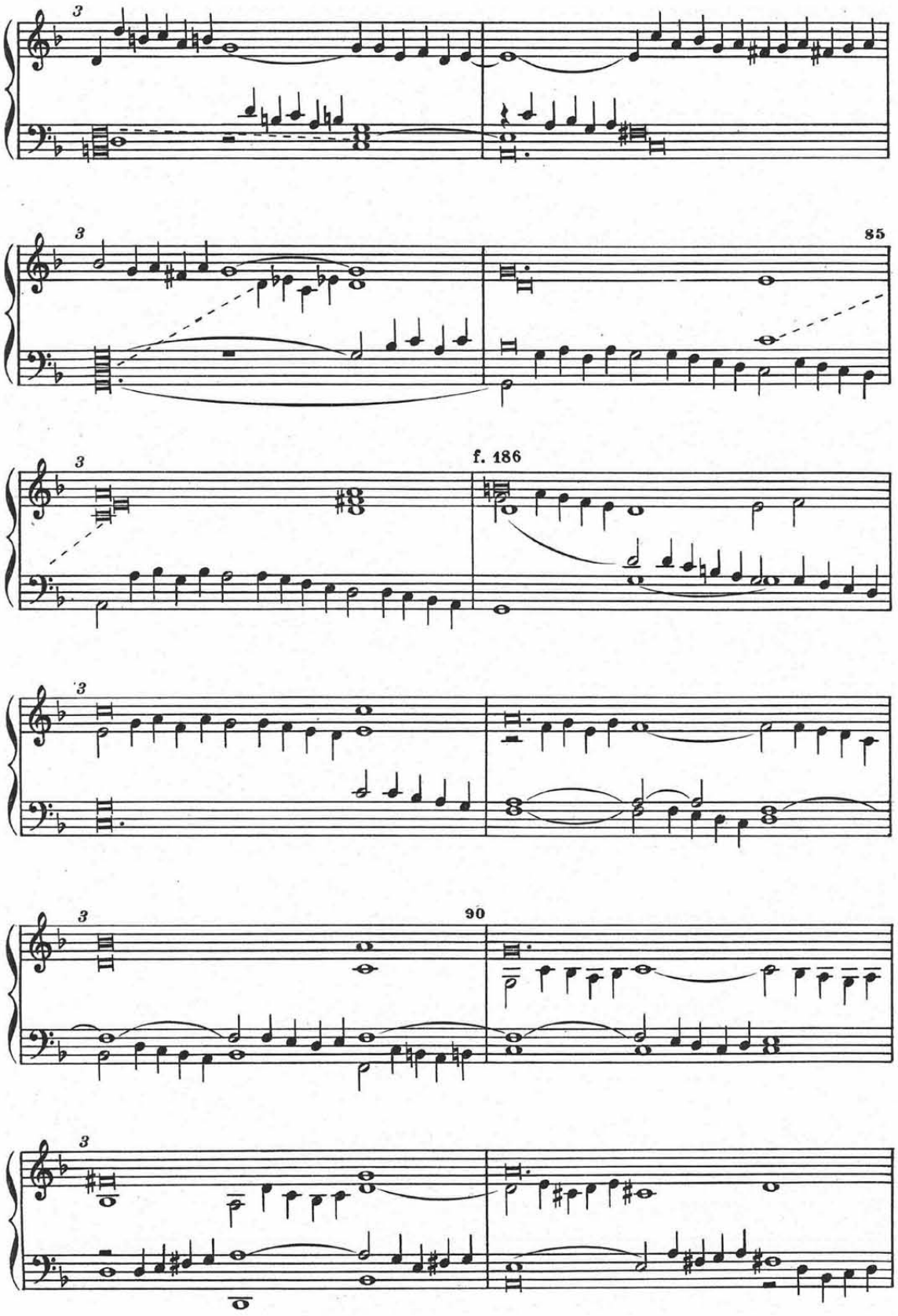
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



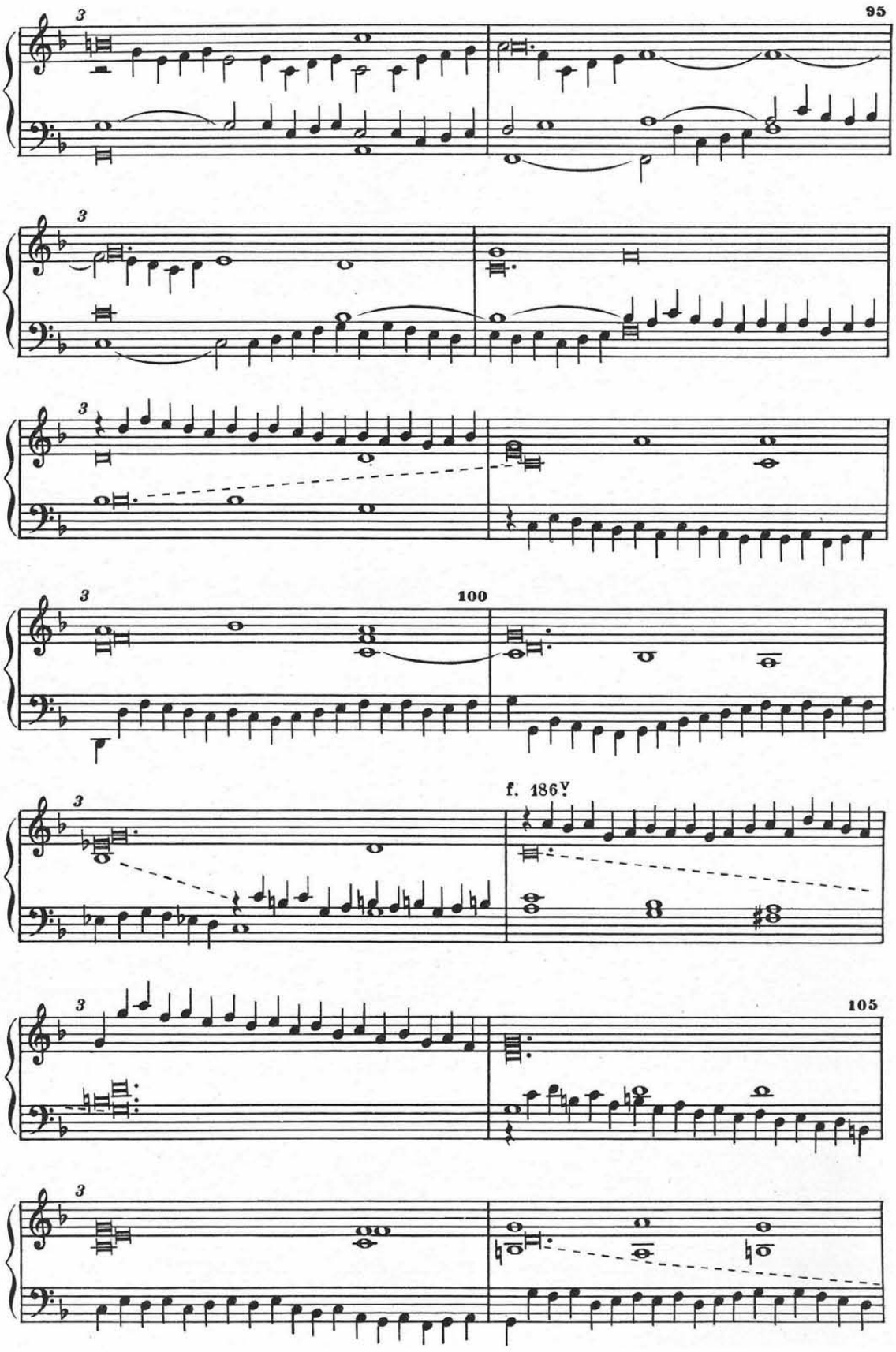
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



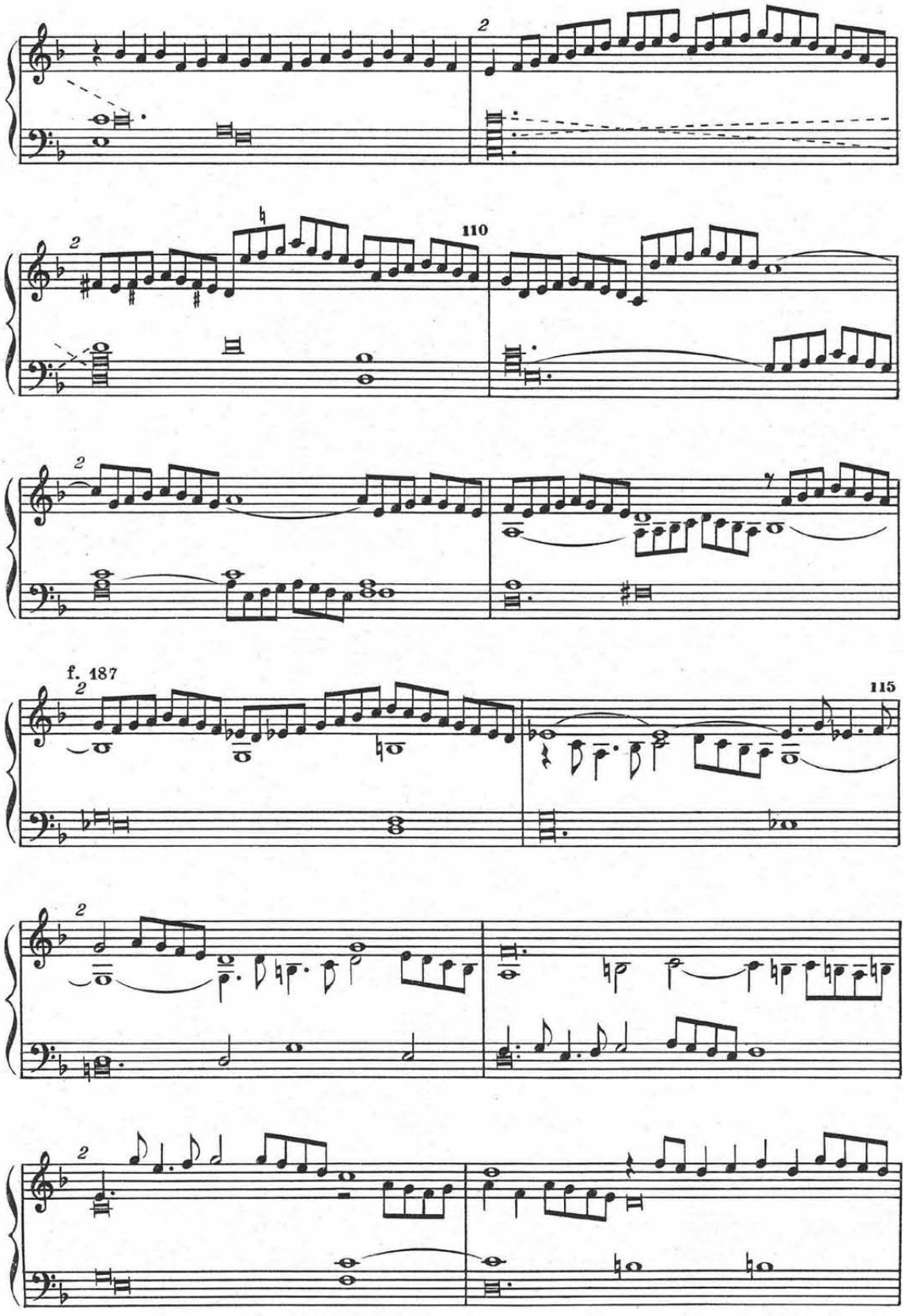
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



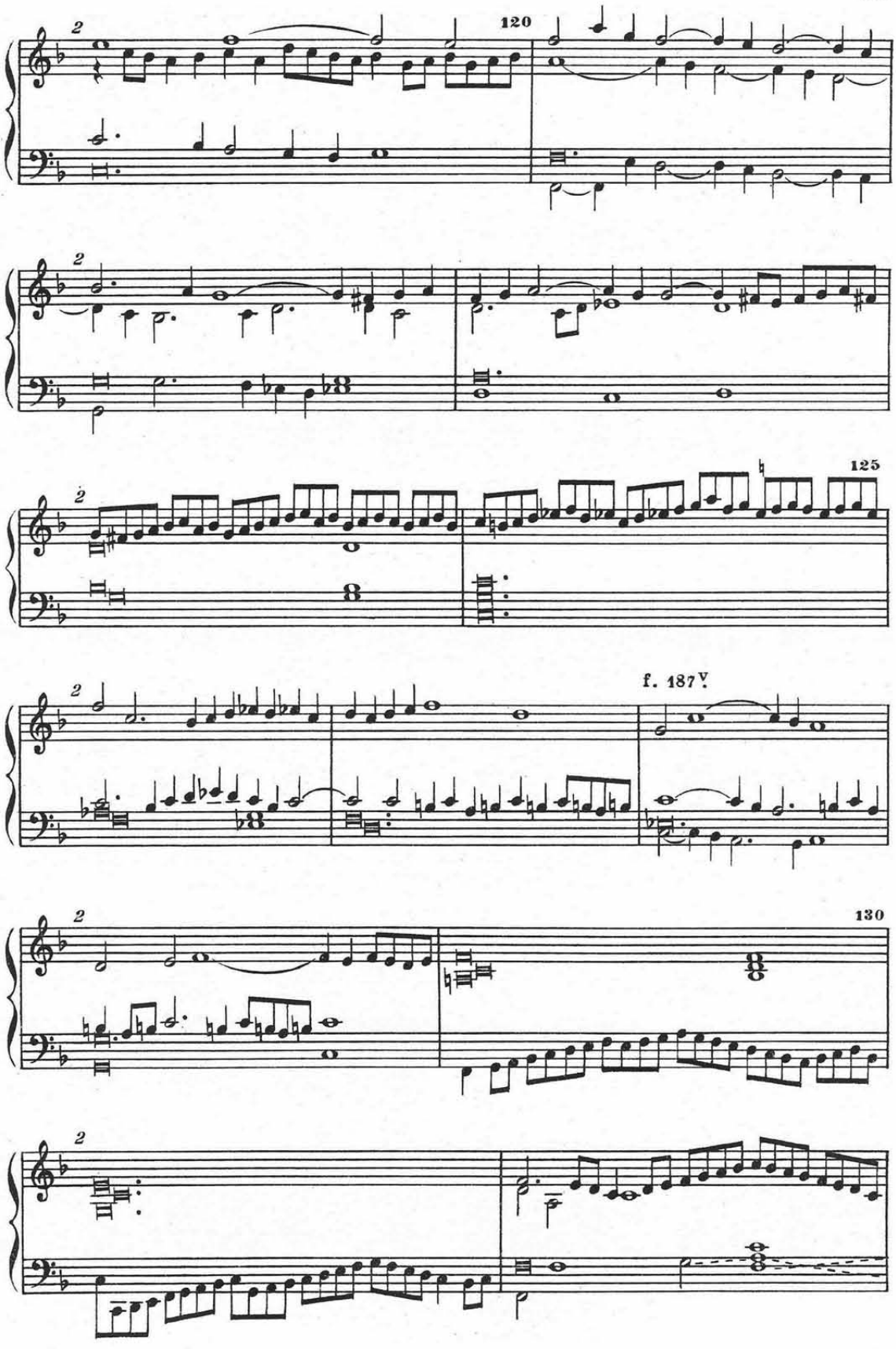
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



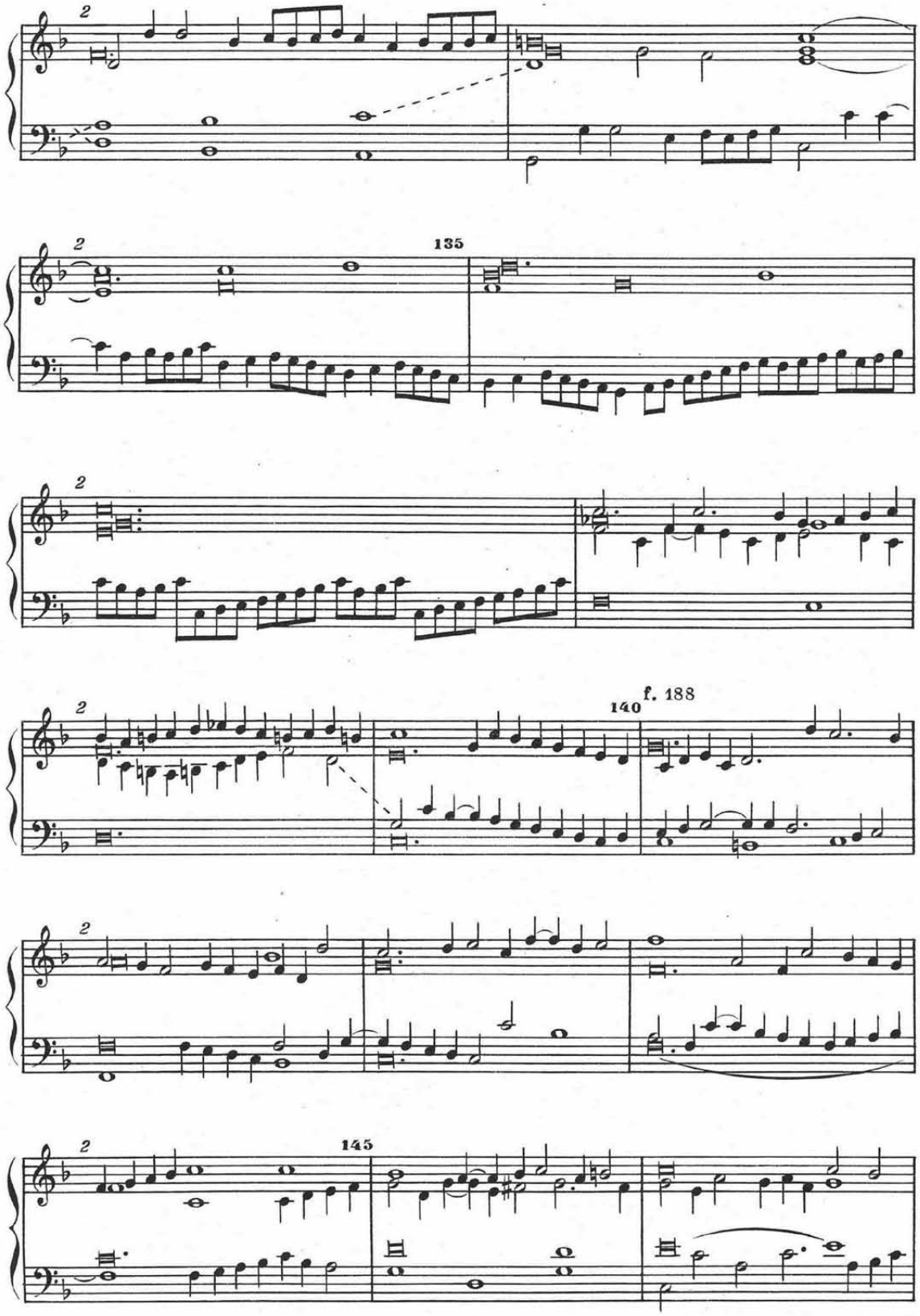
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



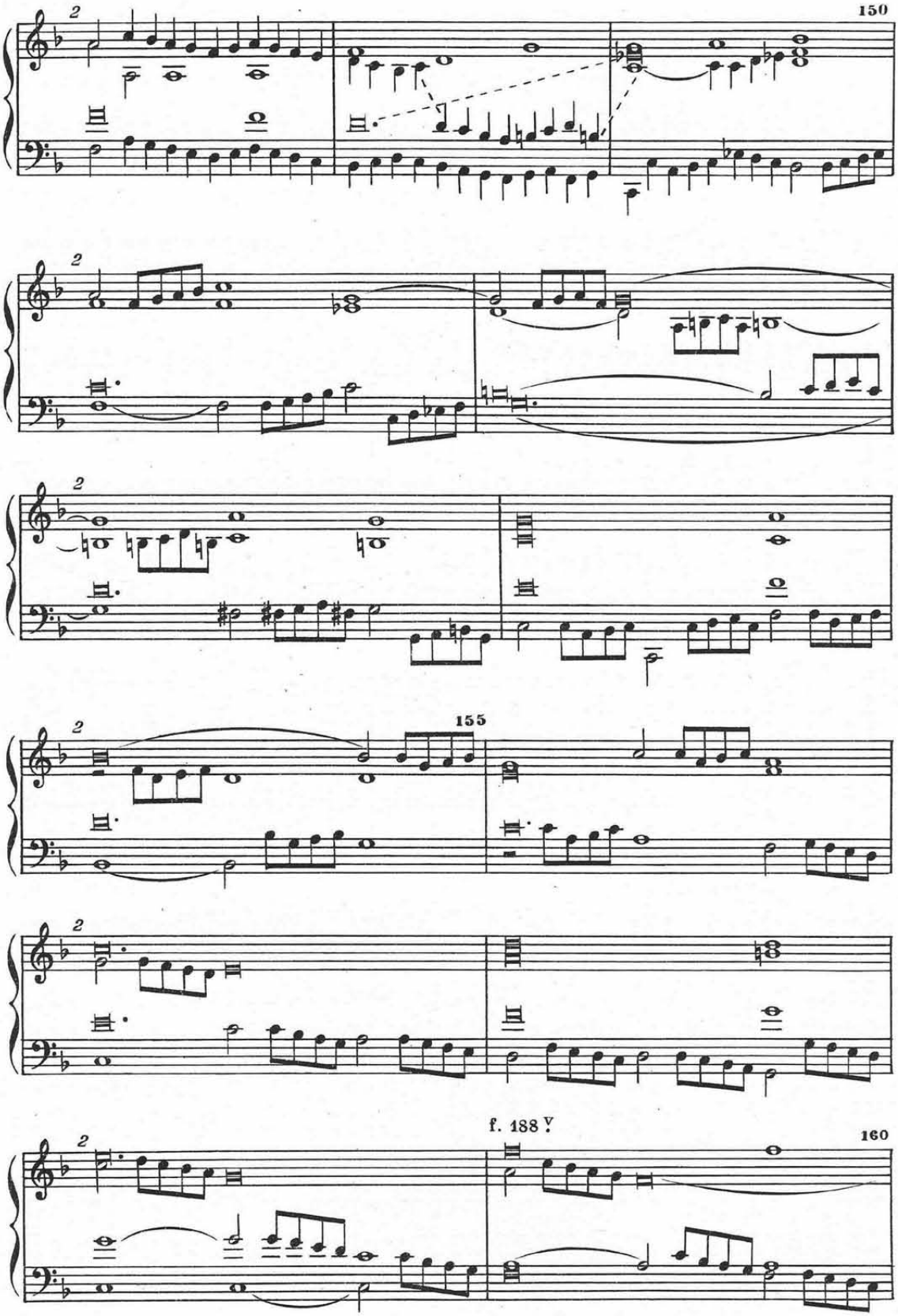
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



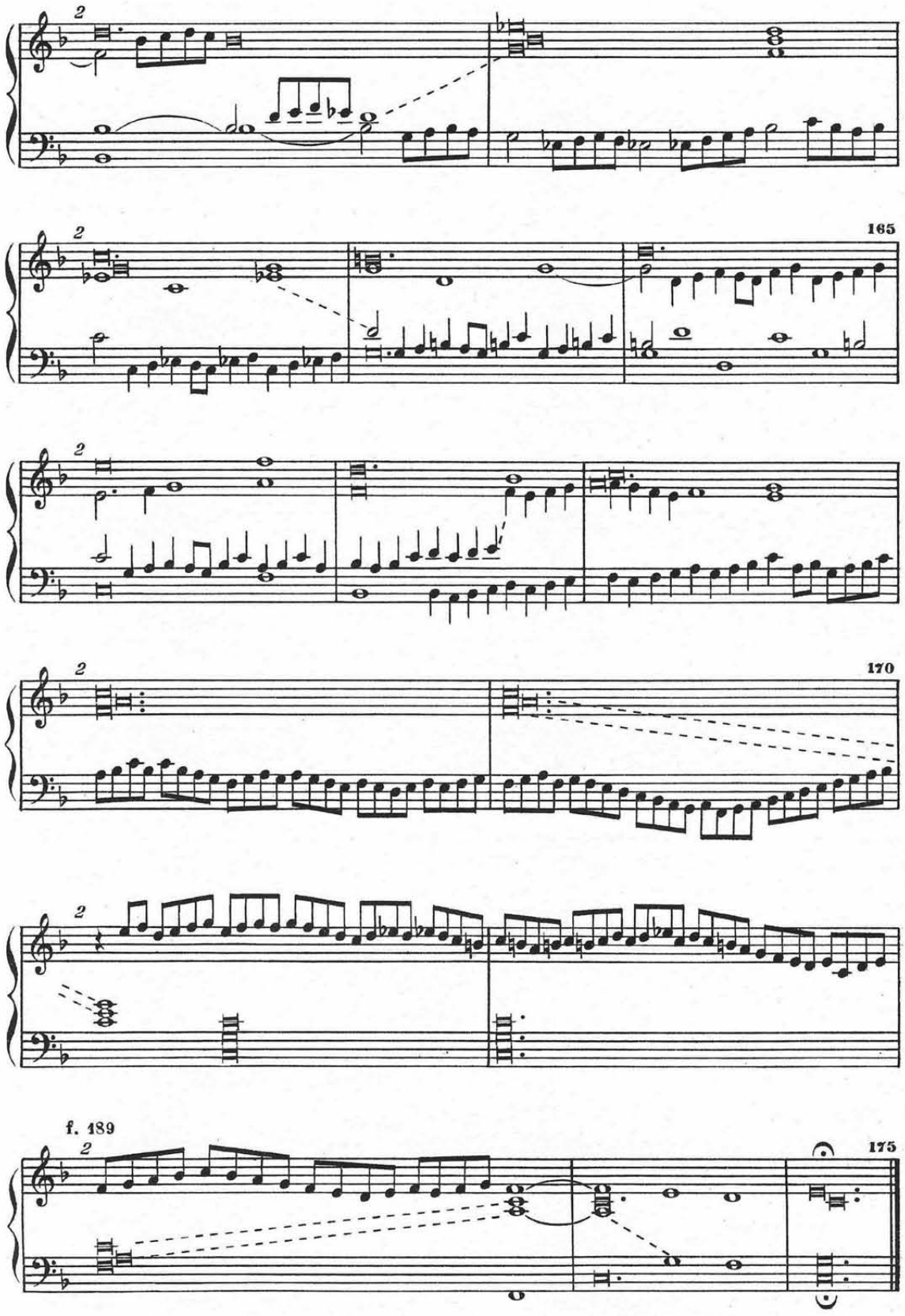
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

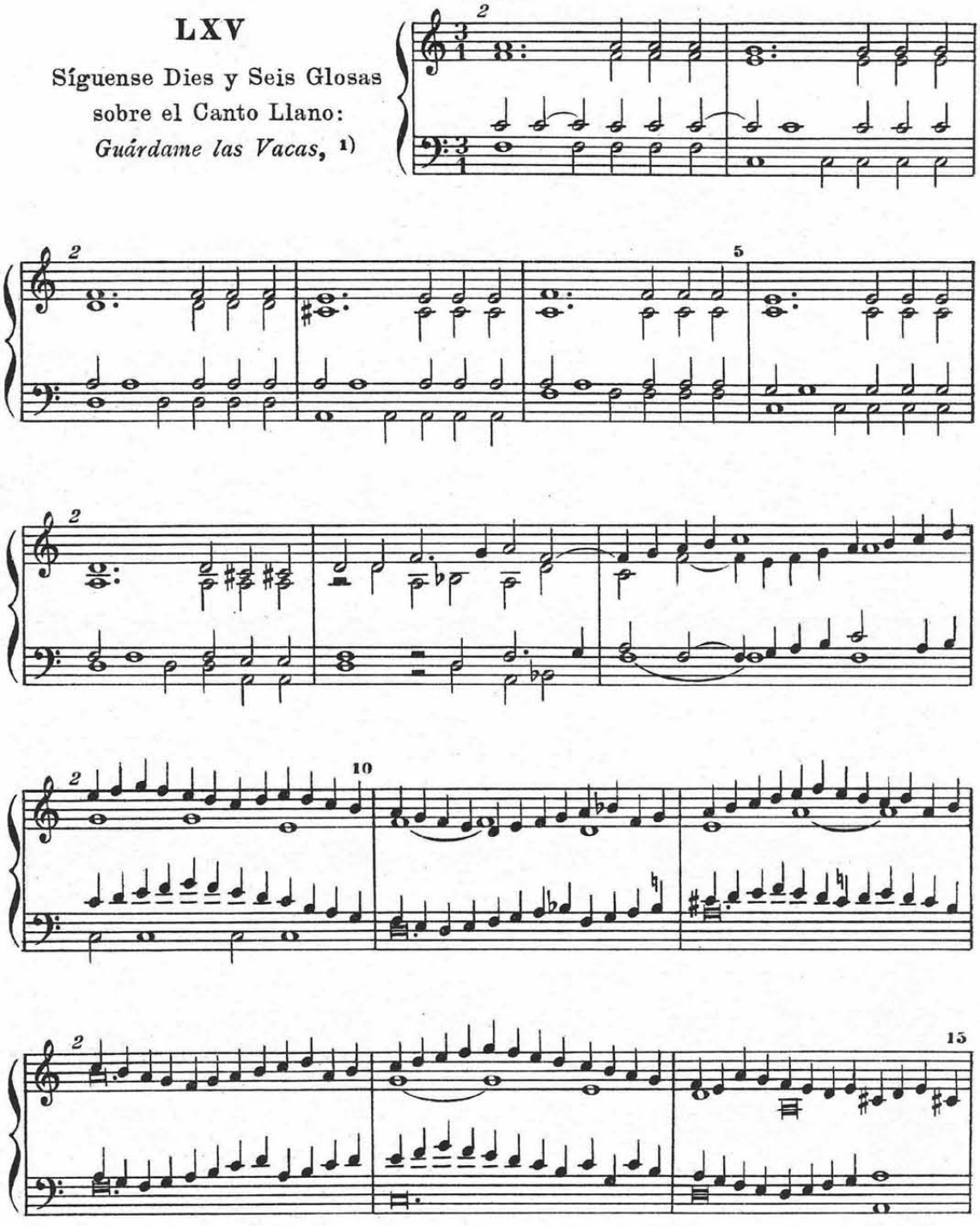


© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 189v

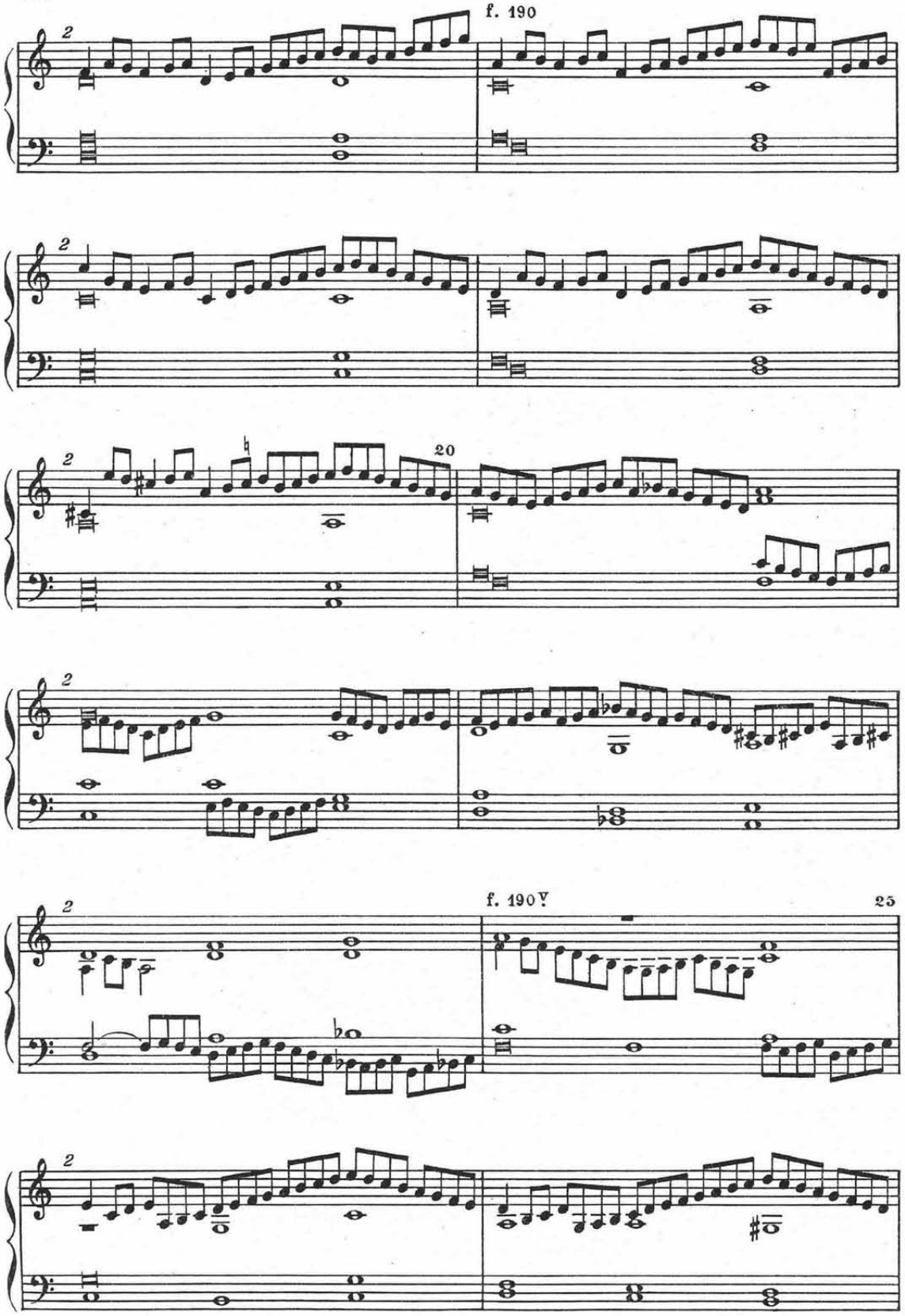
LXV

Síguense Dies y Seis Glosas
sobre el Canto Llano:
Guárdame las Vacas, 1)

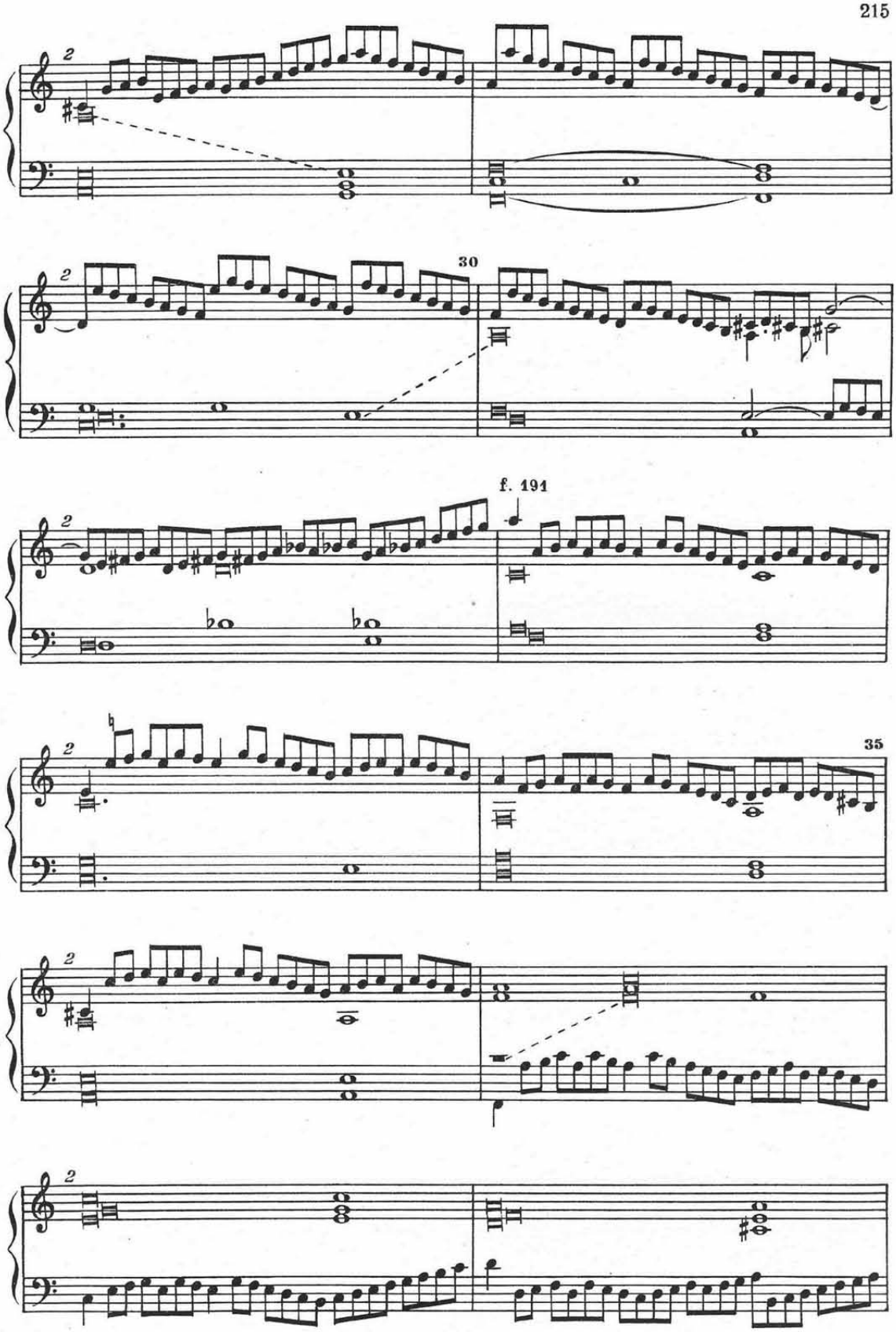


1. o por mejor dezir ſobre el ſeculorũ del primero tono de canto llano que vno y otro cabe ſobre el contrabajo de el dicho diſcante. Son reſpectiuamente hechas para órganos antiguos que ſu primer ſigno es ſefautgraue. alias, retropellex : y aſsi no ſe toca en cefaut, deſolrre ni elami ſograues, táñenſe diatónicamente re y ſol en delaſolrre, y ſon de compás ternario como las tres obras anteriores. Concluymos con la materia de los géneros, declarando por de vno miſmo, la eſpécie o interualo compueſto deſcendente, que el ſimple aſcendente, porque (como dize Salinas) ſunt eiuſdem propé naturae, y aſsi diremos que la ſegunda y la ſéptima, la quarta y la quinta (cometidas en ſignos naturales) ſerán diatónicas : y la tercera menor y ſexta mayor, cromáticas: y la tercera mayor y ſexta menor enarmónicas. De las mixtas ſe tratará en ſu lugar.

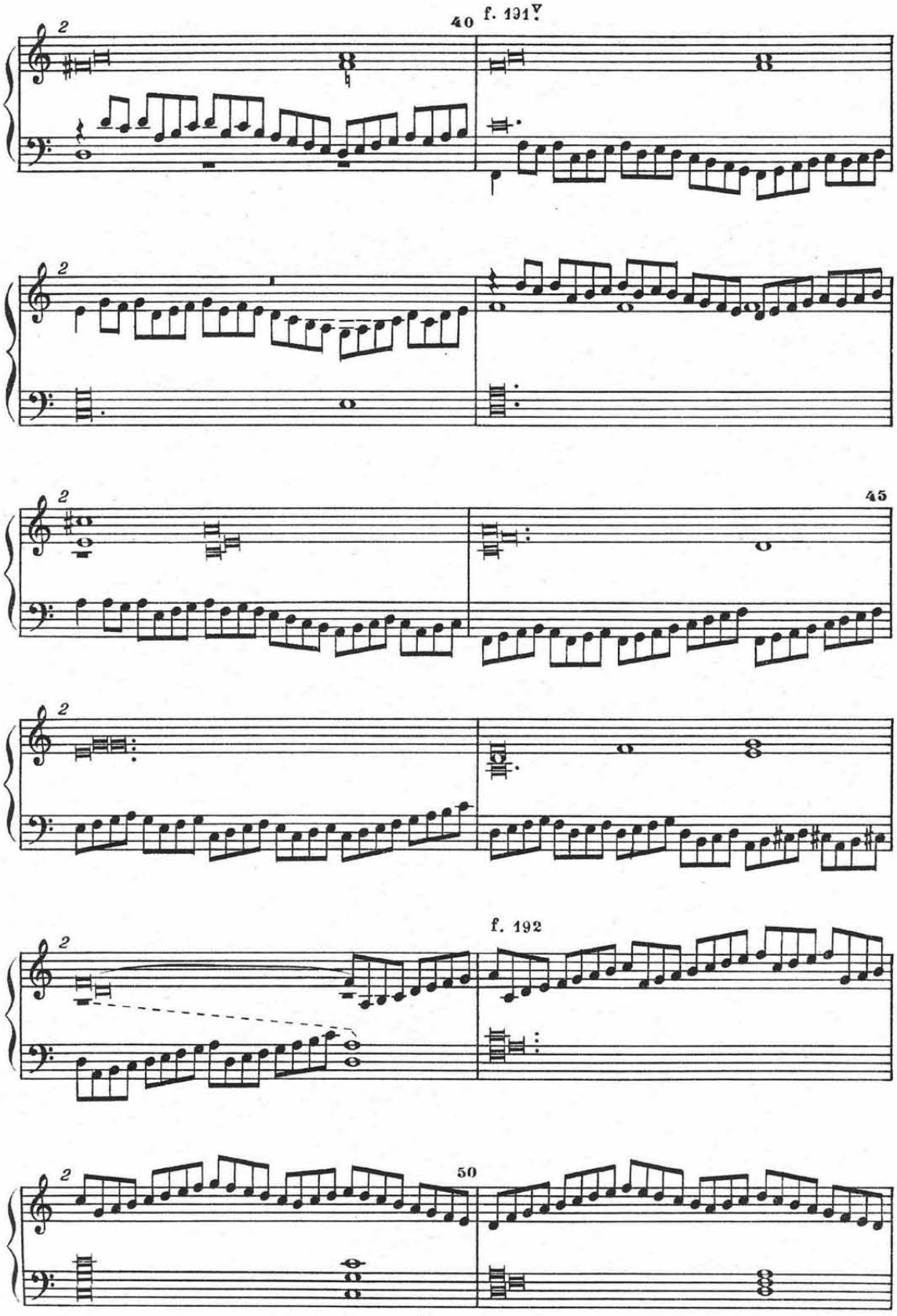
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



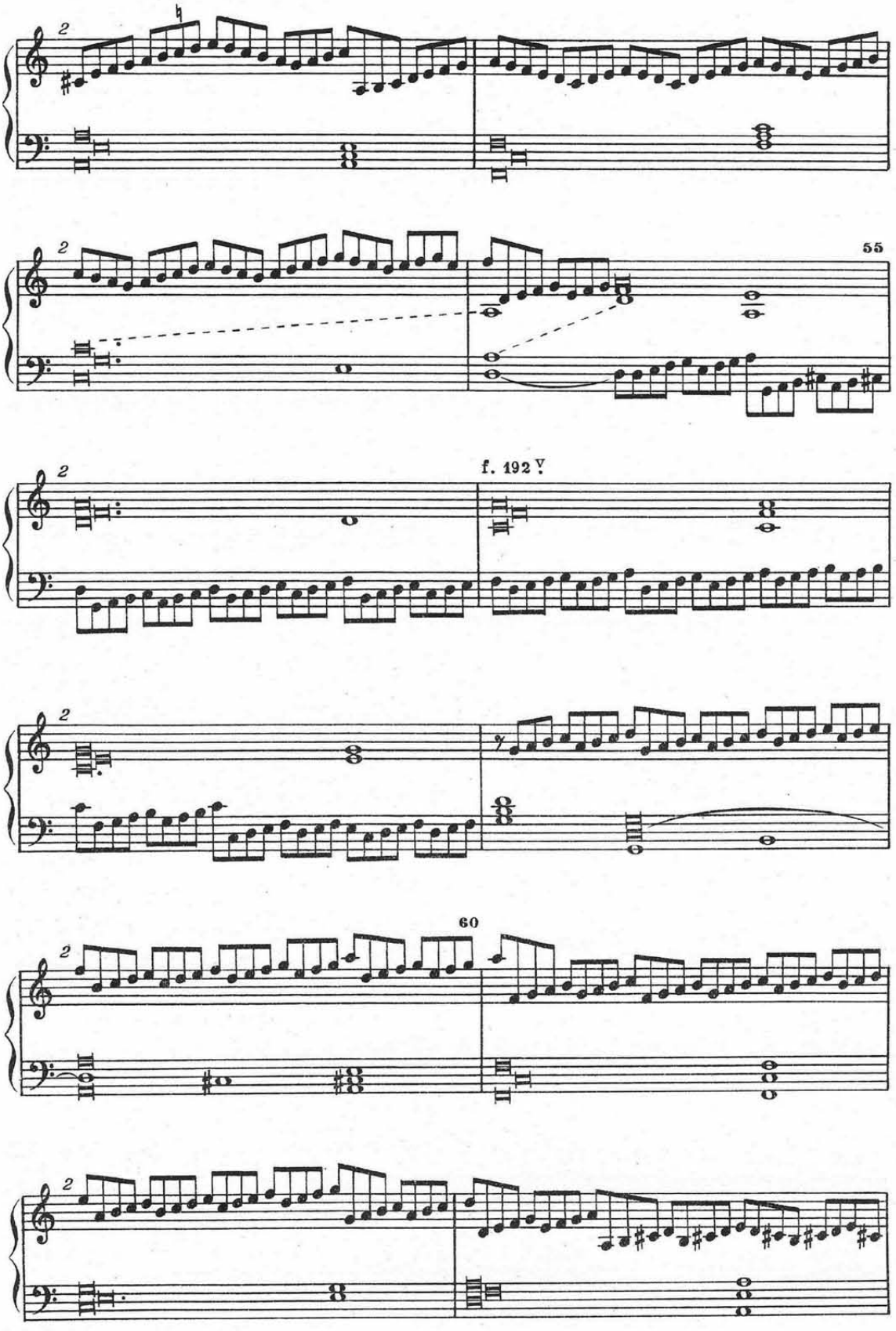
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



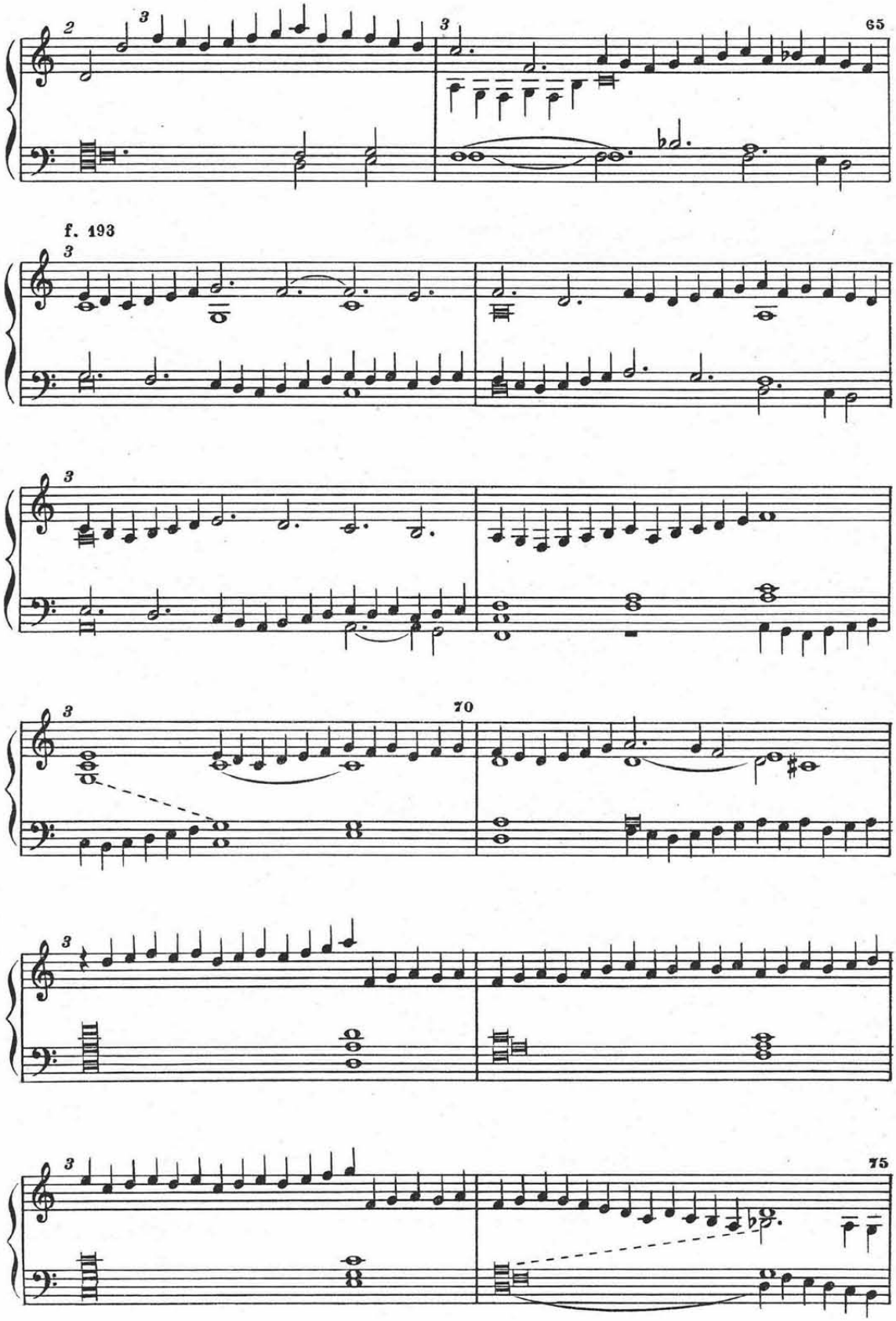
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



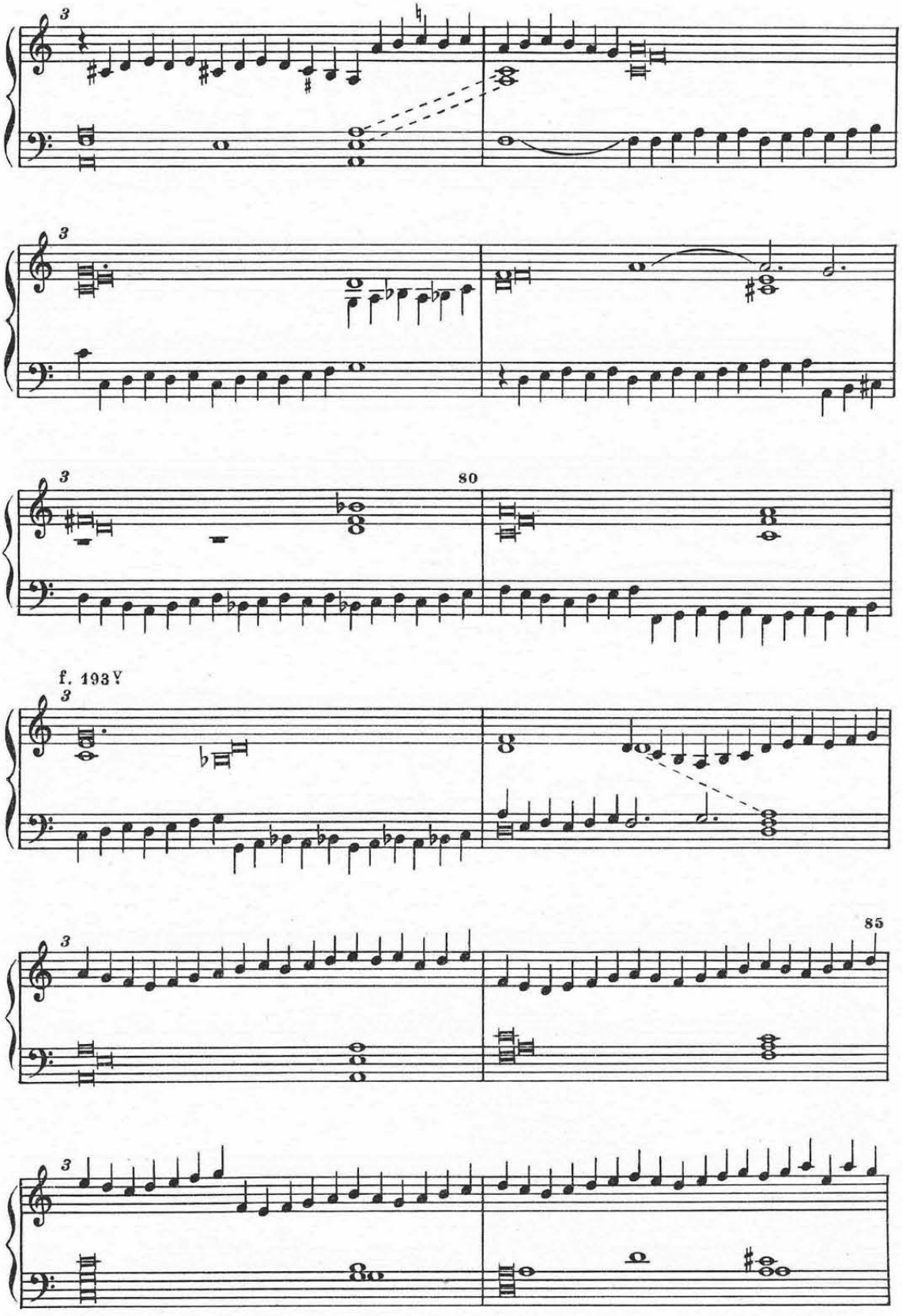
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



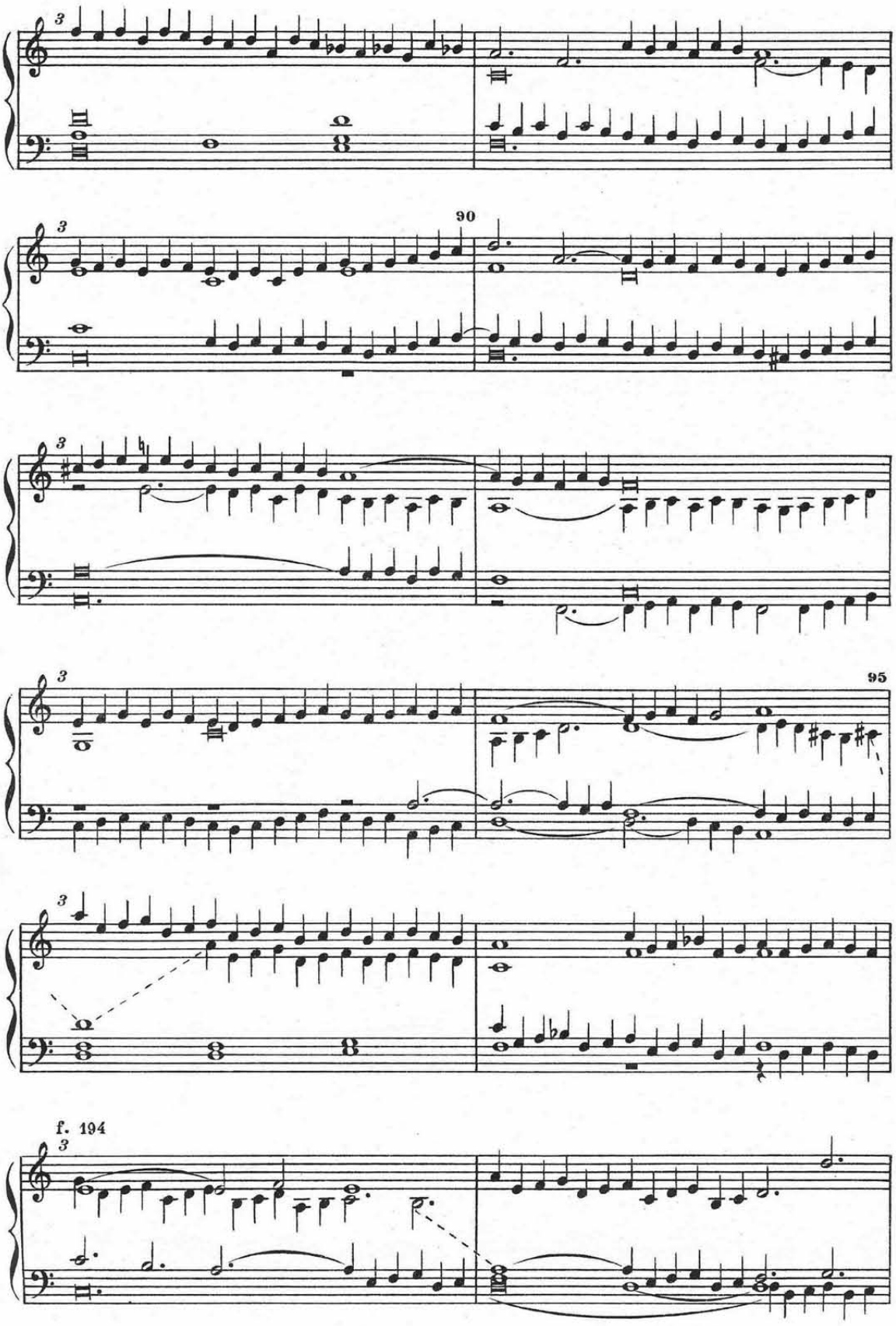
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



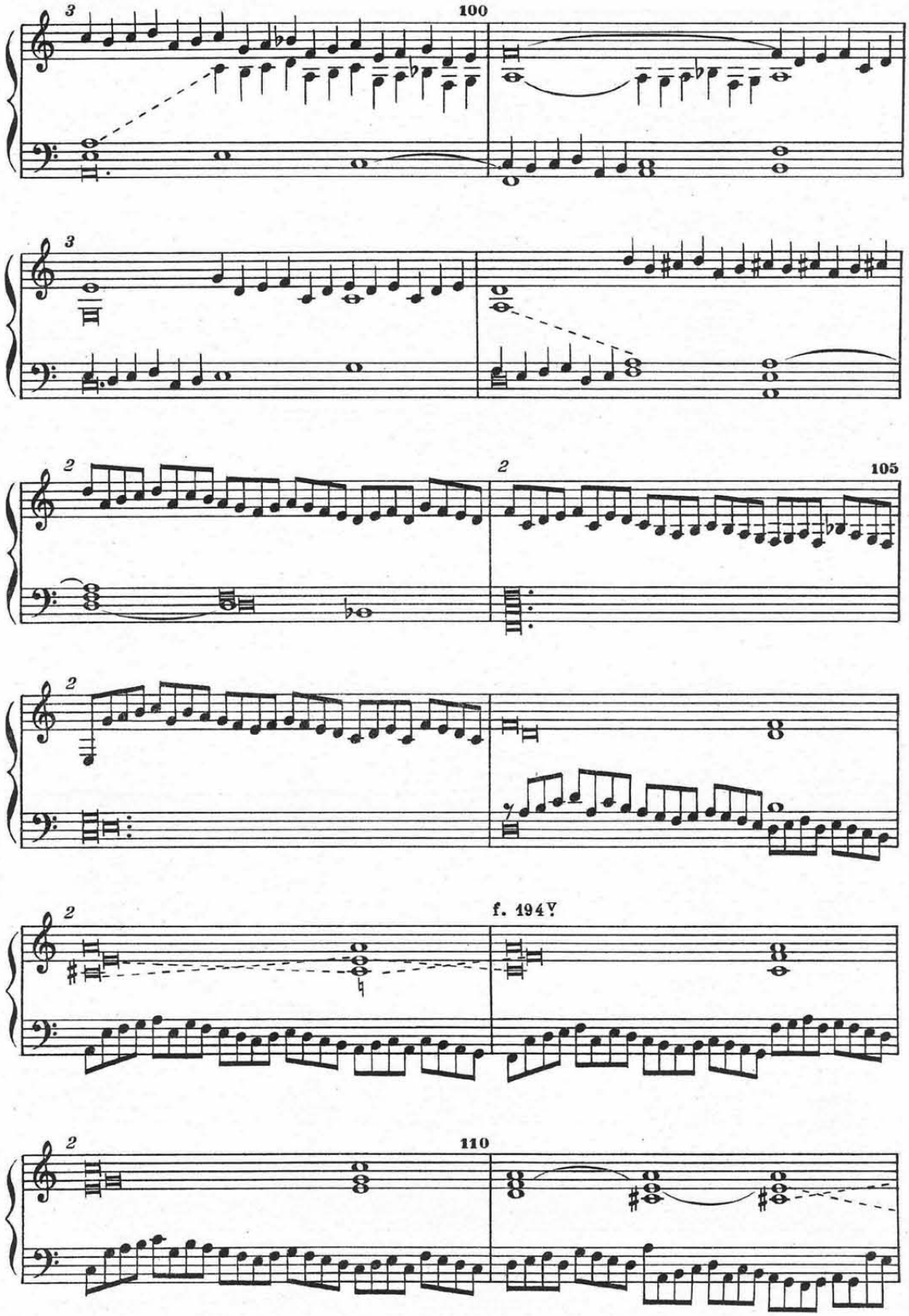
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



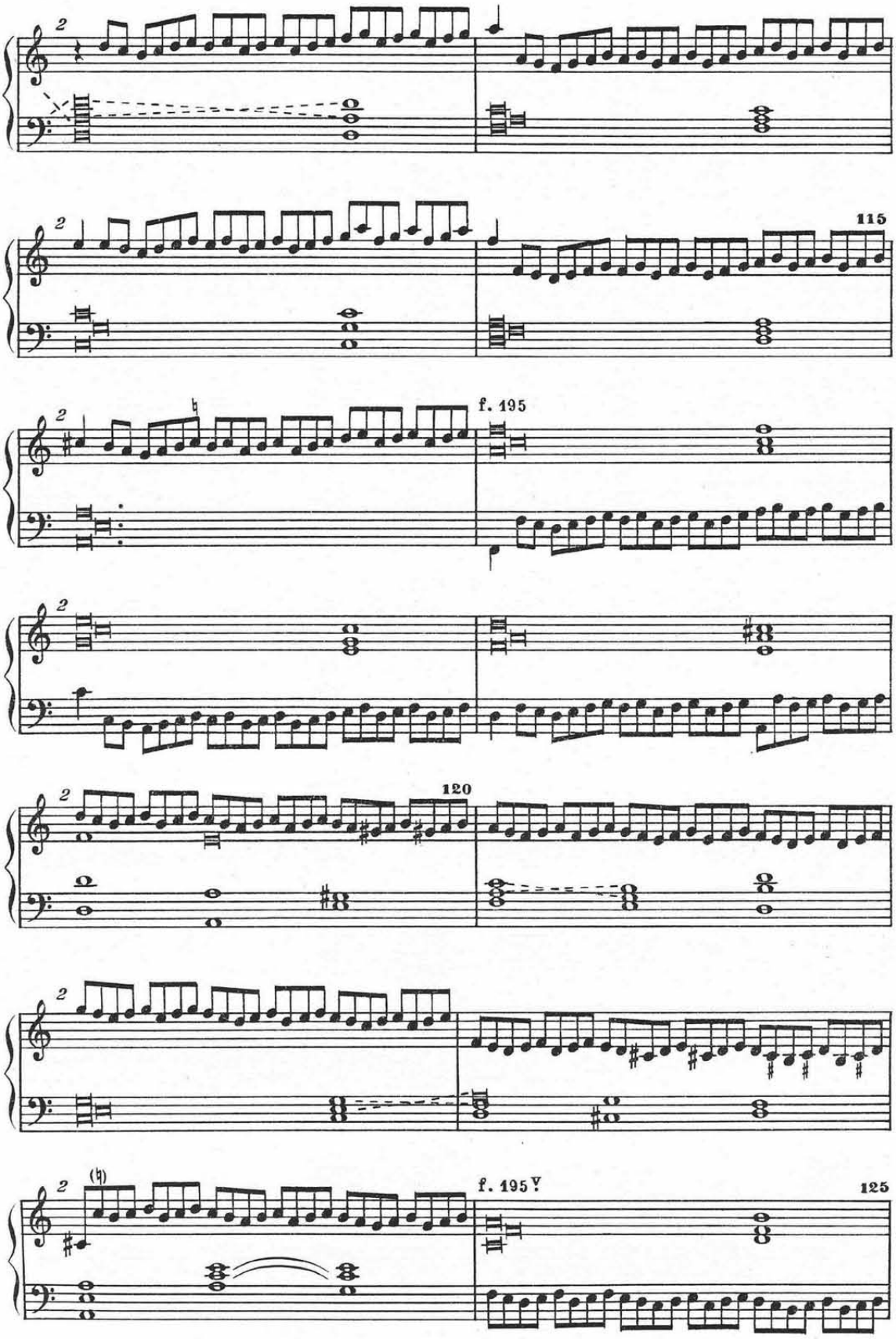
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



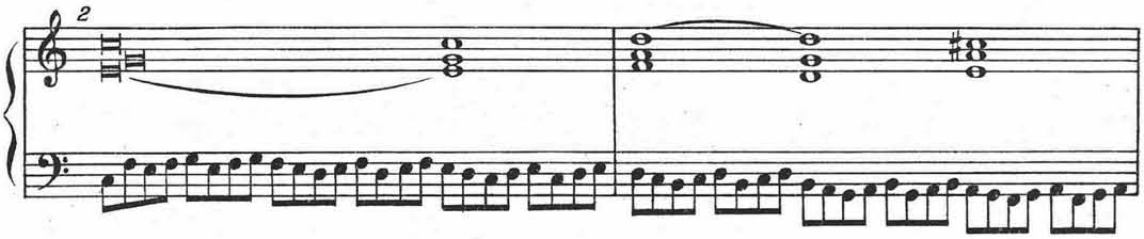
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

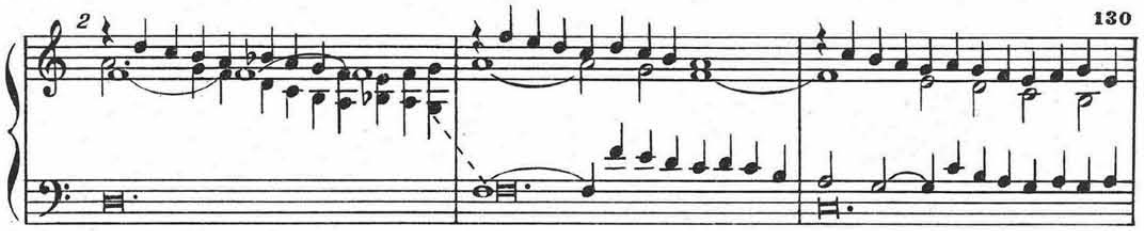


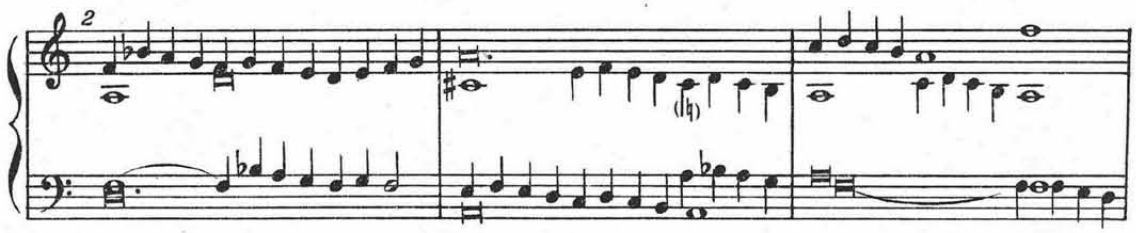
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

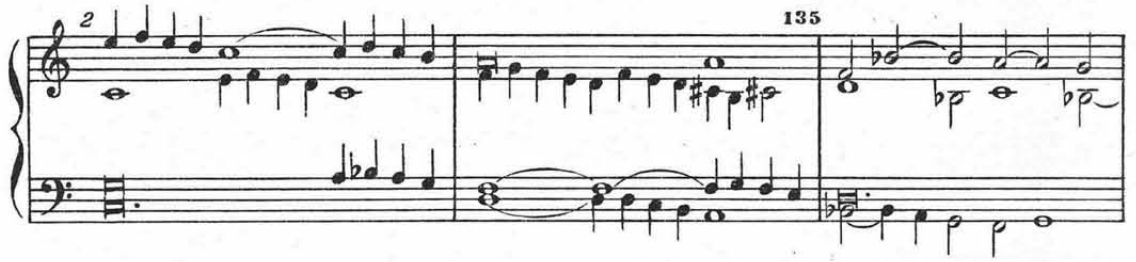


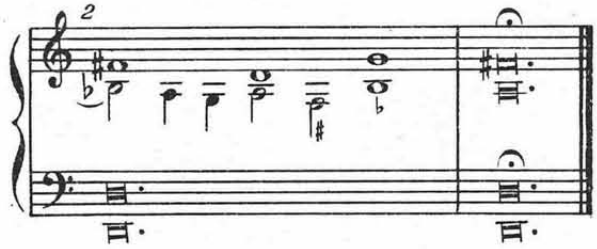
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



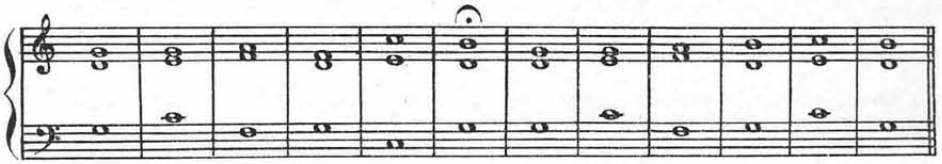








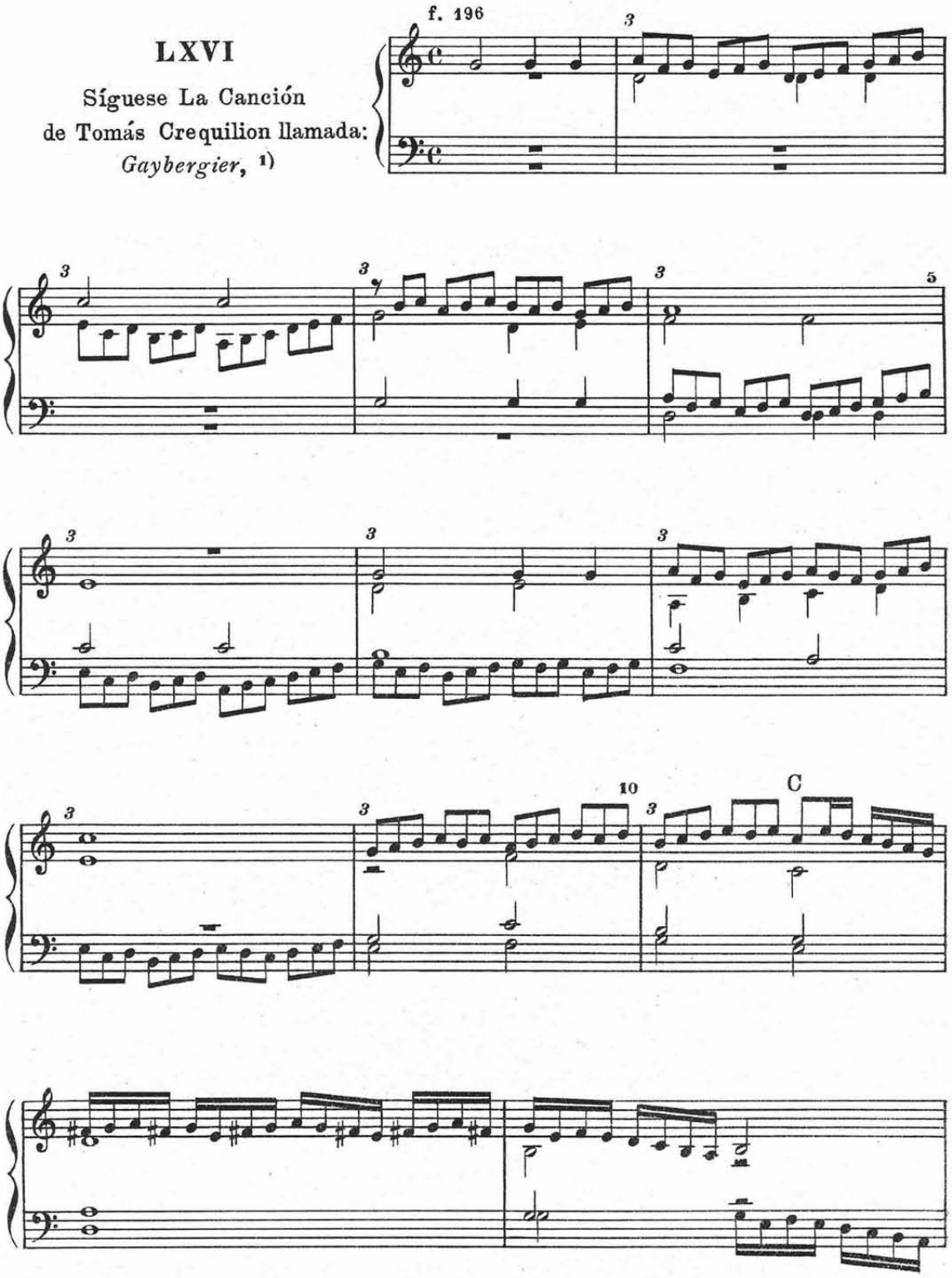
Porque no parezca áspera la proposición dicha atrás: que el intervalo de quarta es casi de la misma naturaleza, que el de quinta; pongo el exẽplo siguiente, en cuya voz inferior se verá, que es lo mismo moverse a quarta subiendo que a quinta baxando, y por el contrario, a quarta baxando que a quinta subiendo.



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

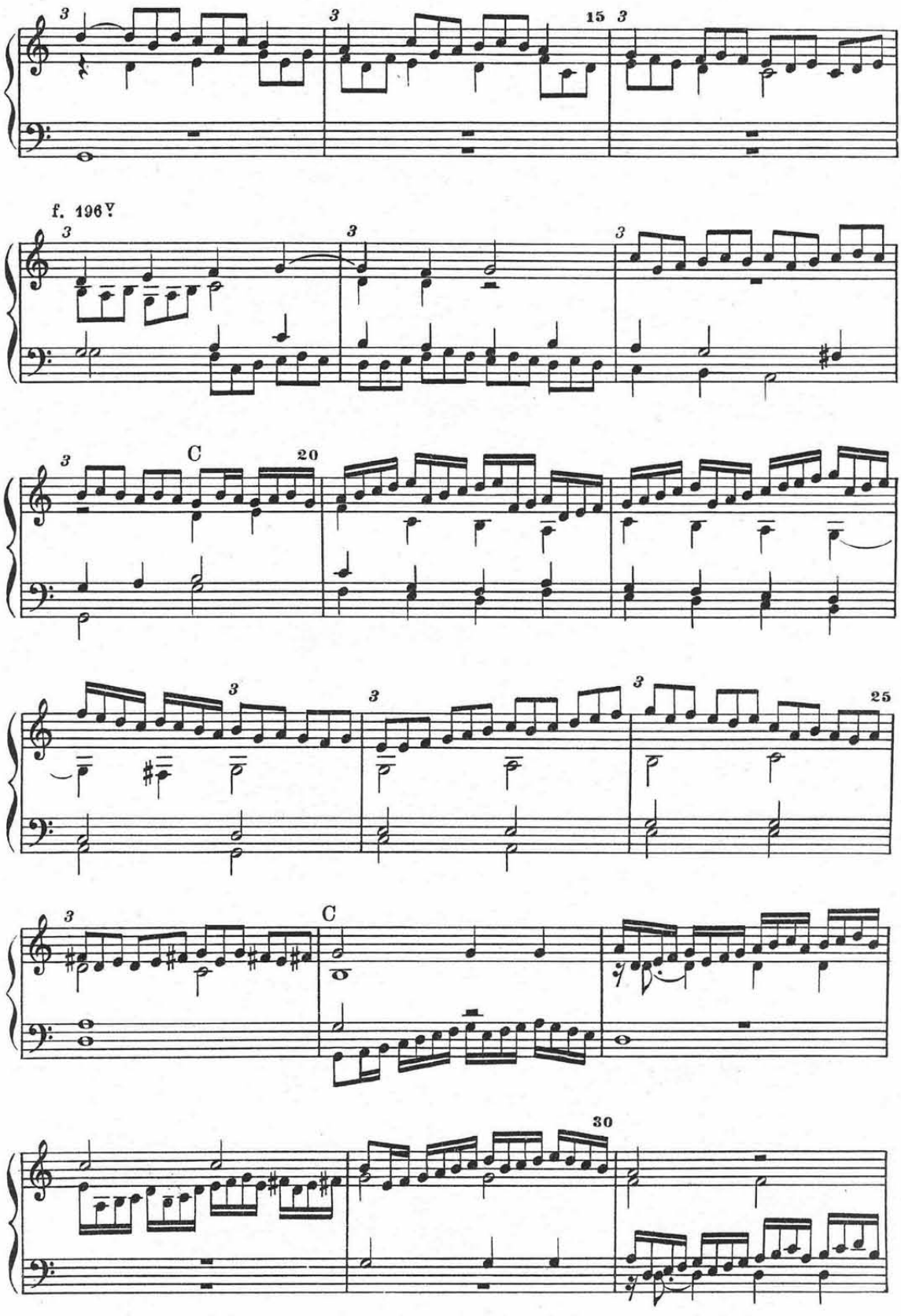
LXVI

Síguese La Canción
de Tomás Crequilion llamada:
Gaybergier, [1]

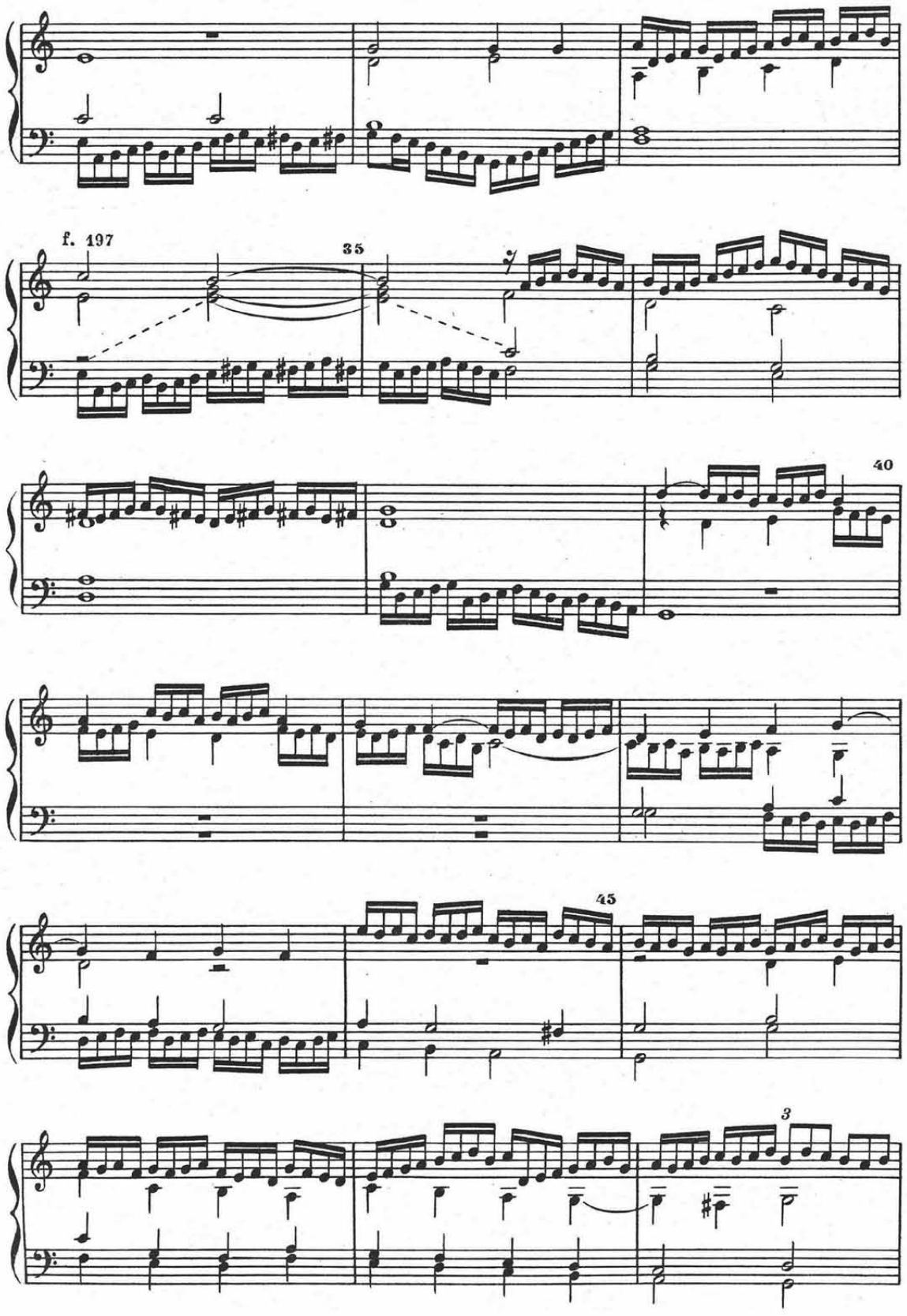


1. a quatro vozes, y gloſada de a diez y ſeys números al cõpas, cuyo diapaſón parece auer de ſer Arithmético, por ſer la canción de ſéptimo tono, vt y ſol en geſolrreut del género diatónico : Comiença dende deſolrre ascendiendo re, mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol.

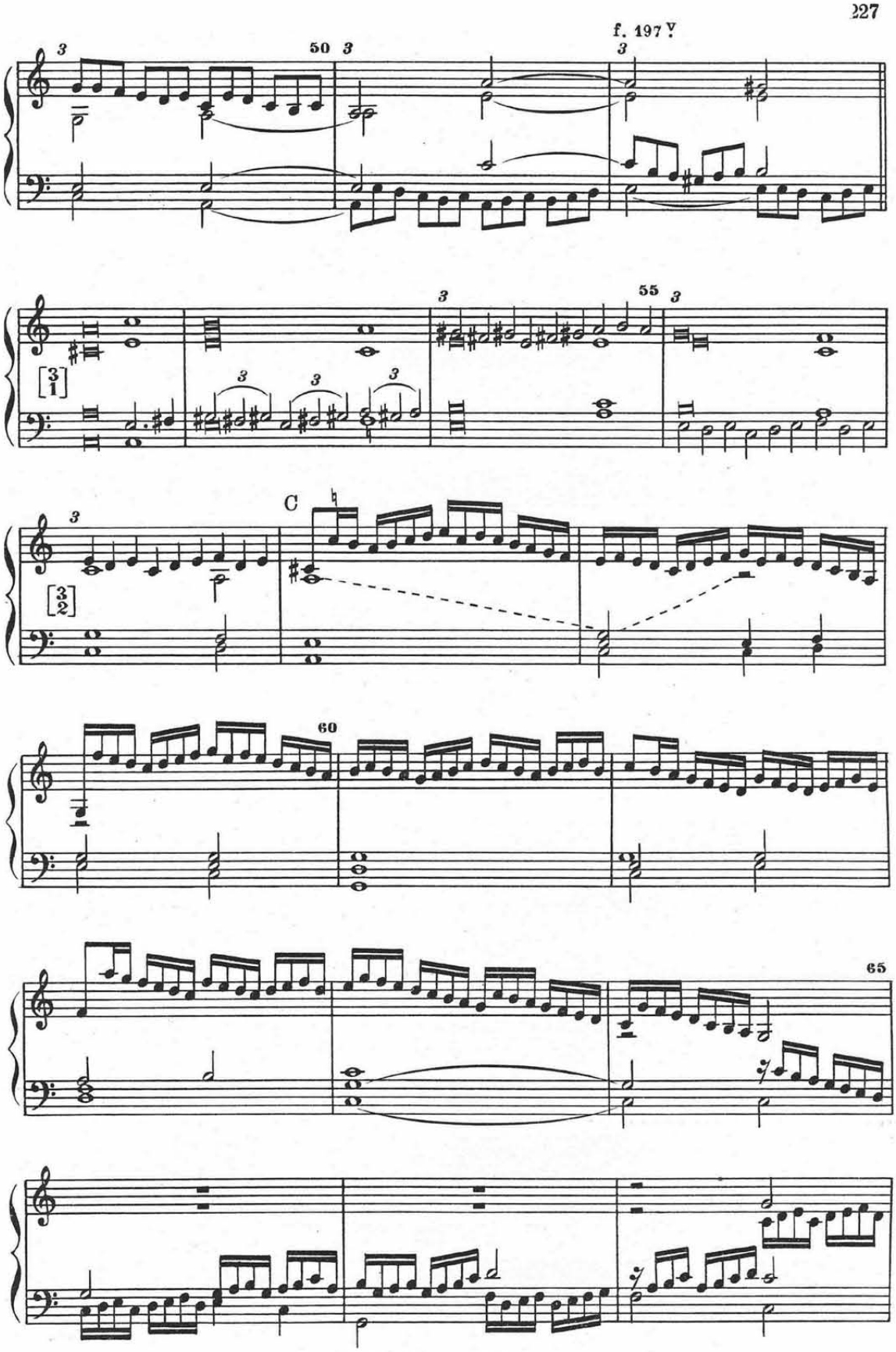
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



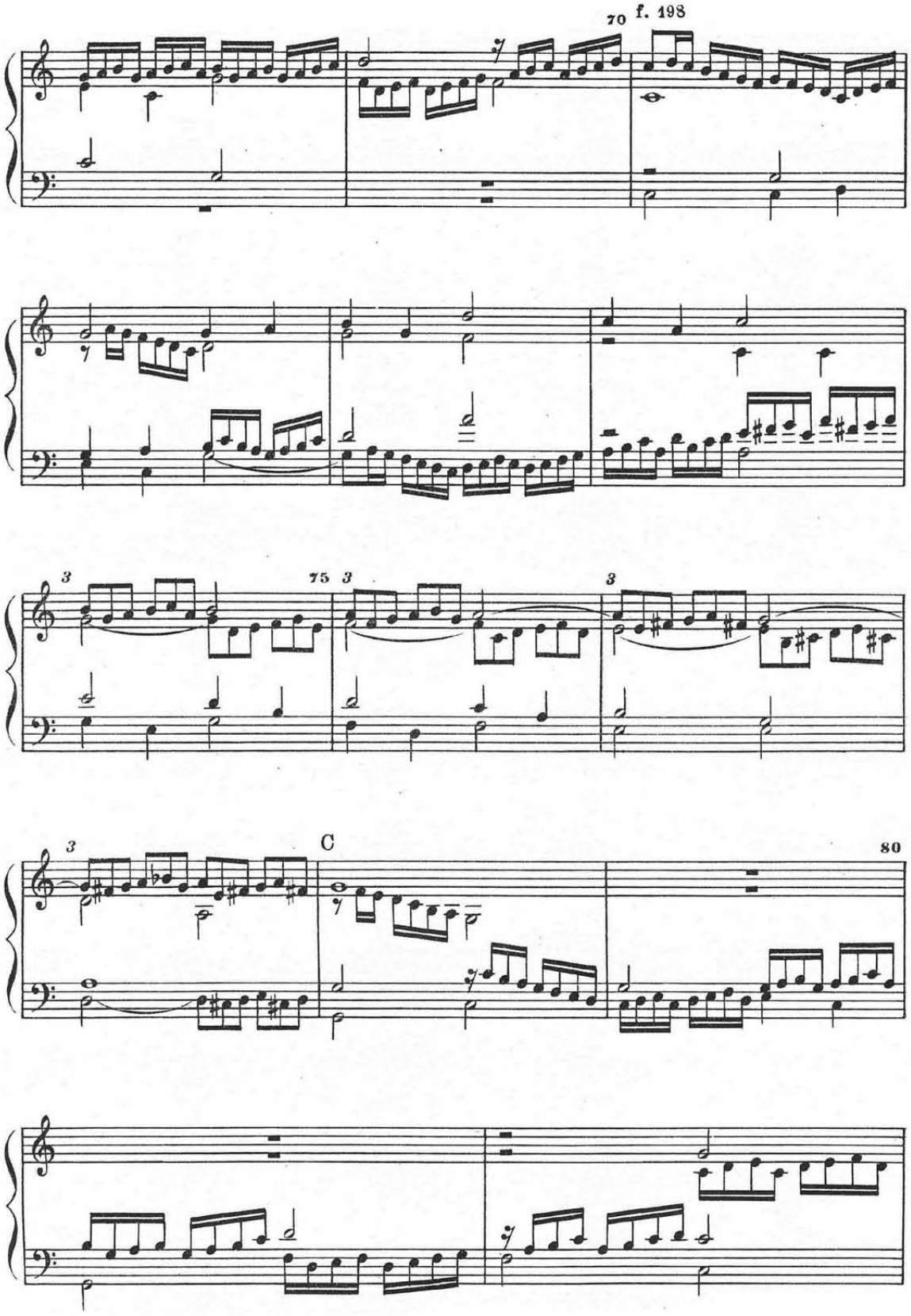
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



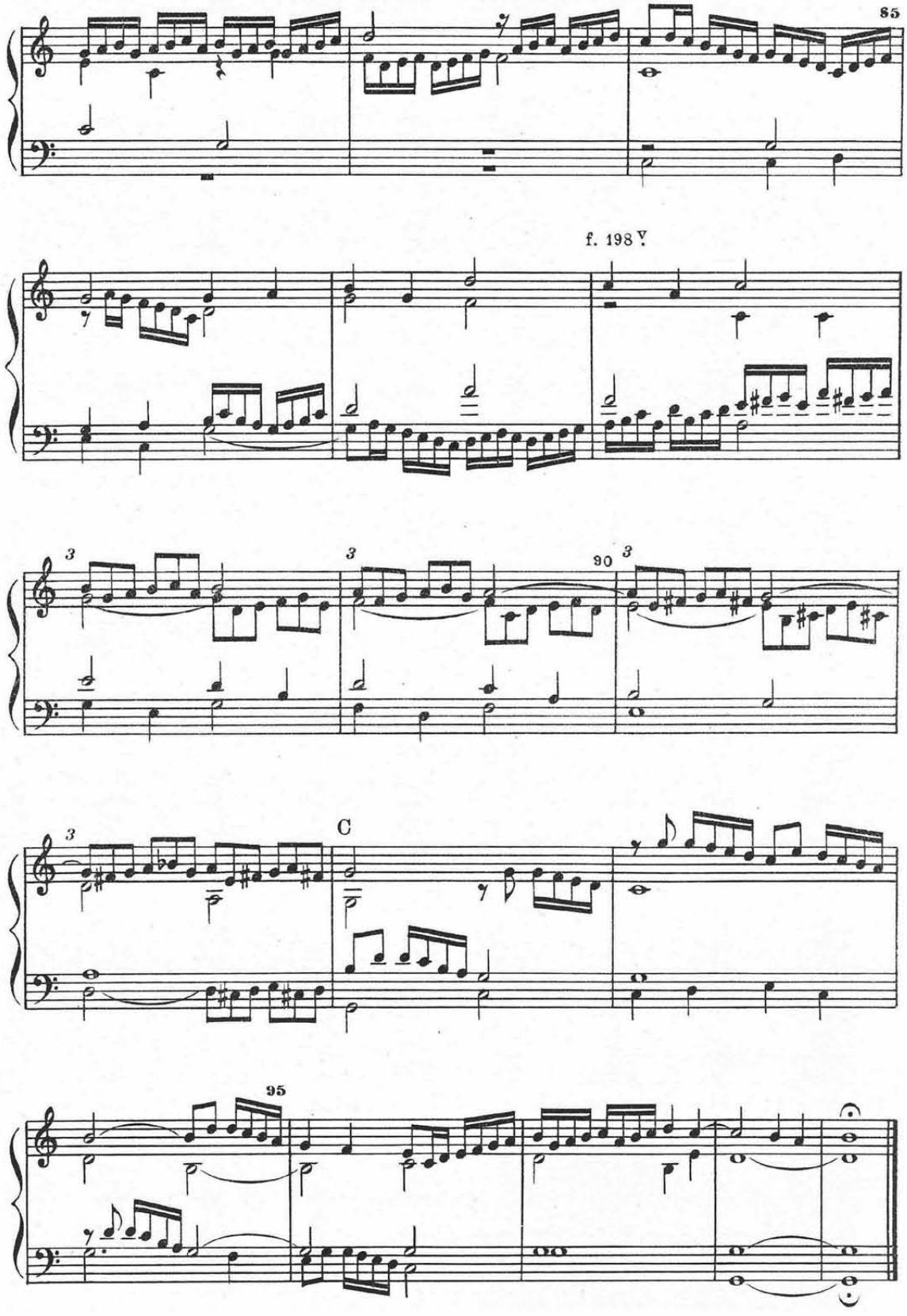
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

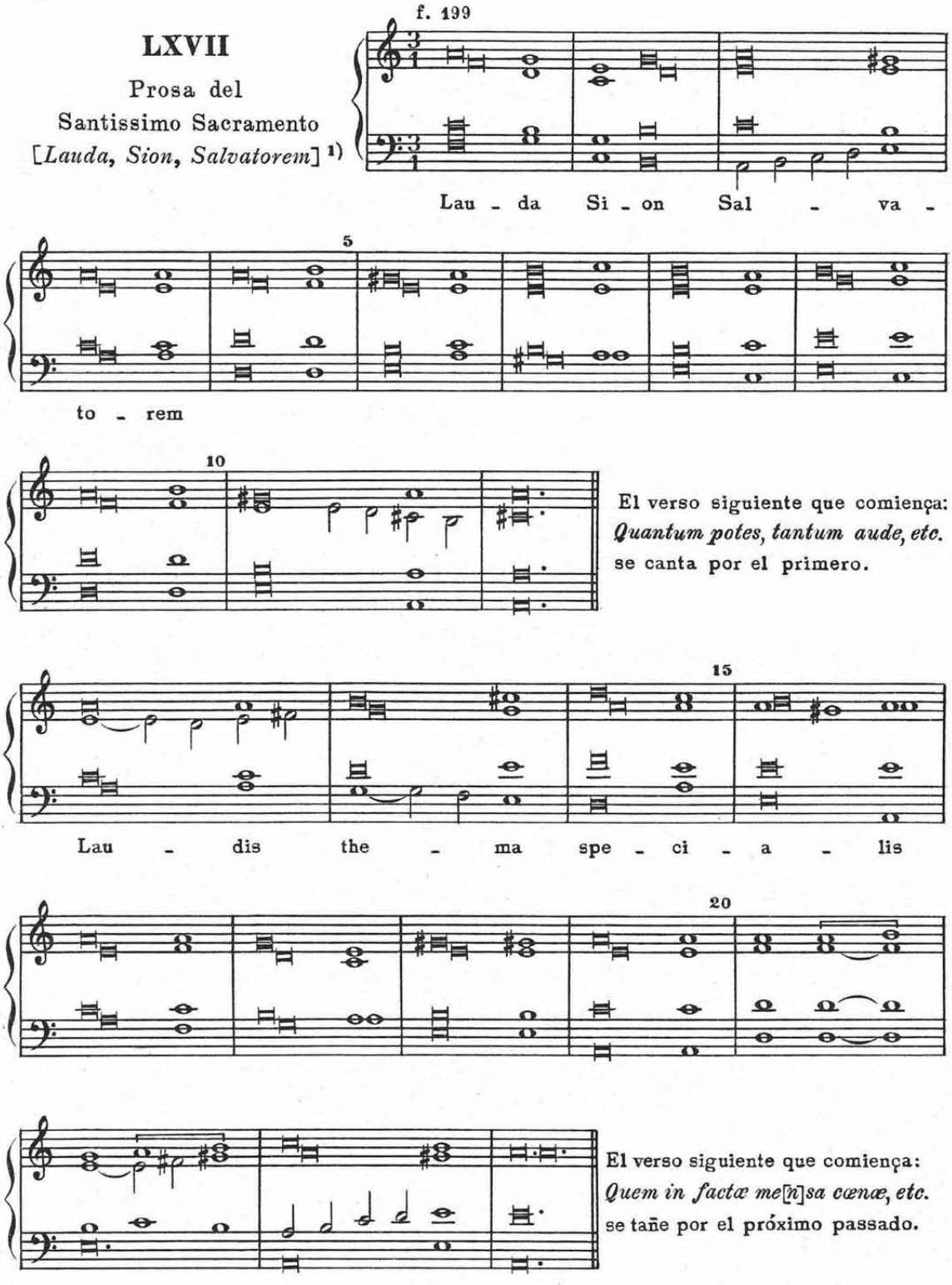


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 199

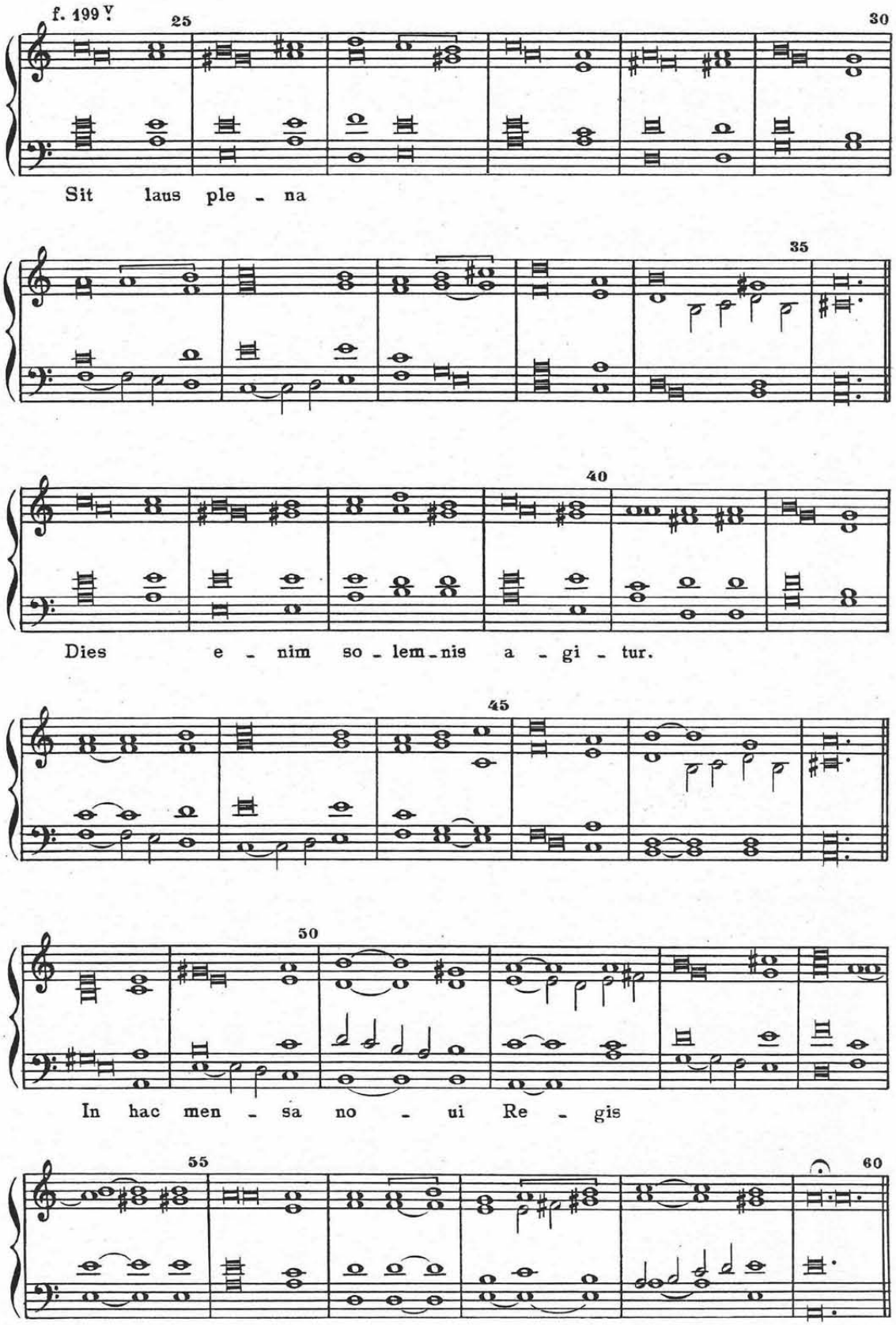
LXVII

Prosa del
Santissimo Sacramento
[*Lauda, Sion, Salvatorem*] 1)

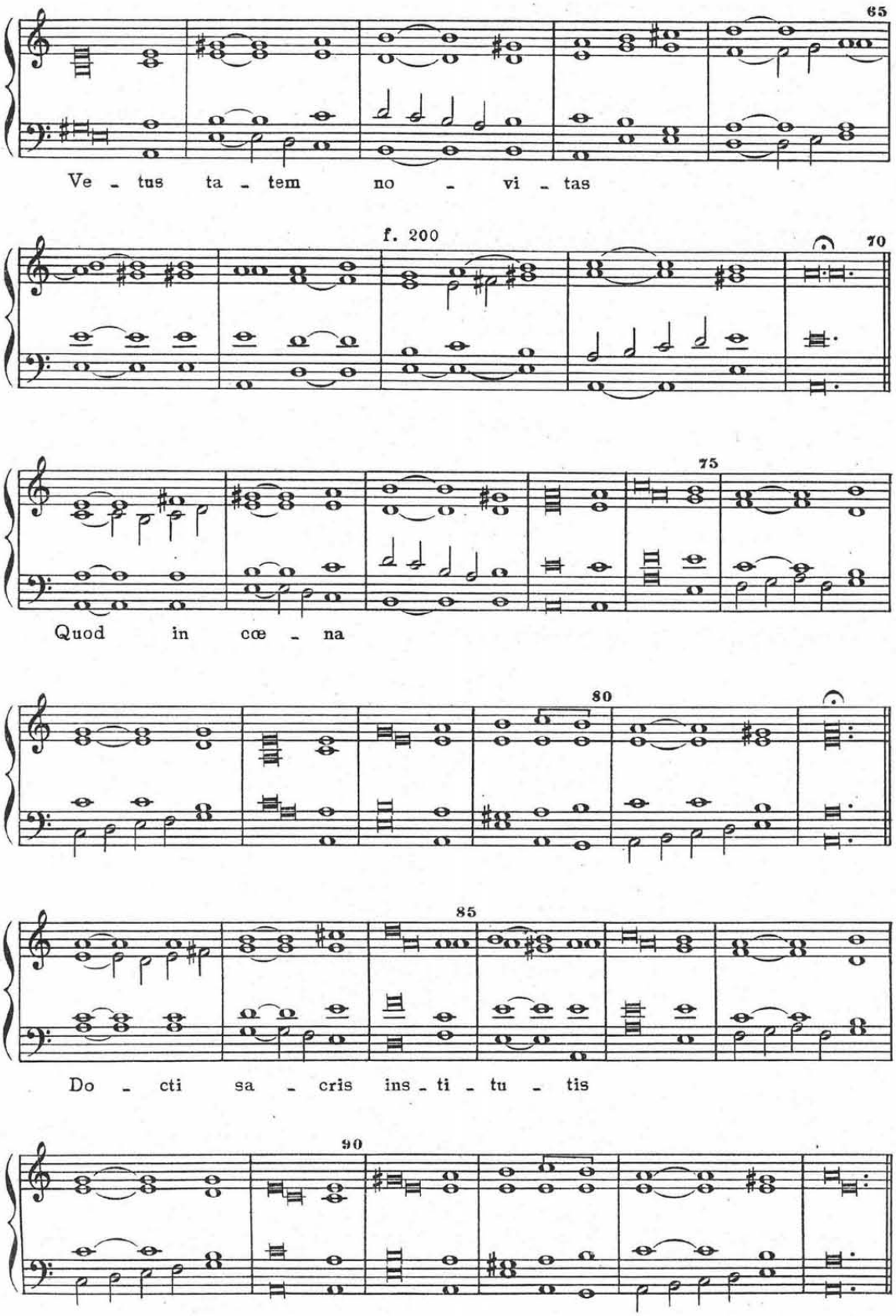


1. que ſe canta el dia de Corpus Chriſti, y en ſu octaua, deſpués de la Epiſtola. Va puntada naturalmente, re, y la, en alamire, del género diatónico; para órganos de tono de treze palmos o treze y medio, que ſon los que tienen la cuerda del fa del octauo tono de canto de órgano, en alamire. También puede ſervir por el mismo termino, para canto llano, en órganos de tono de catorze Lleua el canto llano el tiple, y donde se hallare vn calderon ſon puntos ligados, y en el segundo no entra letra.

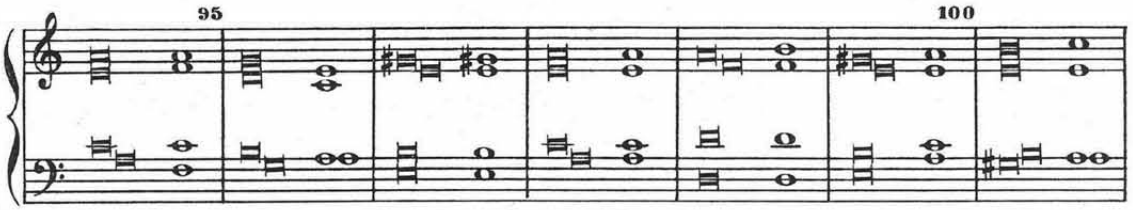
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

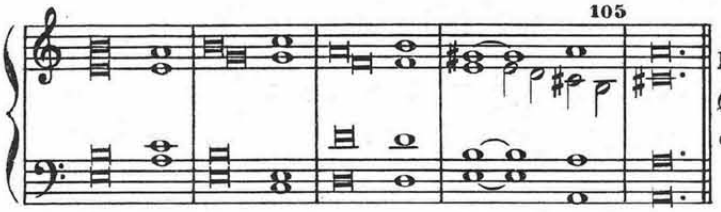


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



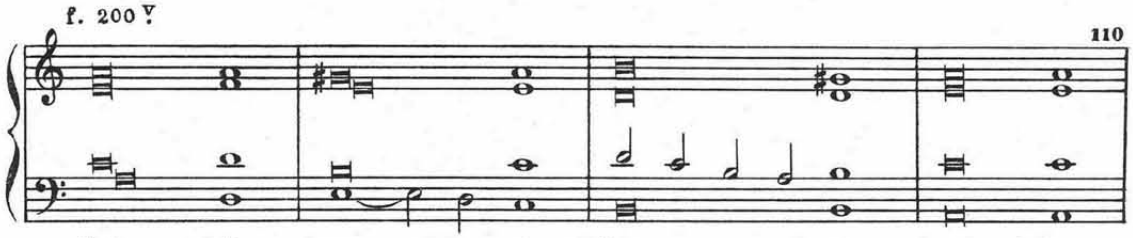
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

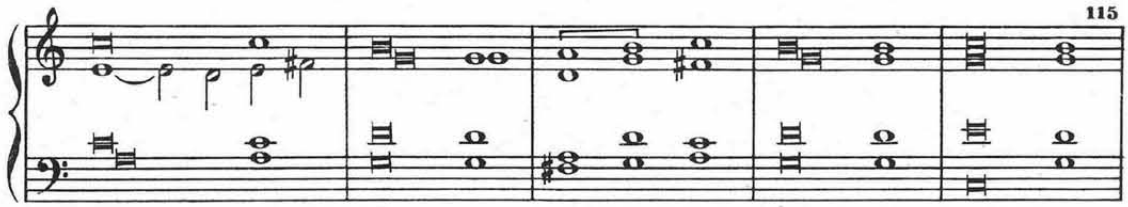


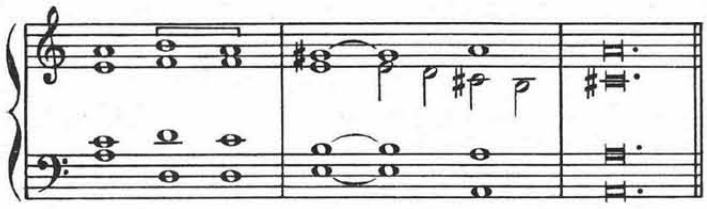


El verso siguiente que comiença:
Quod non capis quod non vides, etc.
entra también por el passado.

f. 200 V.

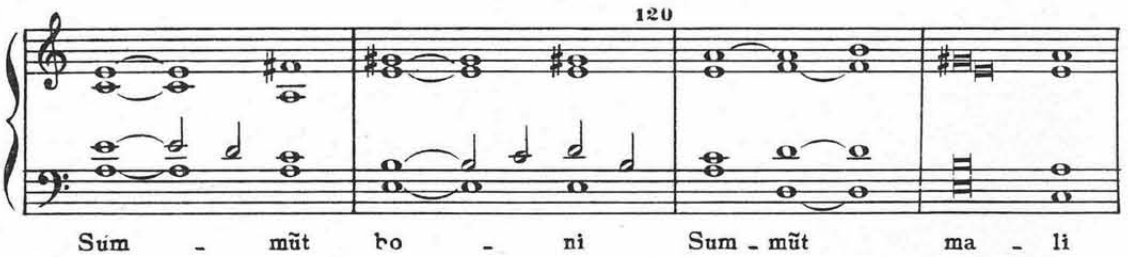




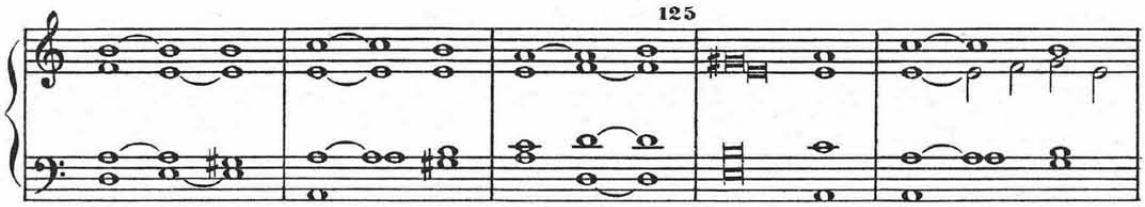


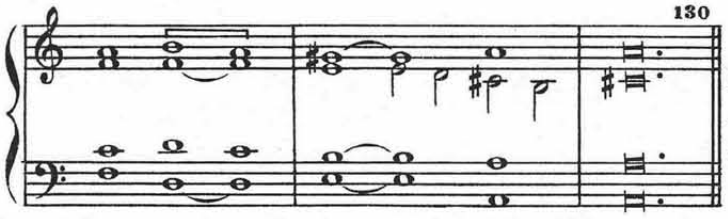
El verso siguiente que comiença:
Caro cibus sanguis potus, etc.
entra también por este passado.

Item, los dos versos siguientes, el primero de los quales dize: *a su mente non concisus*, y el segundo: *Sumit unus sumunt mille*, ambos a dos, entran por el segundo, que dixo, *Laudis thema specialis.*

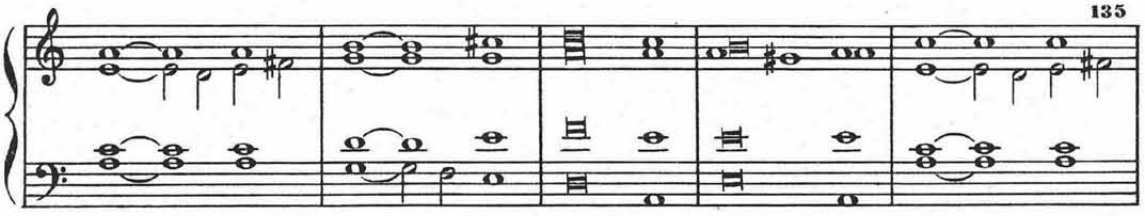


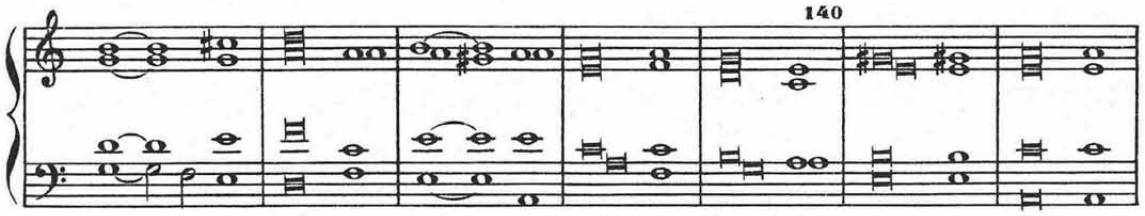
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

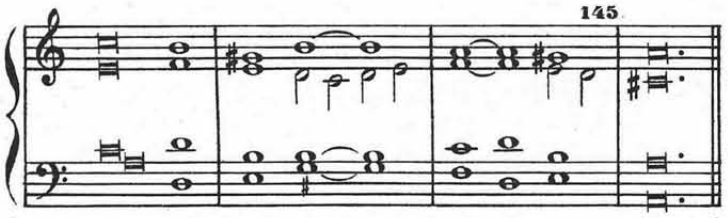




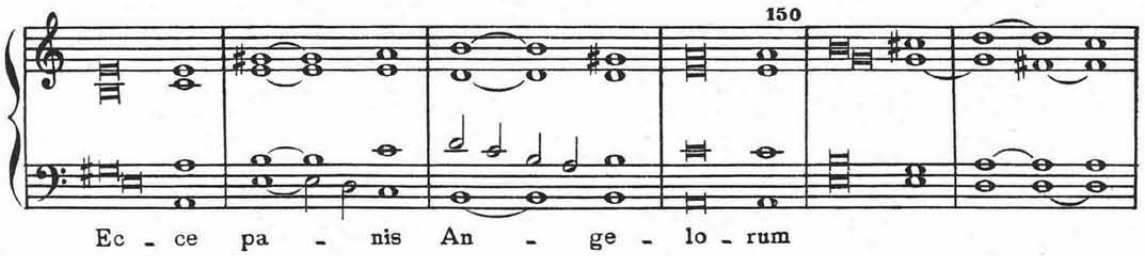
El verso siguiente que comiença:
Mors est malis, vita bonis, etc.
entra también por este passado.



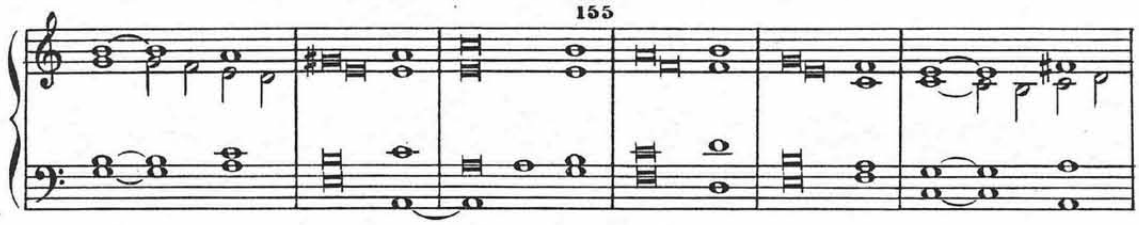


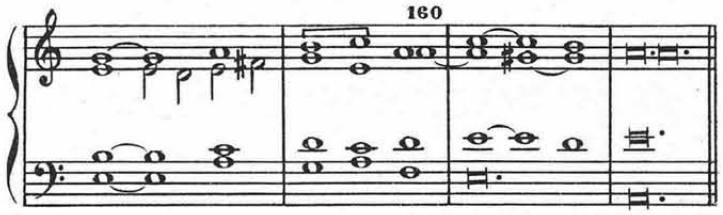


El verso siguiente que comiença:
Nulla rei fit scissura, etc.
entra también por este passado.

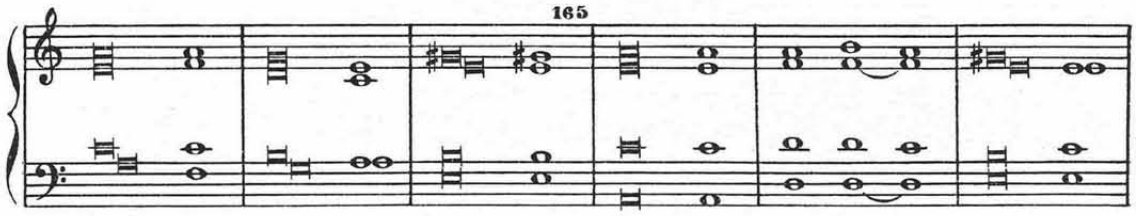


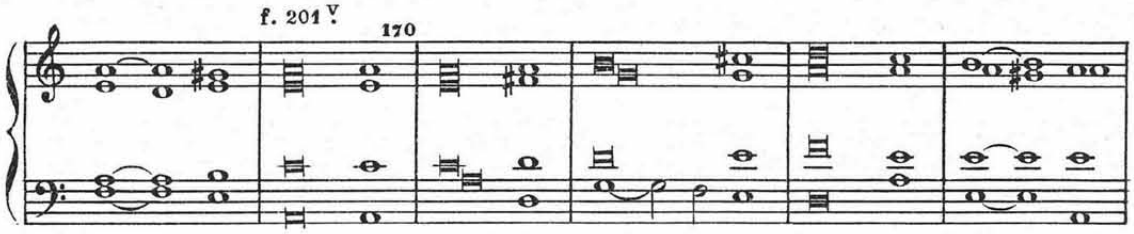
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

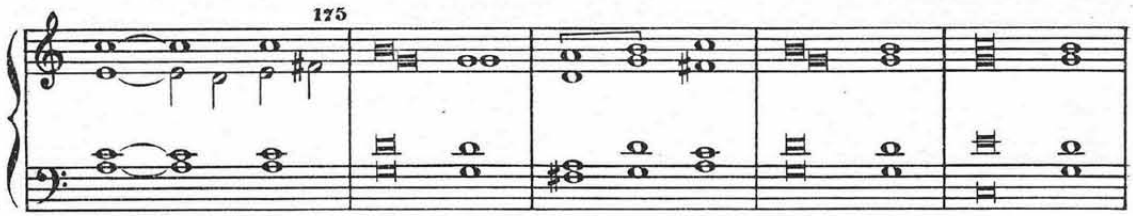


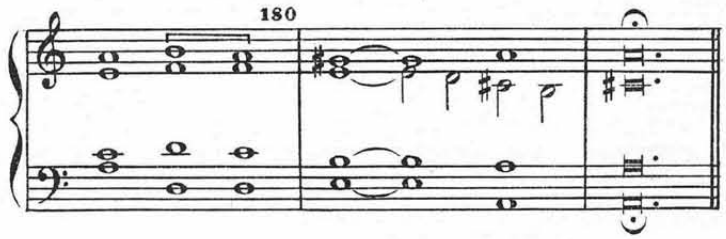


El verso siguiente que comiença:
In figuris presignatur,
entra también por este passado.









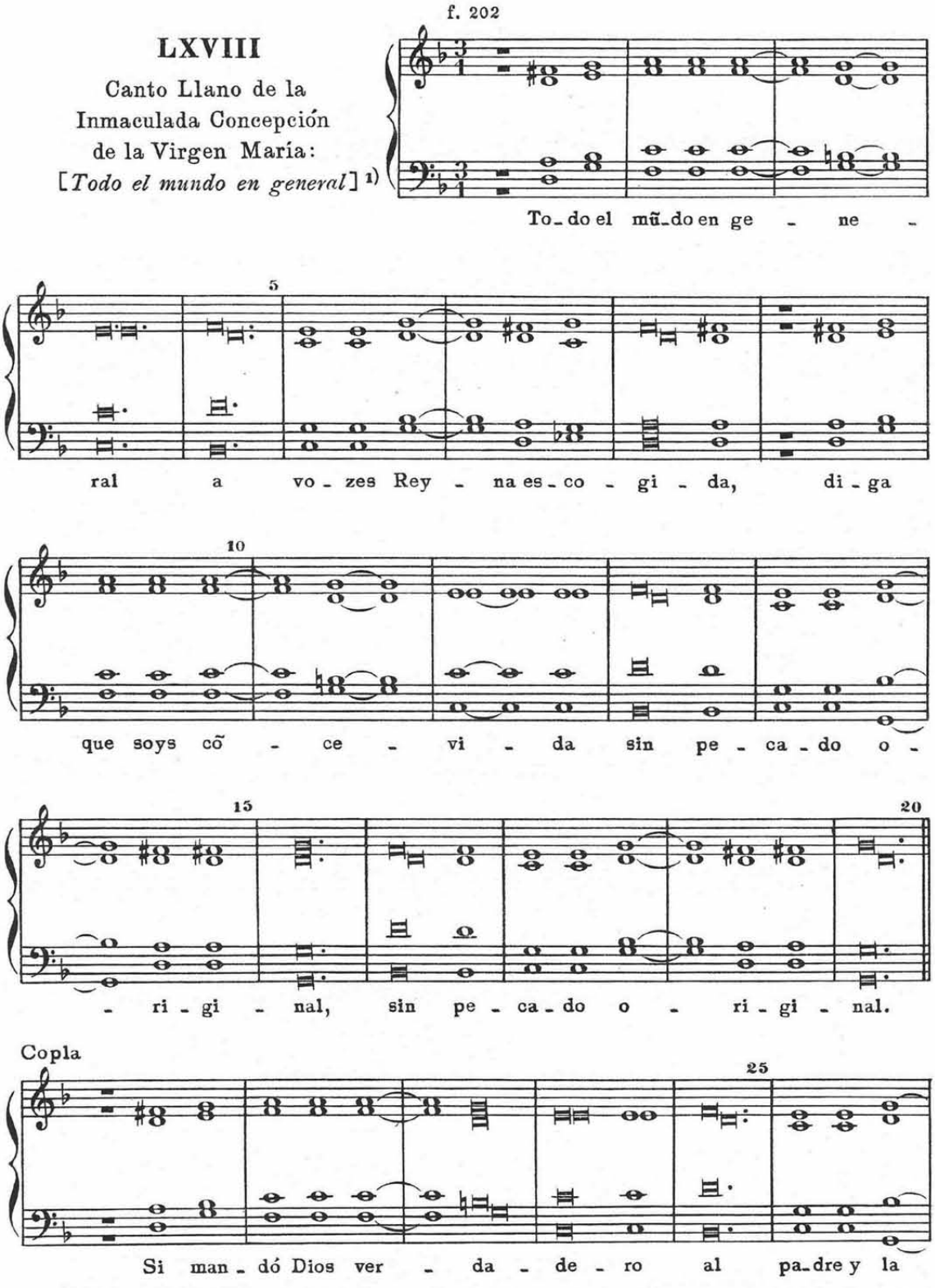
El verso siguiente que comiença
Tu qui cuncta scis et vales,
entra también por este passado.

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 202

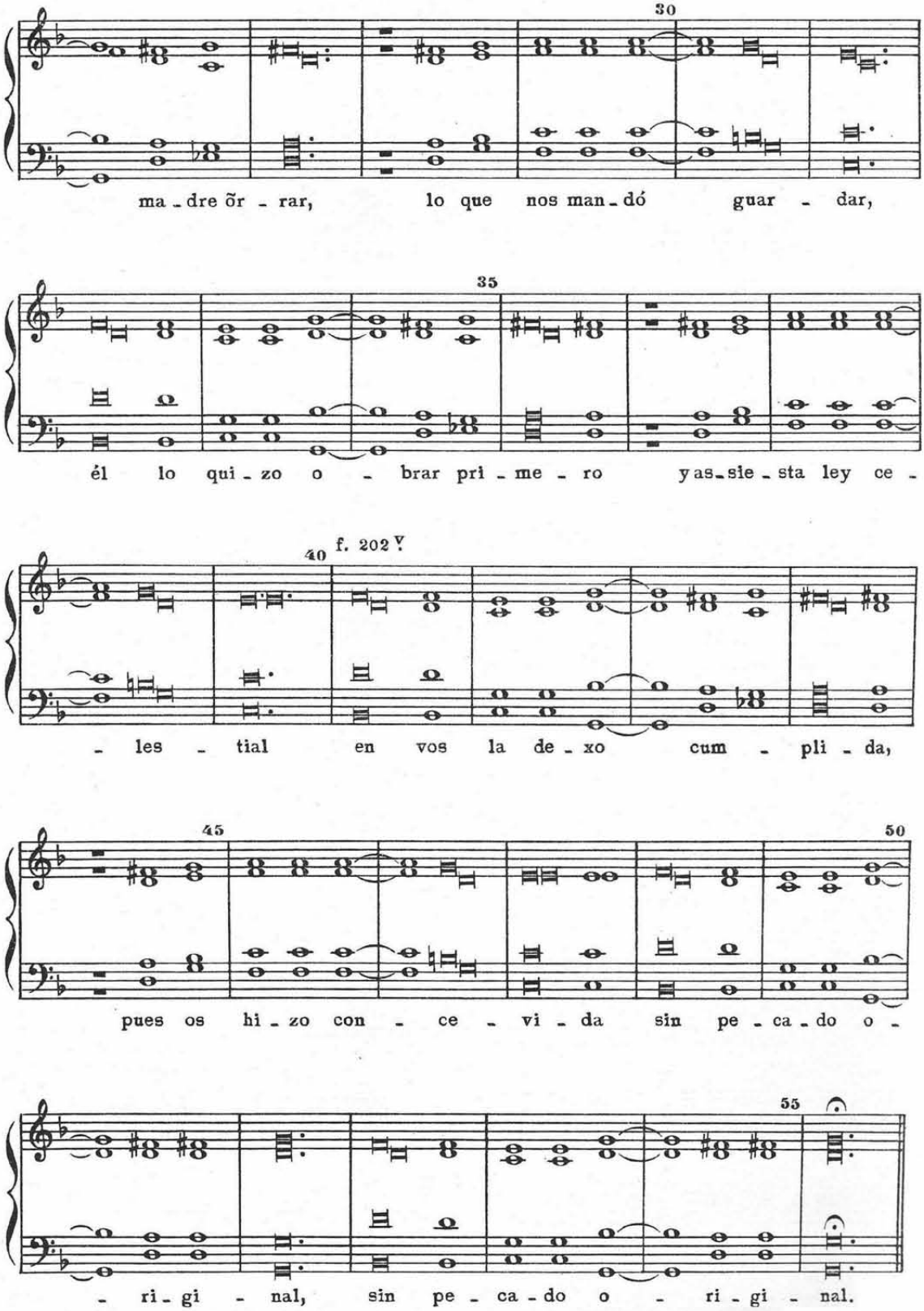
LXVIII

Canto Llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María: [*Todo el mundo en general*] 1)



1. DASE FIN A ESTE TRATADO CON EL SIGVIENTE CANTO LLANO, de la Inmaculada concepción de la Virgen MARIA, Señora nueſtra; debaxo de cuya protección ſalga a luz eſta preſente obra, para honra y gloria de Dios nueſtro Señor, y de la miſma Señora y abogada nueſtra, y de los demás ſantos de la Corte celeſtial.
Lleva el canto llano el tenor, táñese por bemol, y es de número ternario.

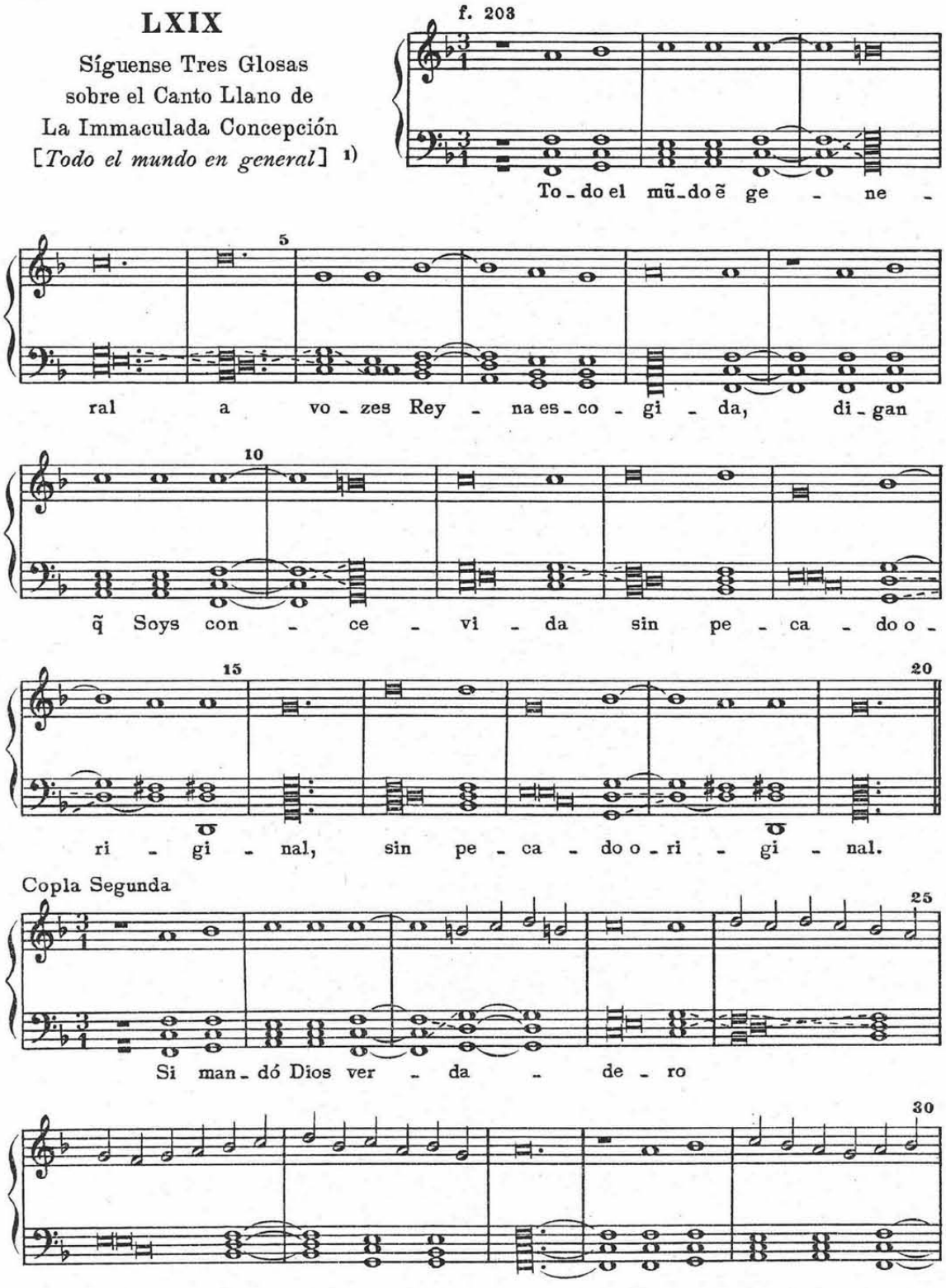
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

LXIX

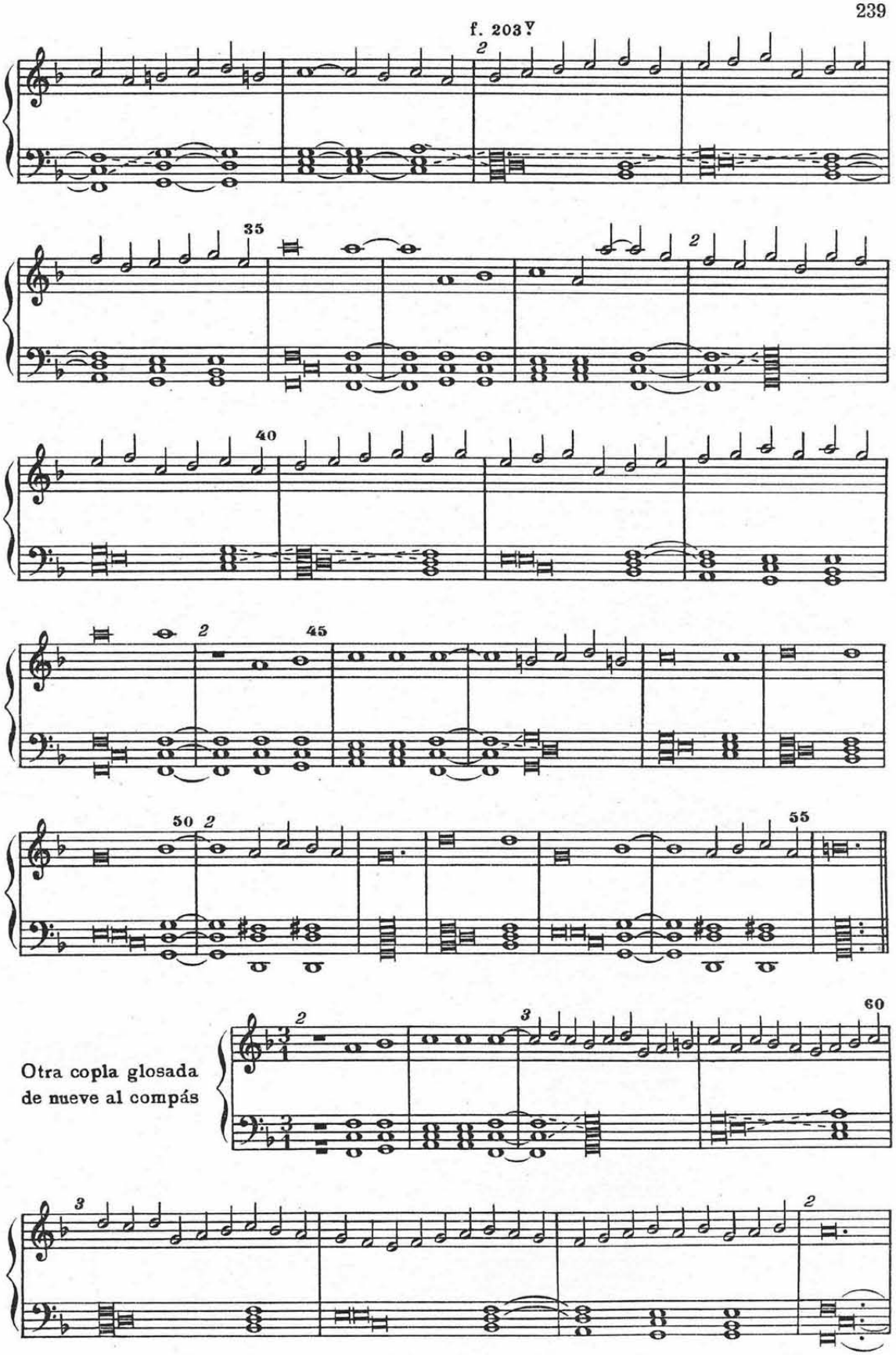
Síguense Tres Glosas
sobre el Canto Llano de
La Immaculada Concepción
[*Todo el mundo en general*] 1)



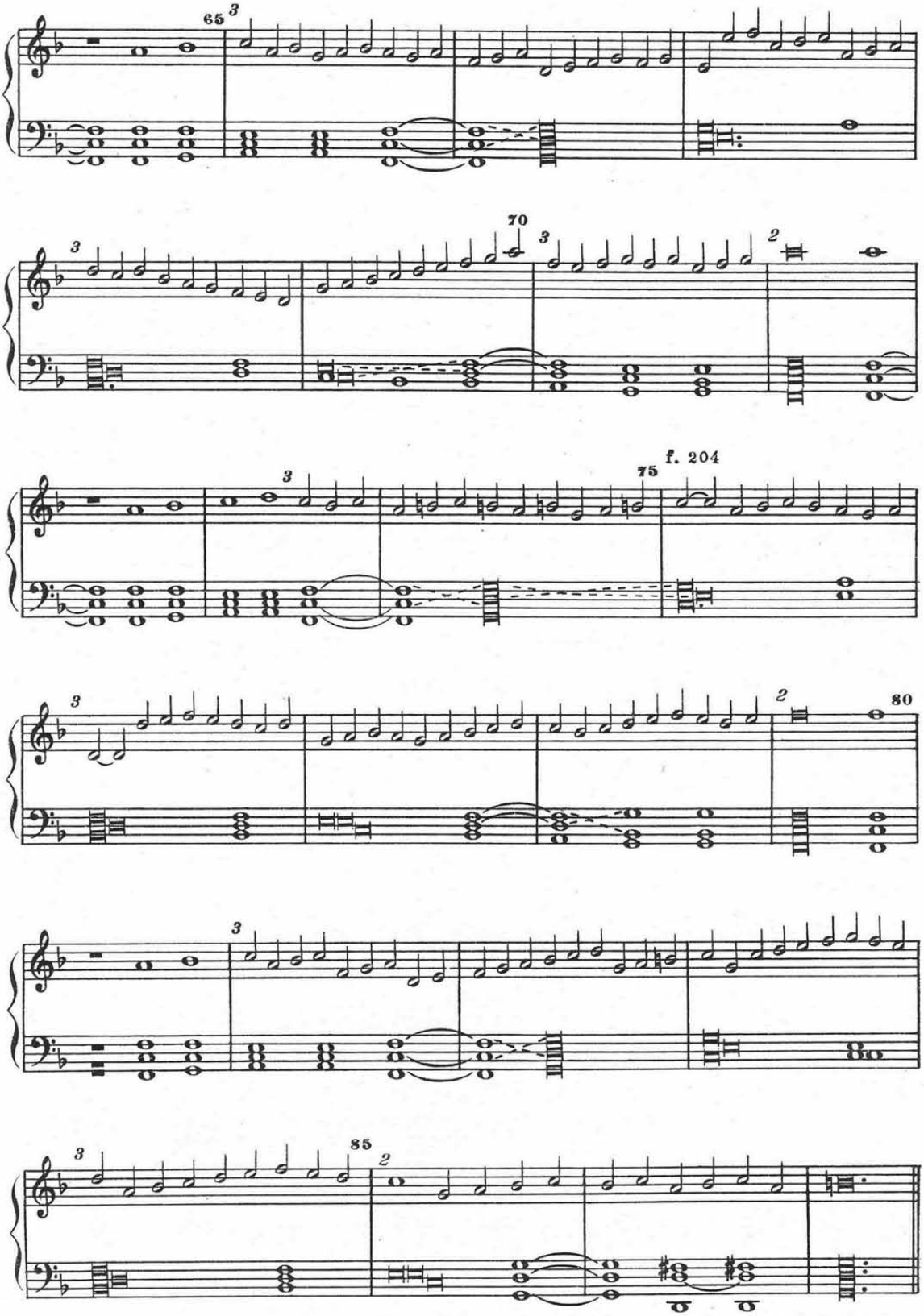
1. de la Virgen María Señora nueſtra. La primera gloſada de ſeys al compás, la ſegunda de nueue, la tercera de doze. Compás ternario el primero de ſexquialtera, el ſegundo de ſexquinona, el tercero también de ſexquialtera, con la aduertencia de los números, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayreſillo de proporción menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de proporción mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio regiſtro de tiple, y aſsi ſe podrá echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor viſta le fuere al organiſta.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 203 v.

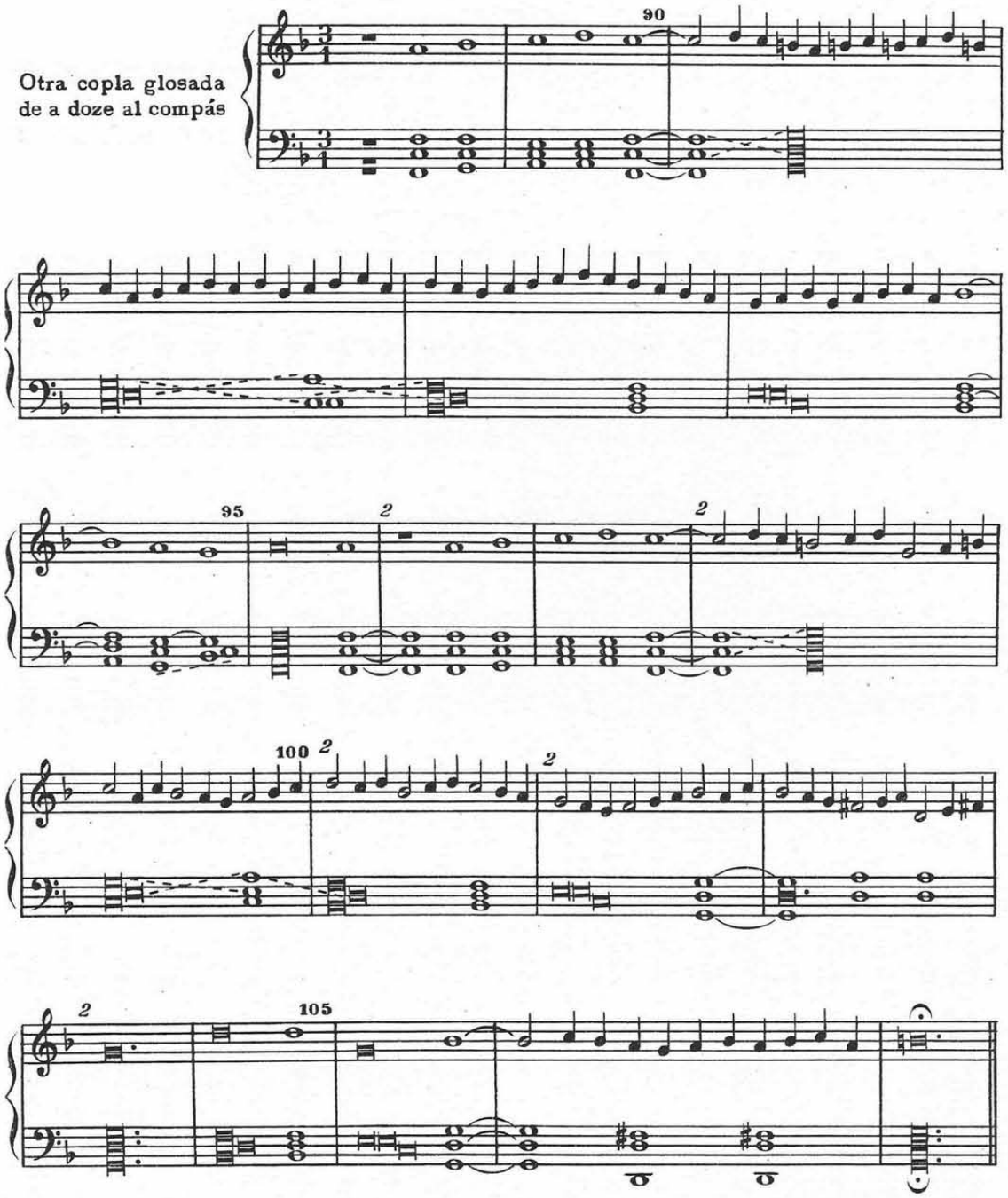


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

Otra copla glosada
de a doze al compás



f. 204 v

Alabado Sea El Santíssimo Sacramento
y la Inmaculada Concepción
de la Virgen María
Nuestra Señora
Concebida sin mancha
de pecado original

†

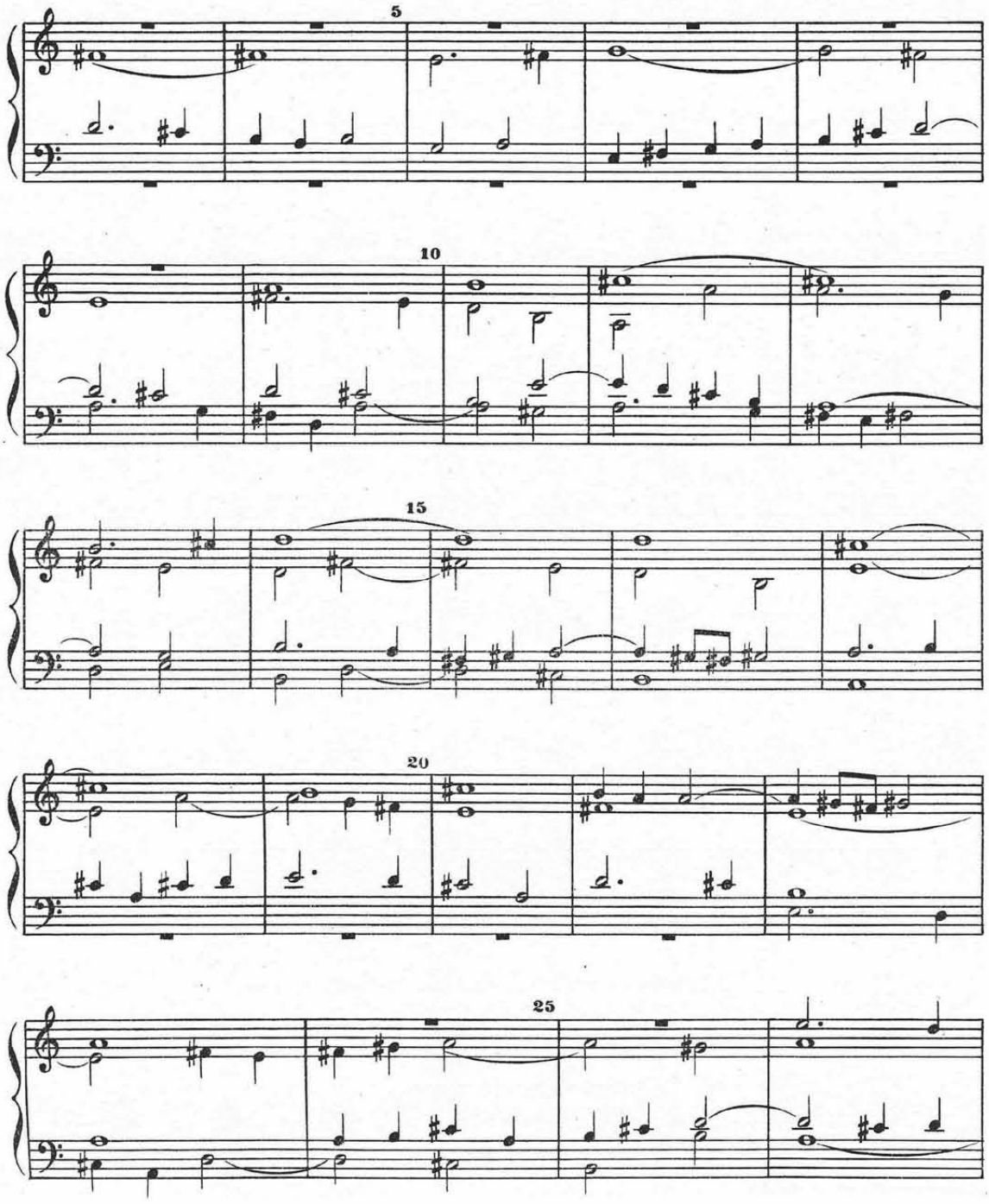
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 206

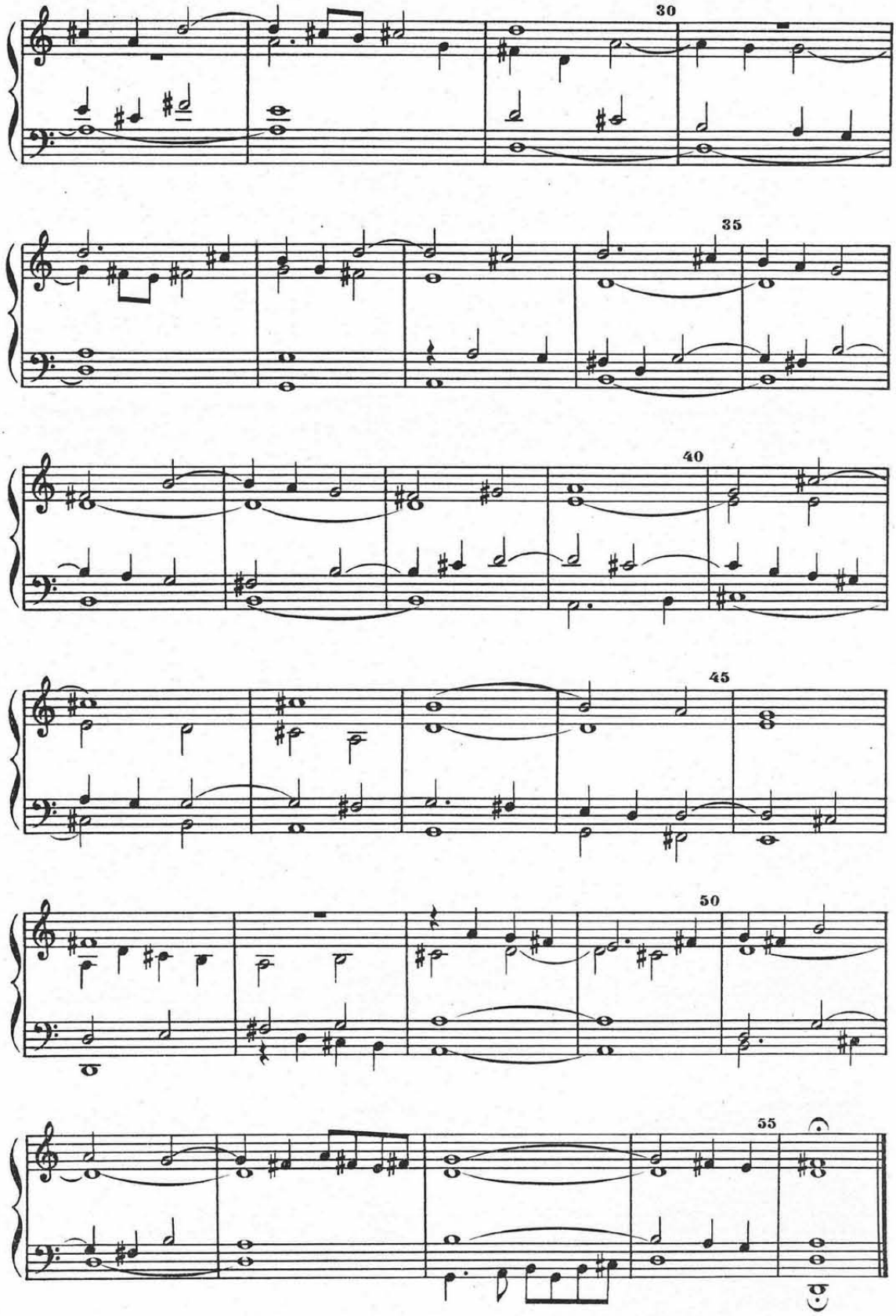
1

TENTO por delasolrre, fa
e ut no mesmo signo
[Sobre el *Pange lingua* español]

Alvarado



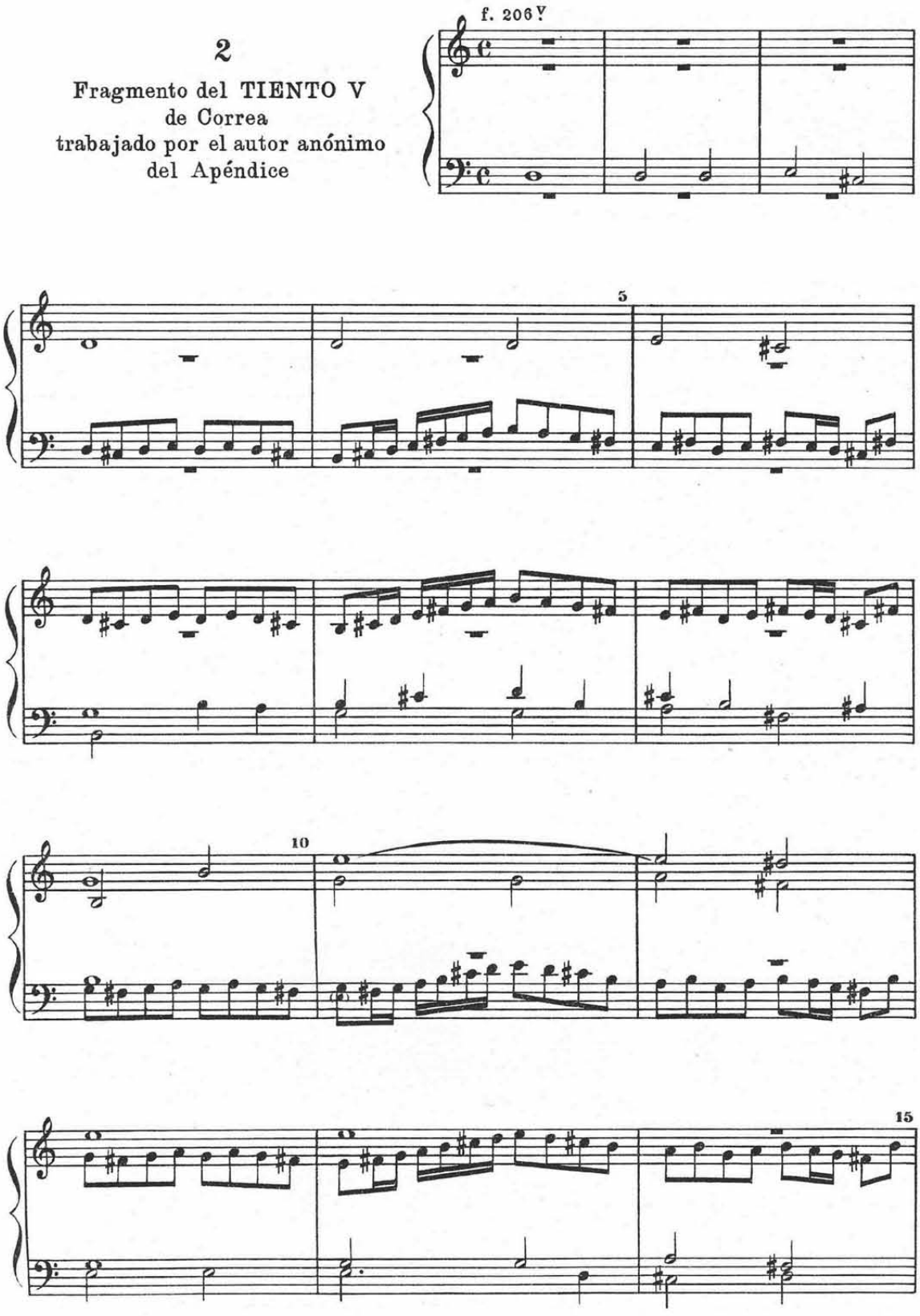
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



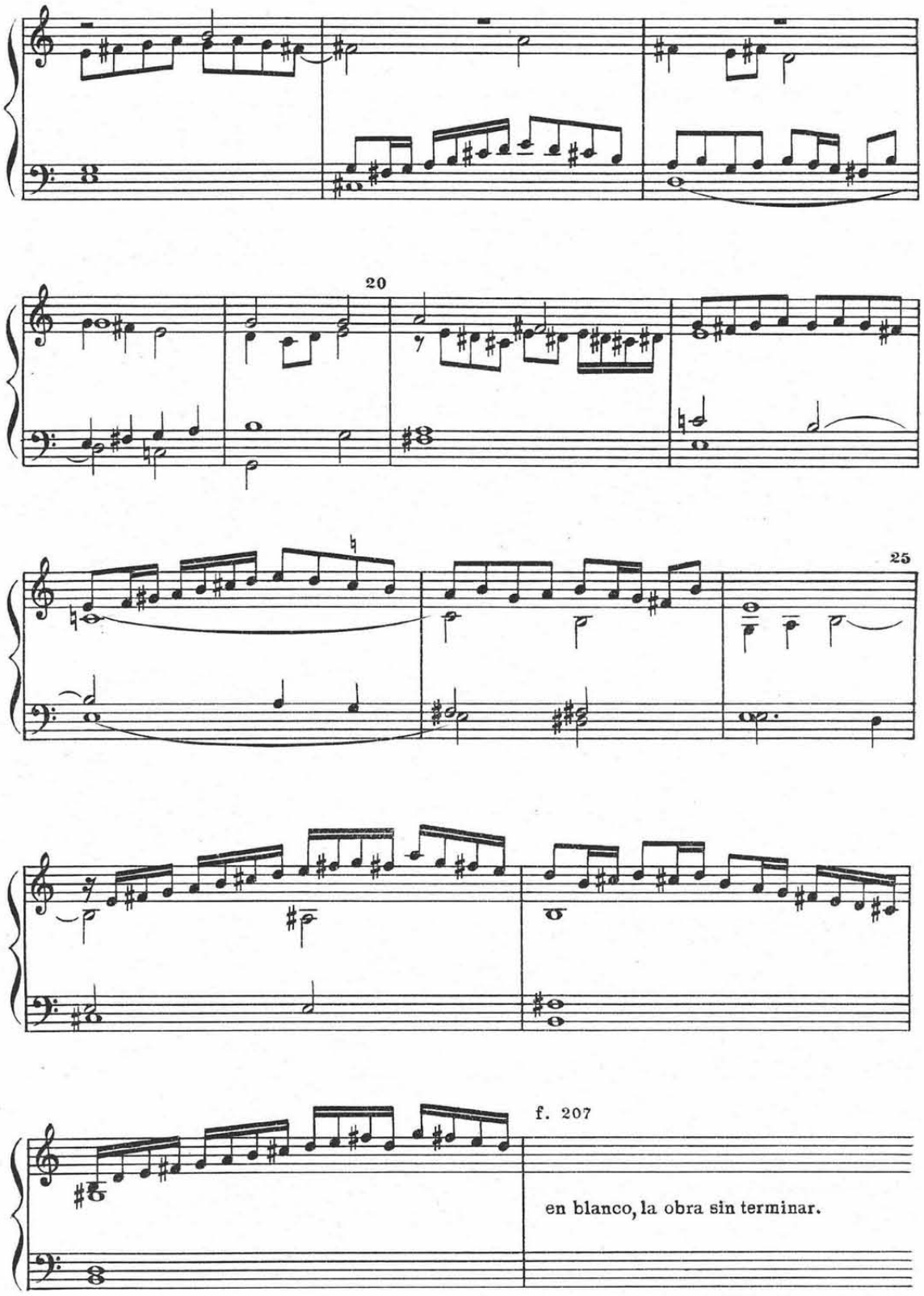
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

2

Fragmento del TIENTO V
de Correa
trabajado por el autor anónimo
del Apéndice



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



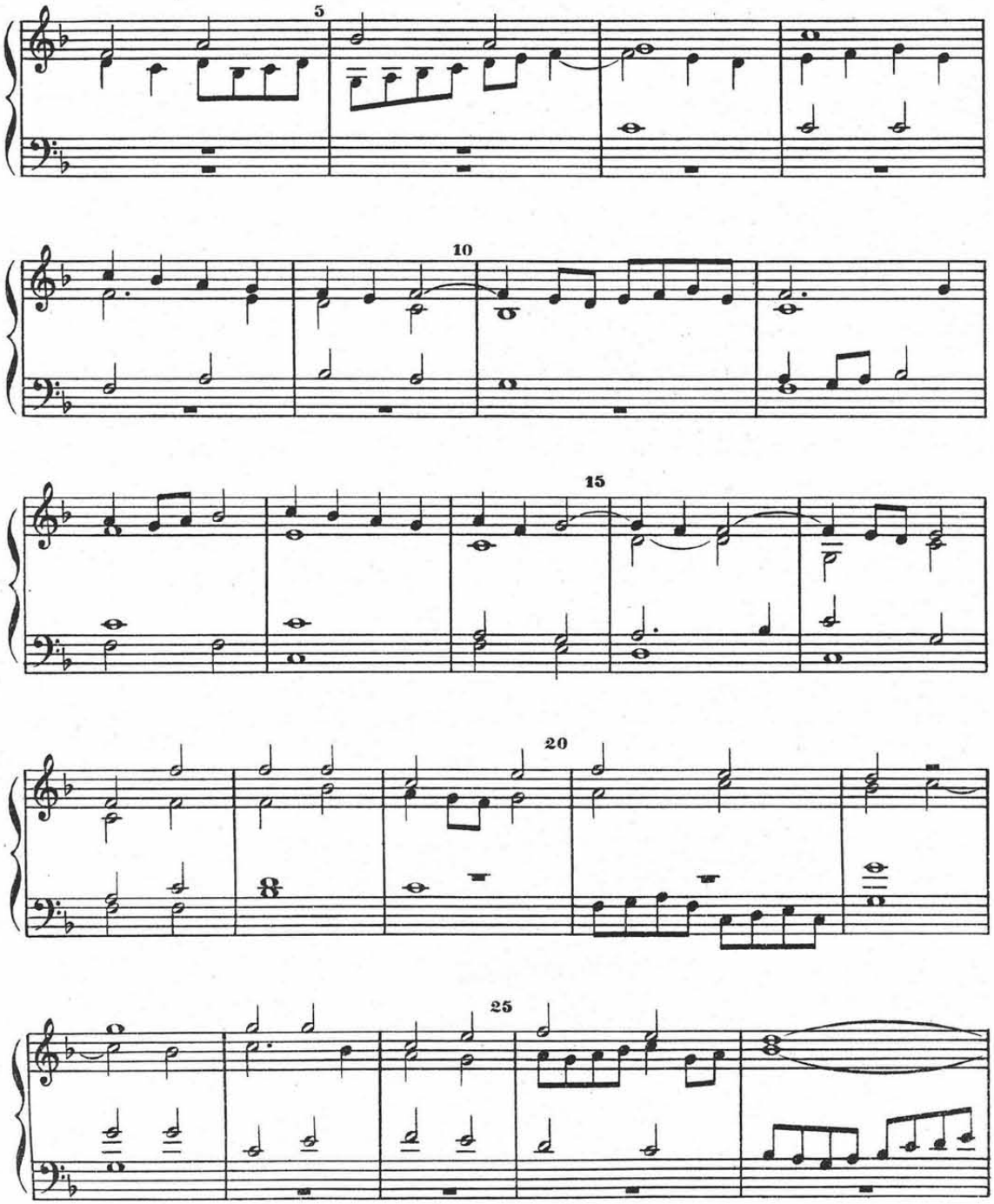
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

f. 207 v

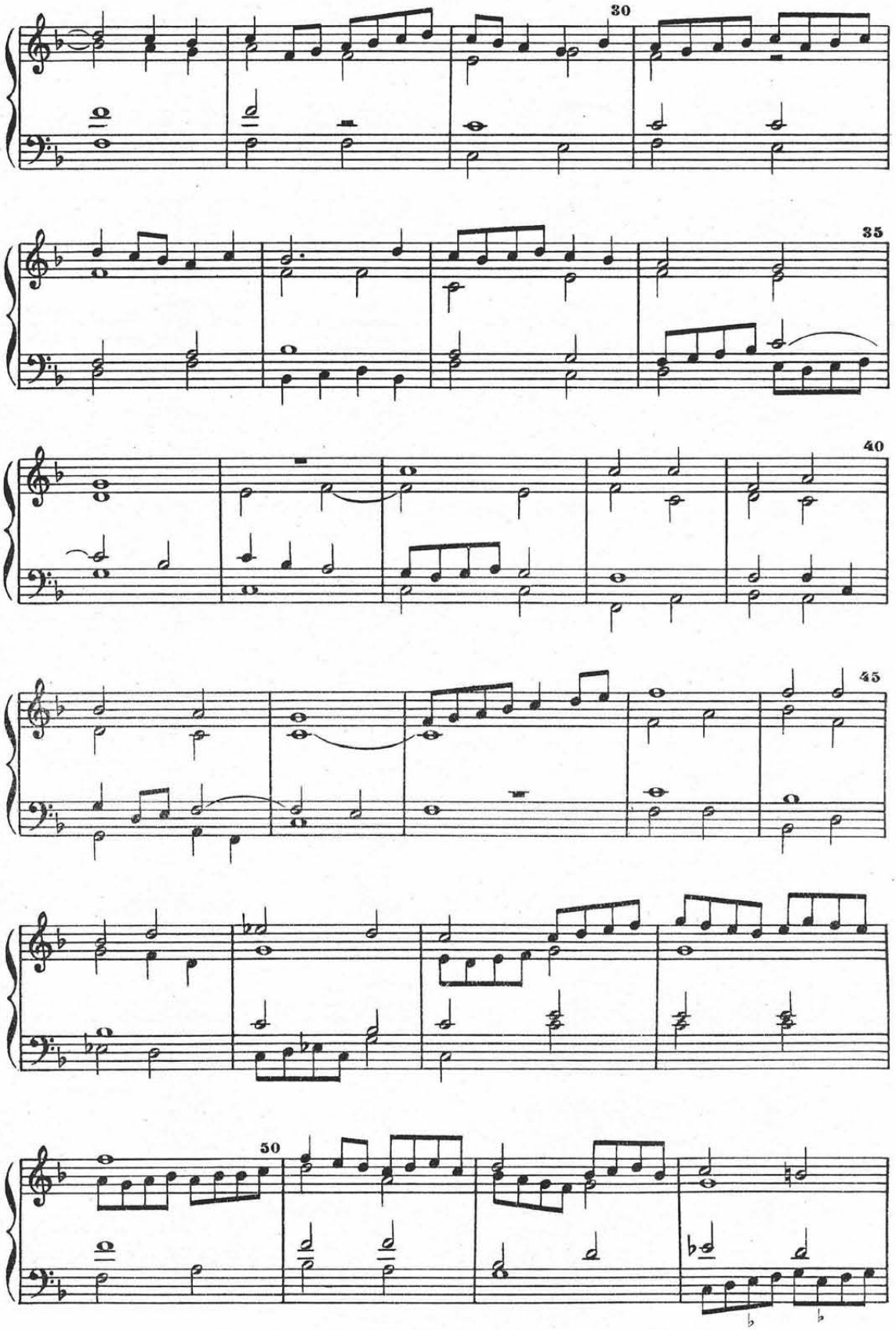
3

[TIENTO] 6º tom por ut

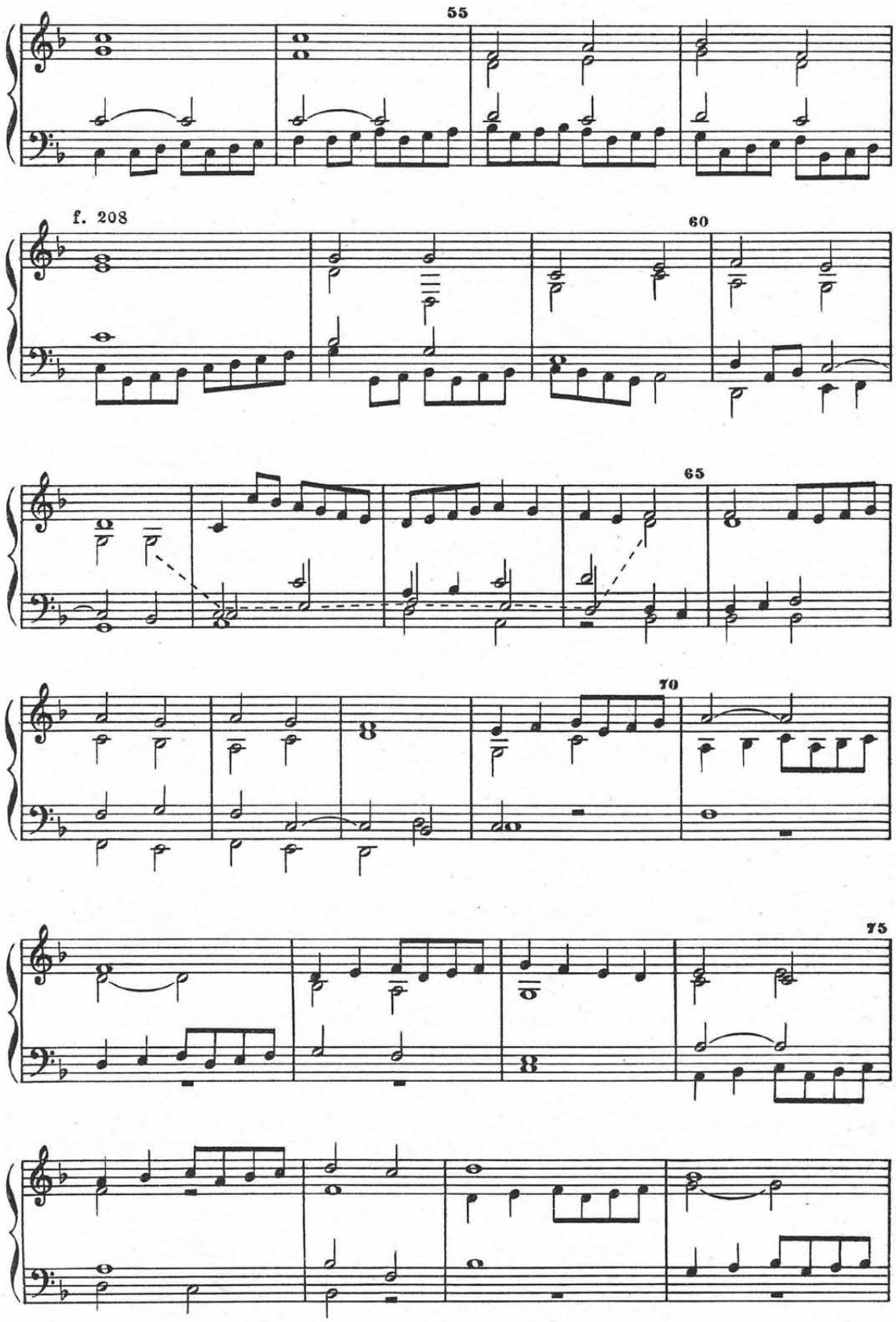
Estacio



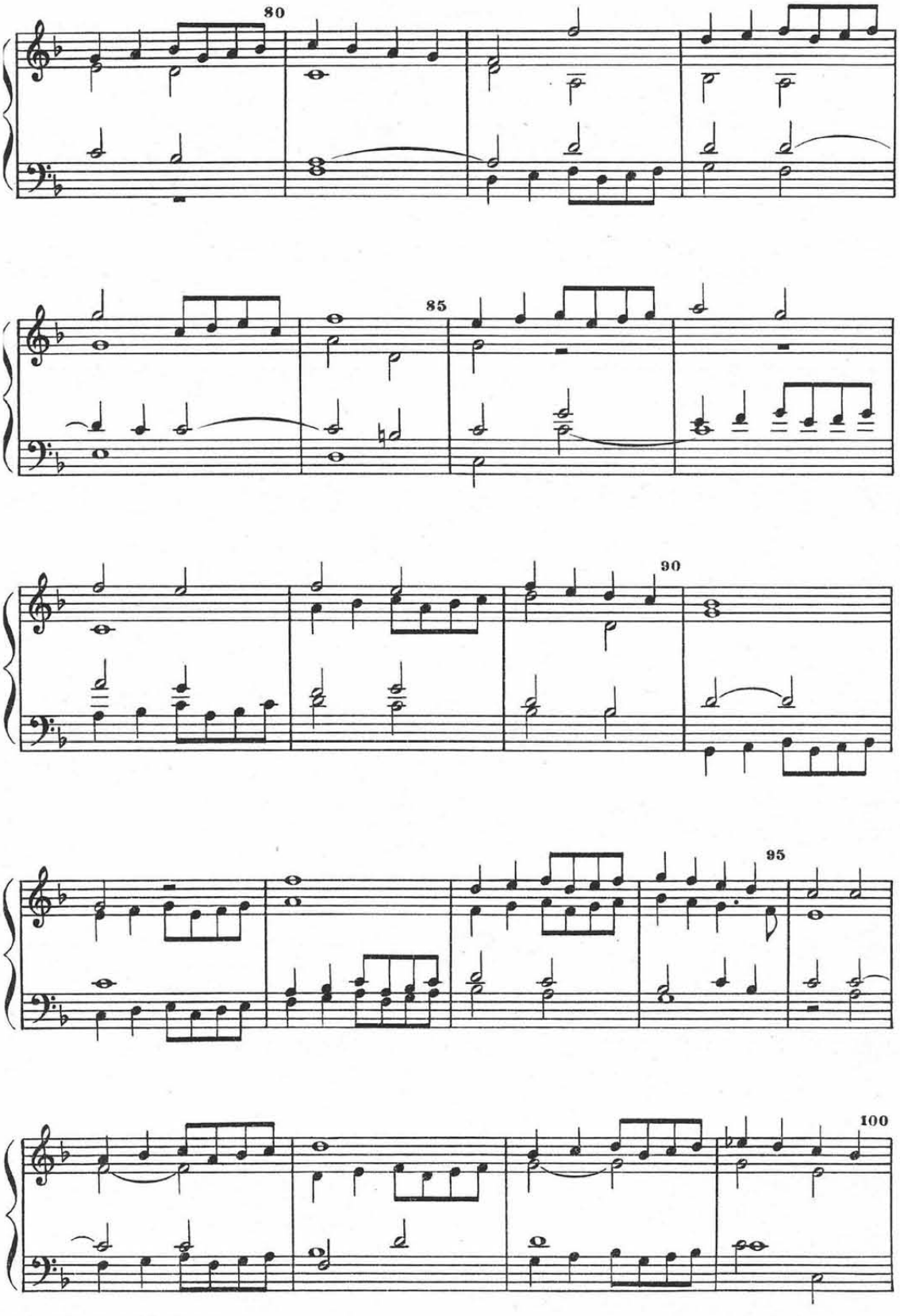
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



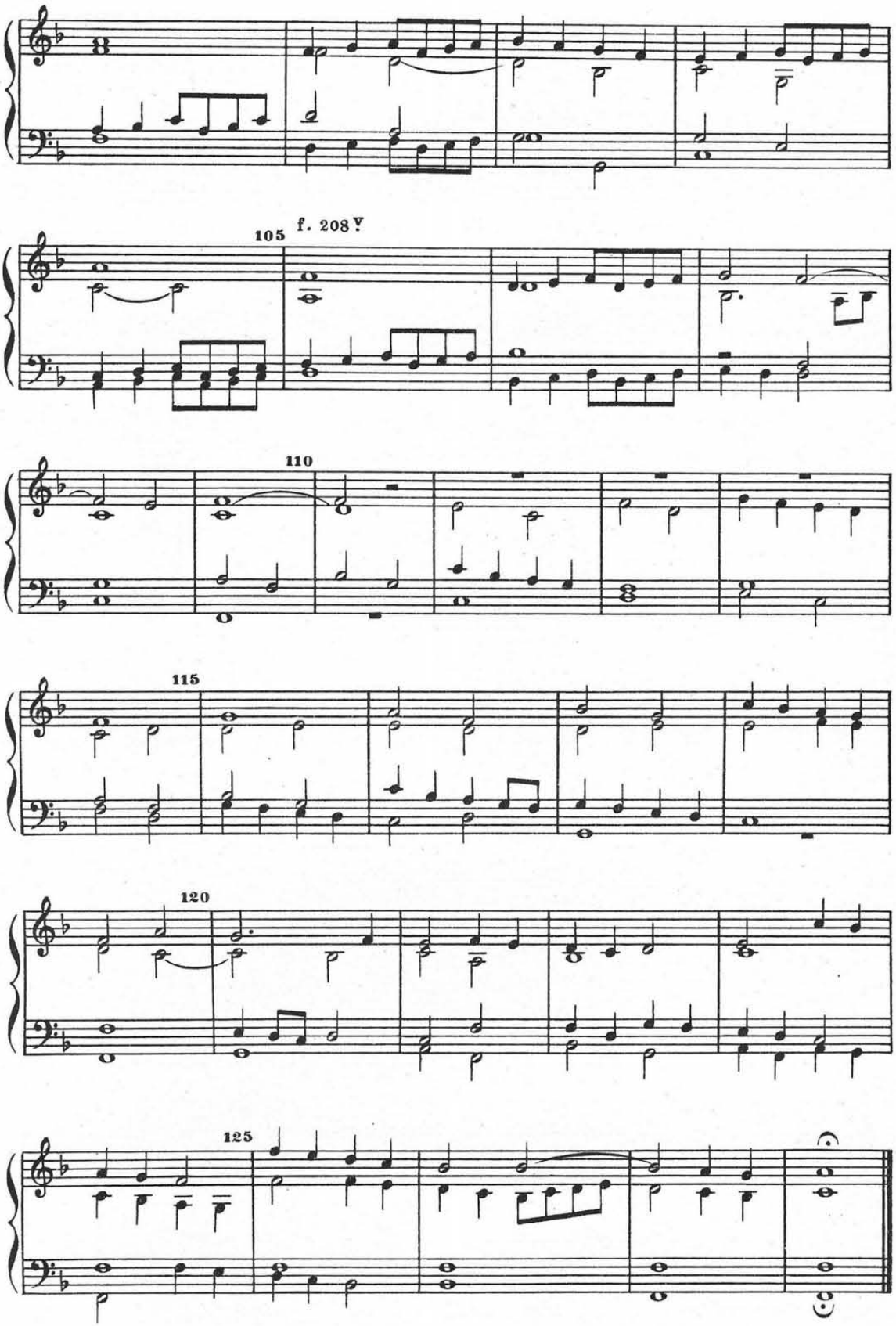
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



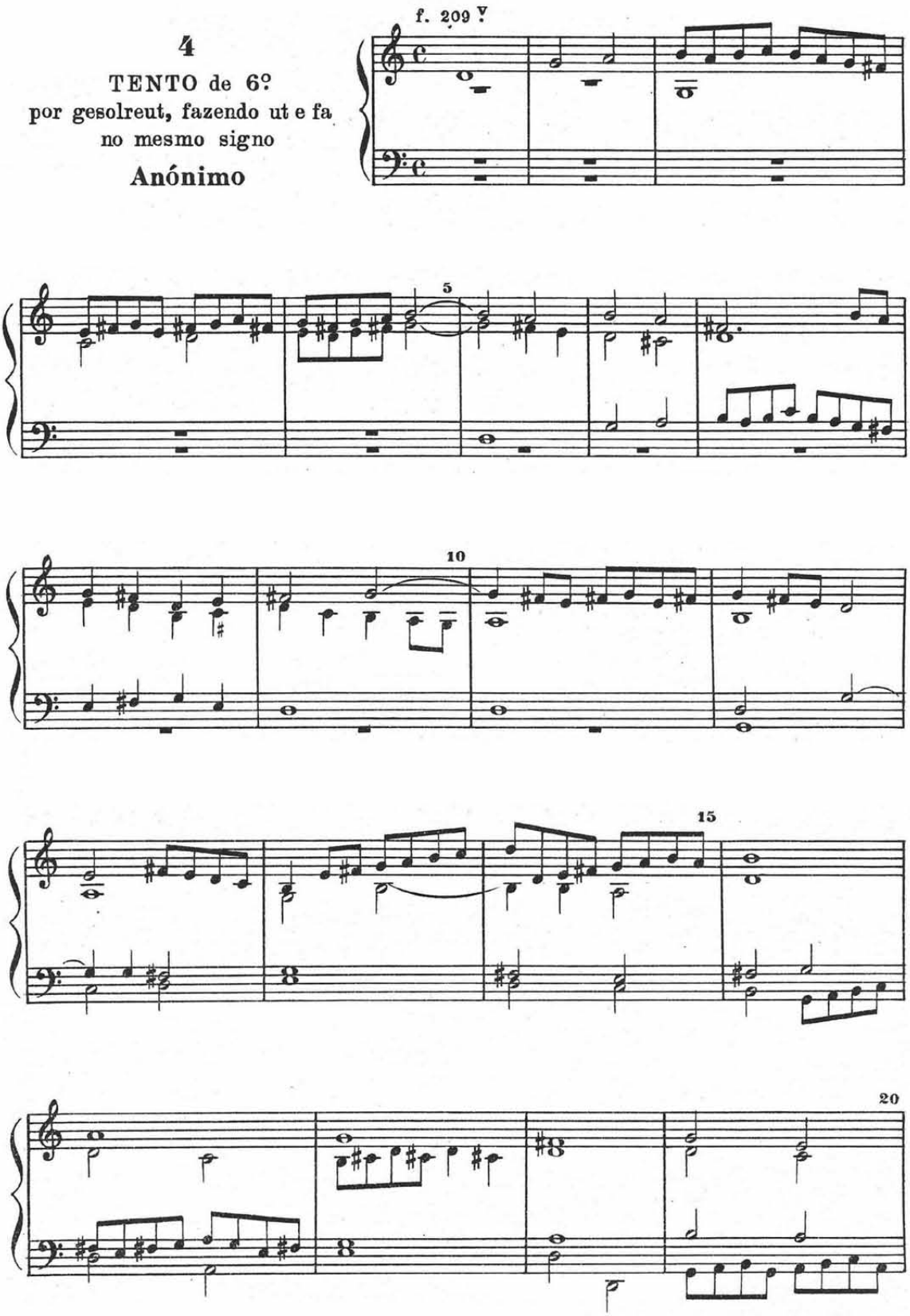
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

f. 209 v.

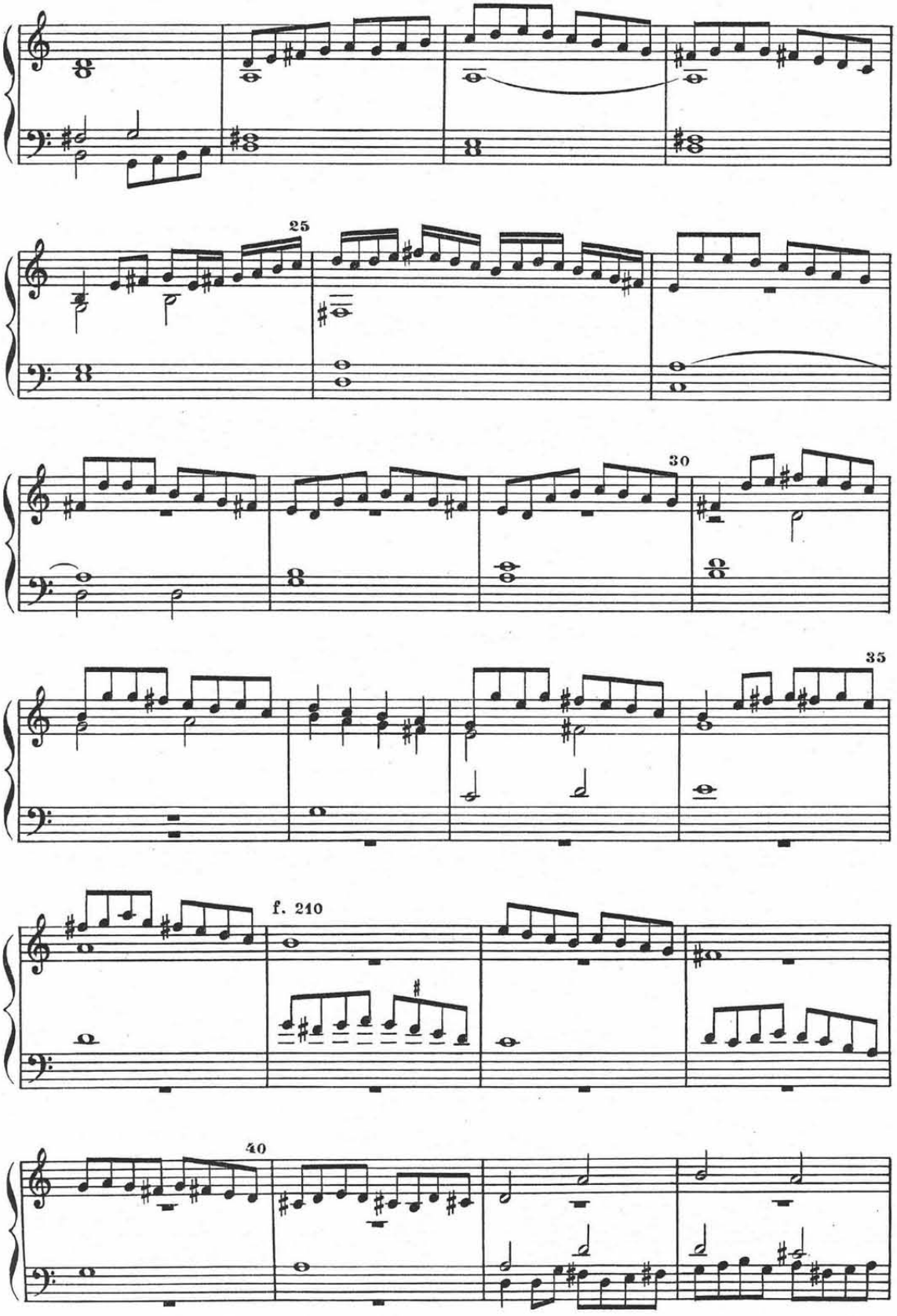
4

TENTO de 6º
por gesolreut, fazendo ut e fa
no mesmo signo

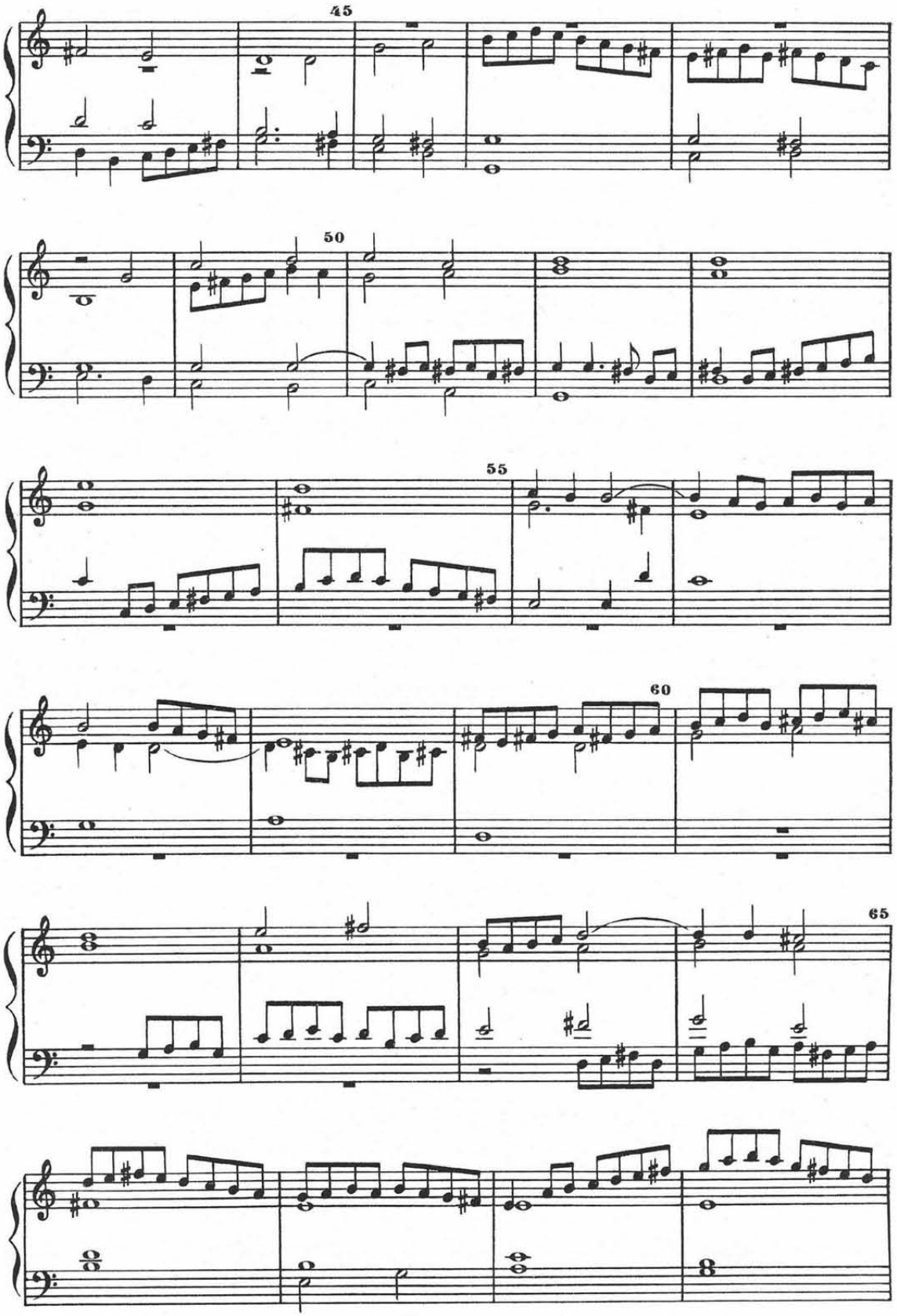
Anónimo



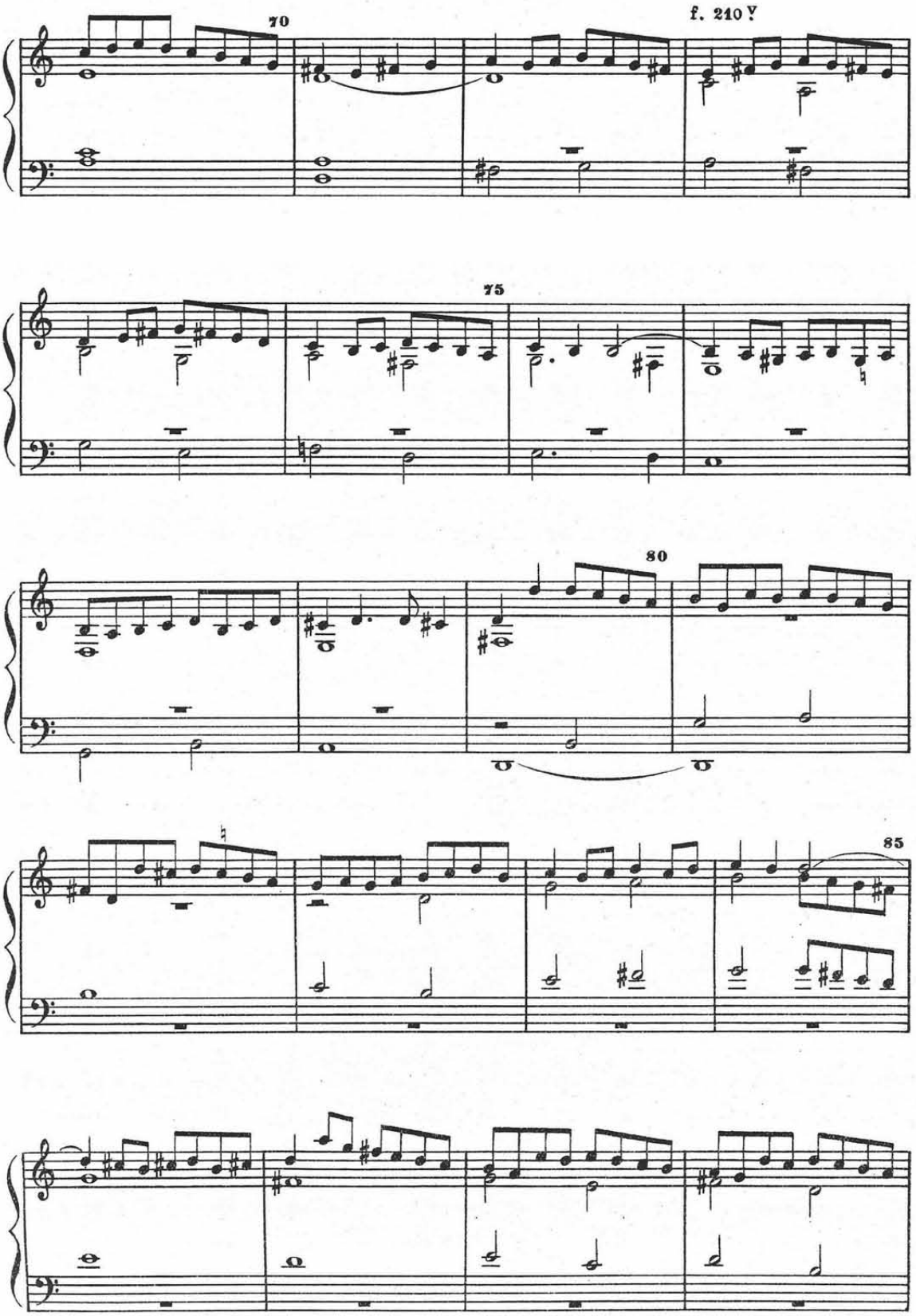
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



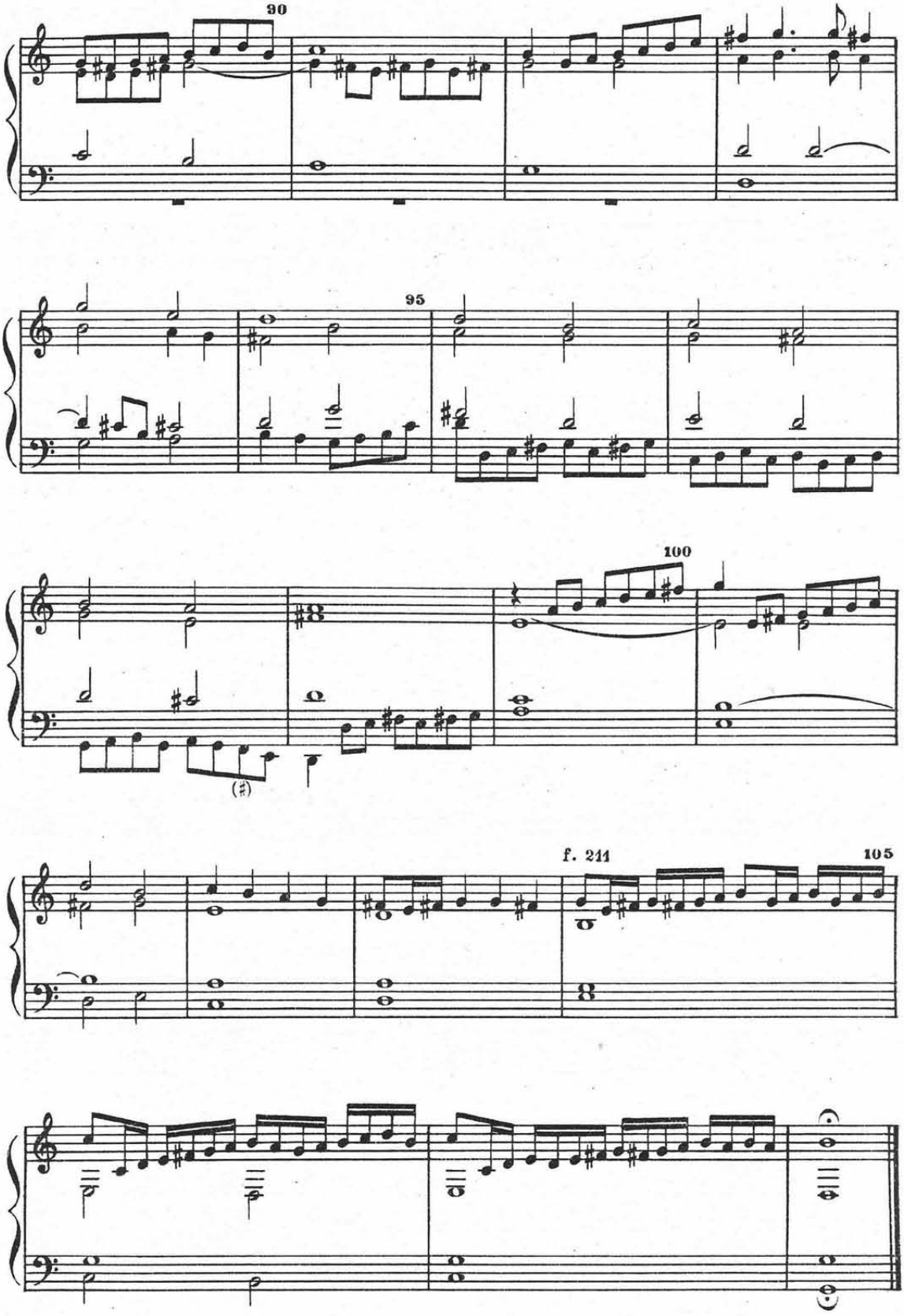
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

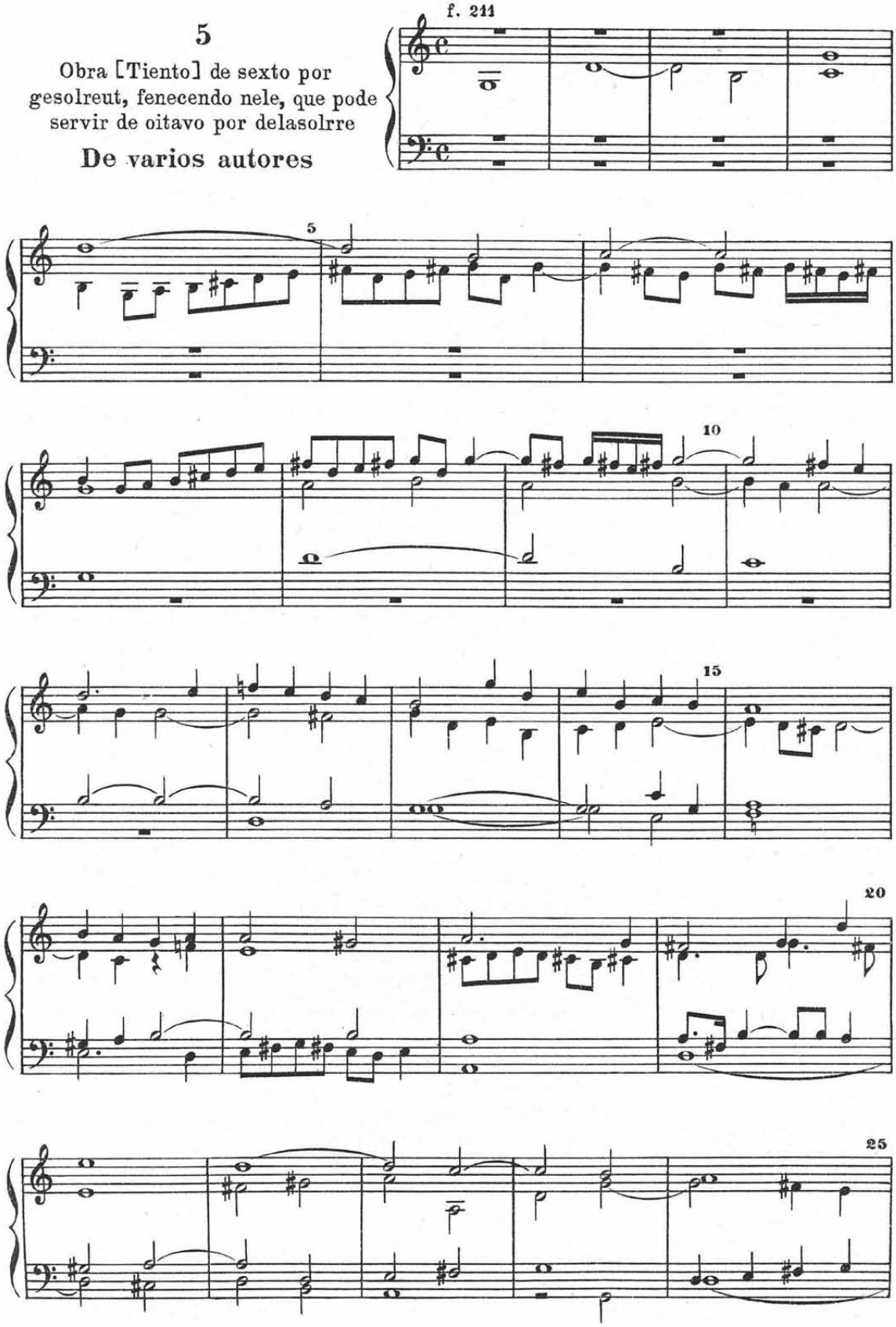


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

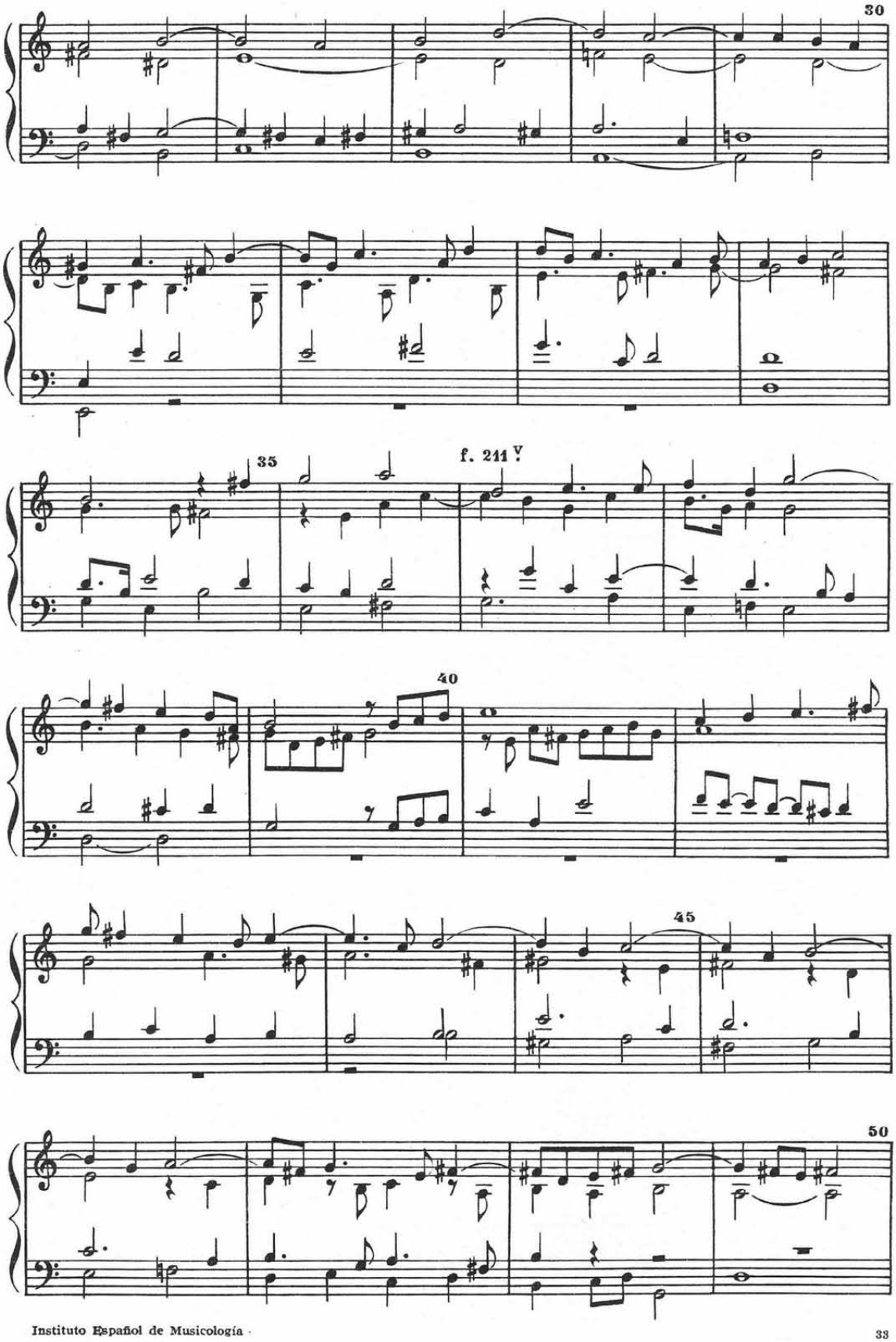
5

Obra [Tiento] de sexto por gesolreut, fenecendo nele, que pode servir de oitavo por delasolrre

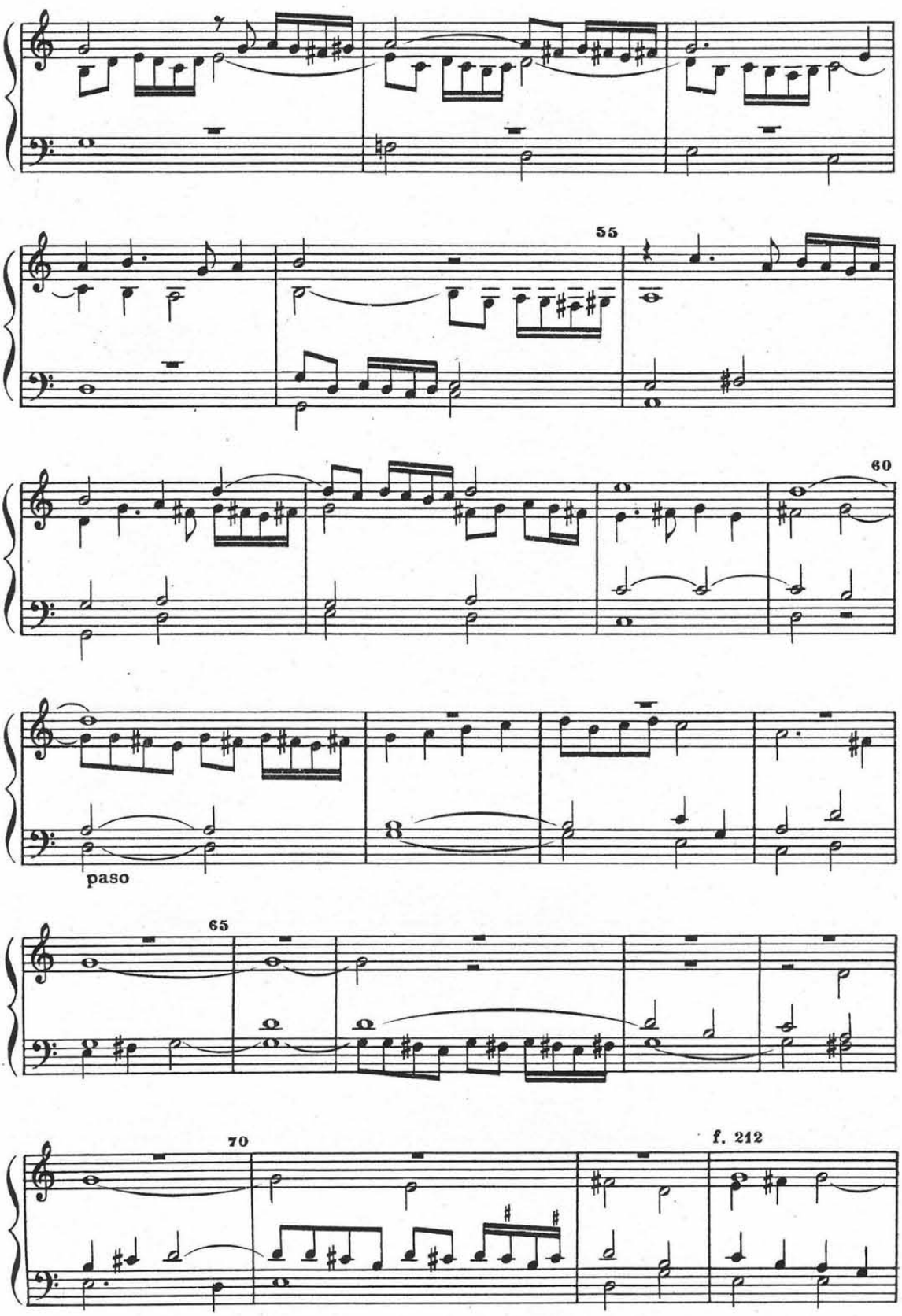
De varios autores



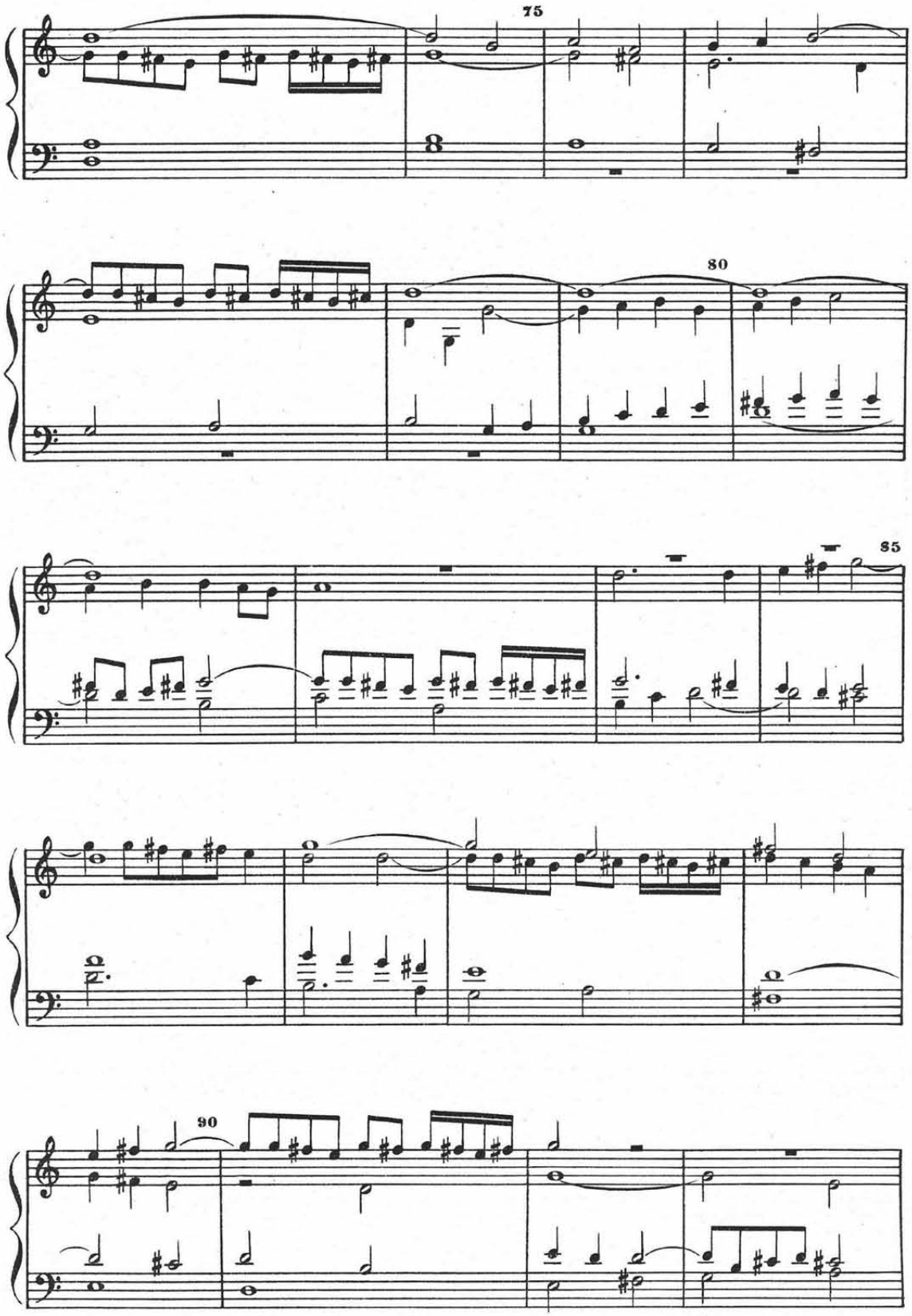
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



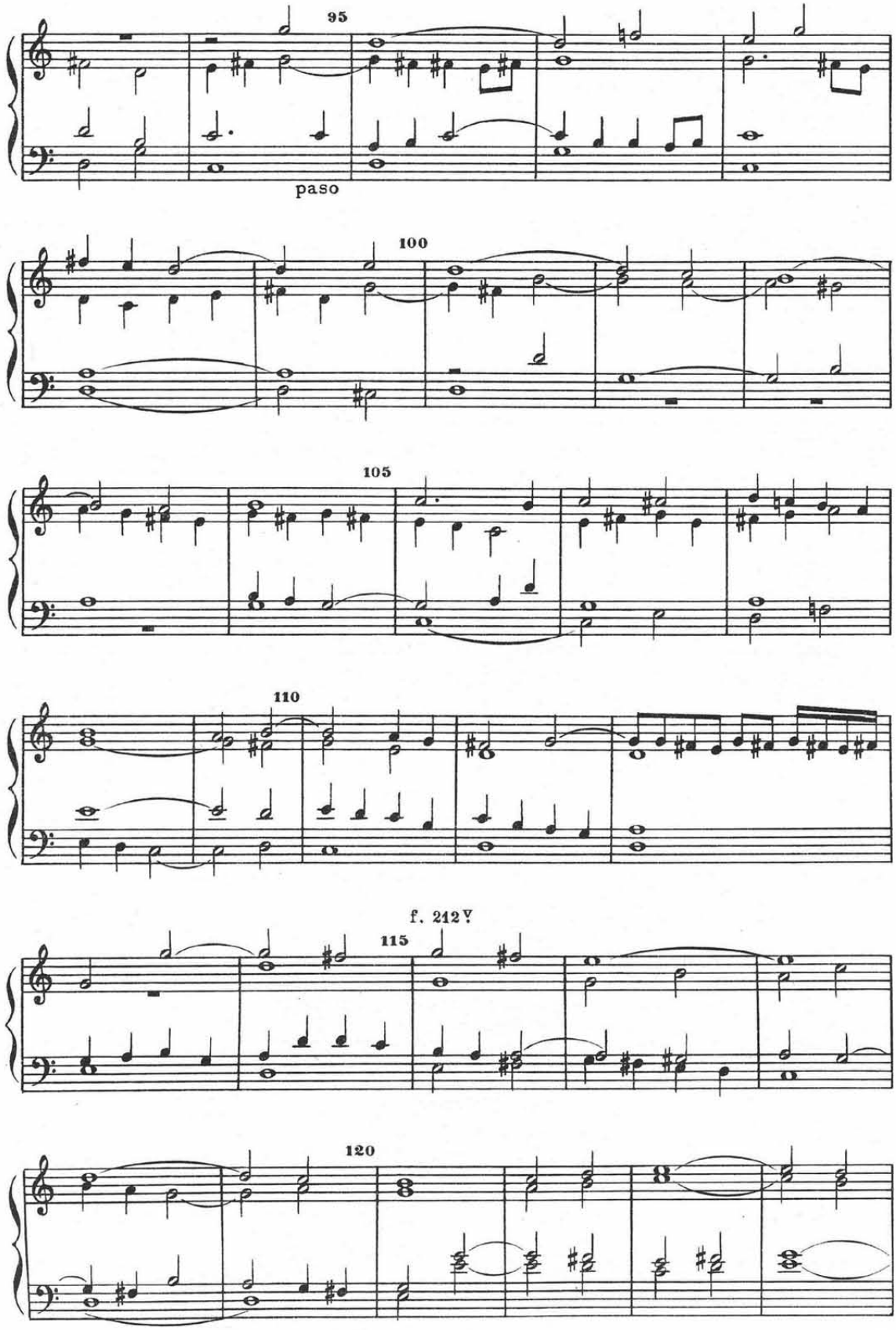
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



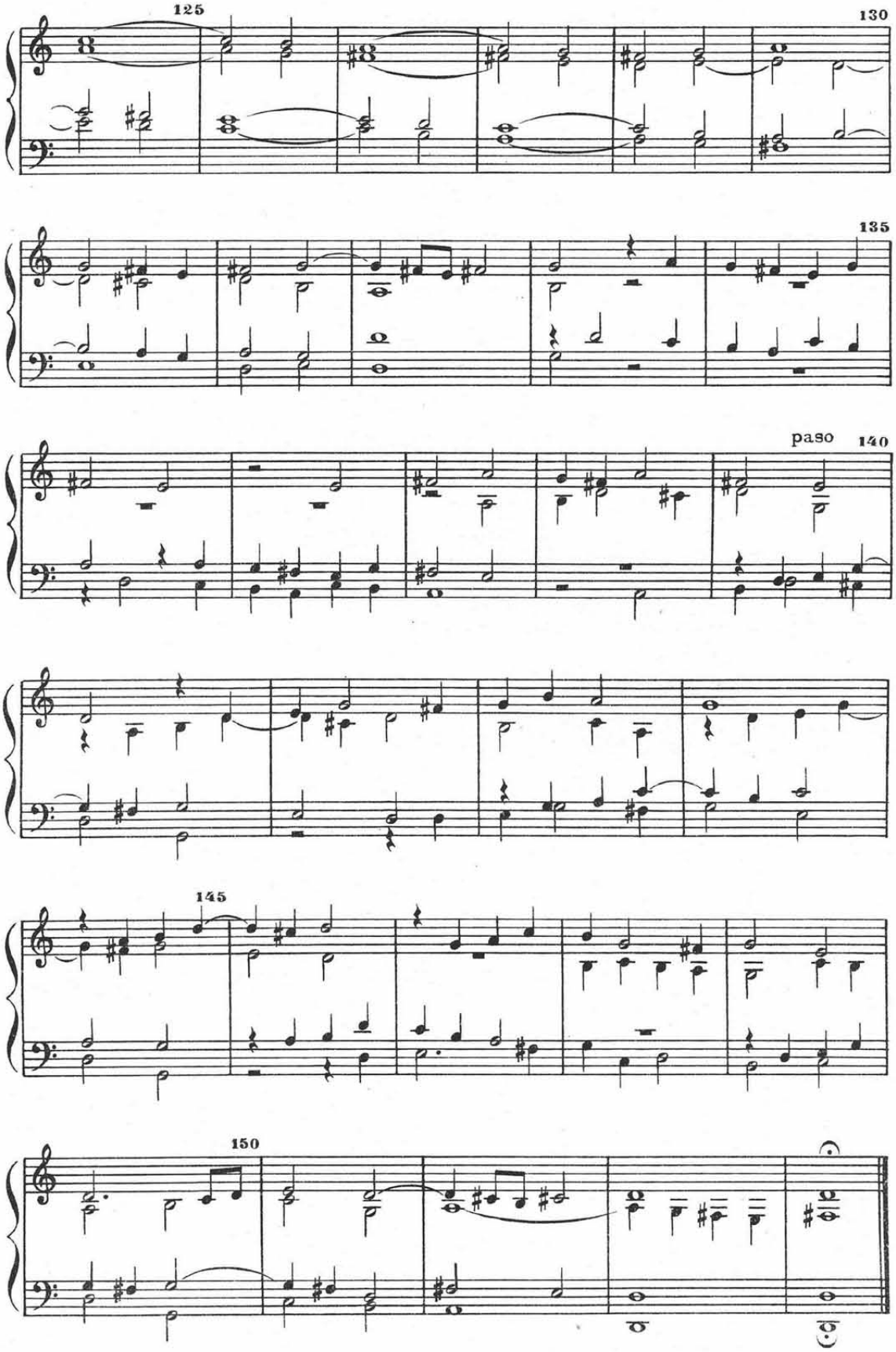
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



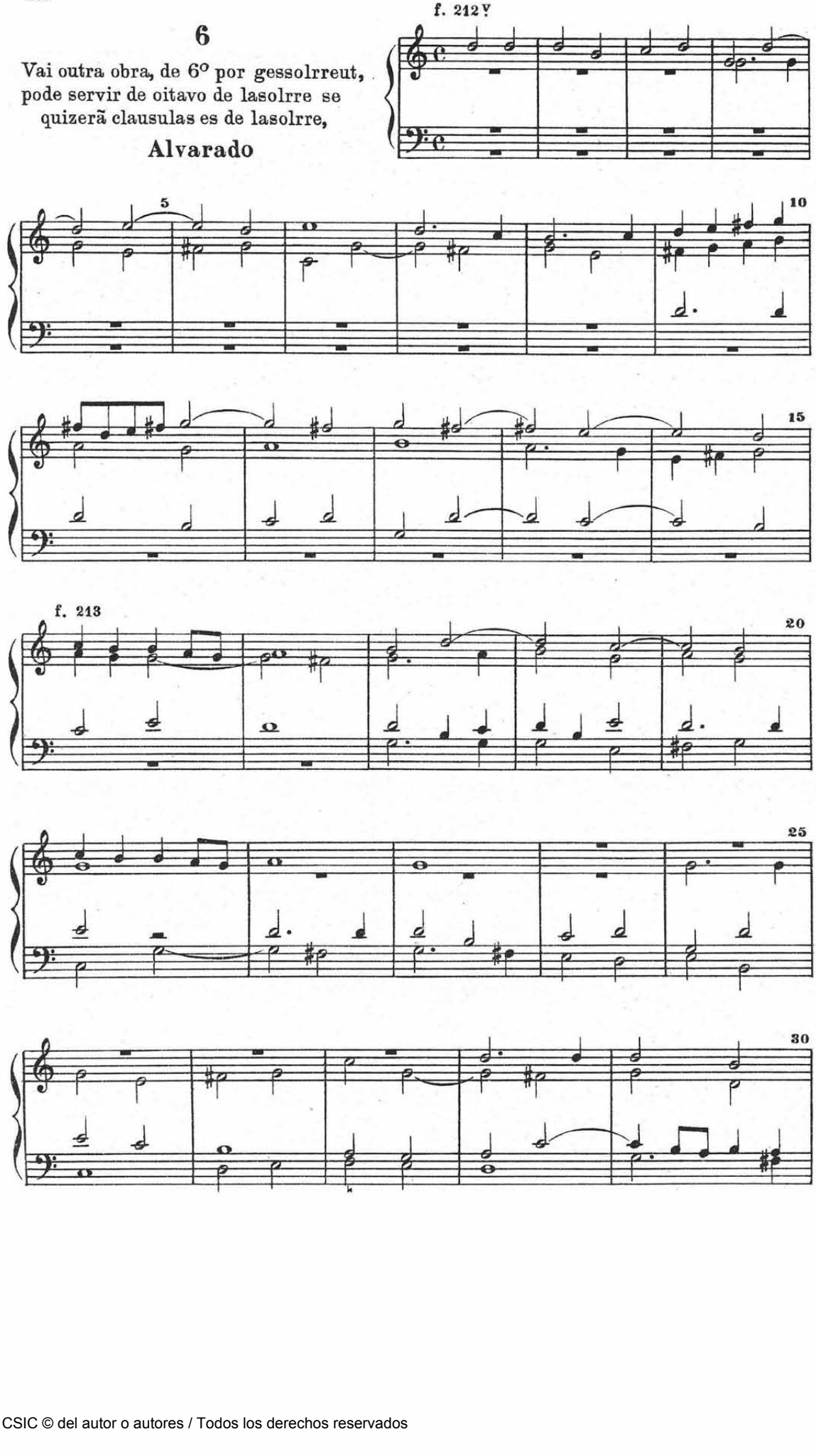
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

6

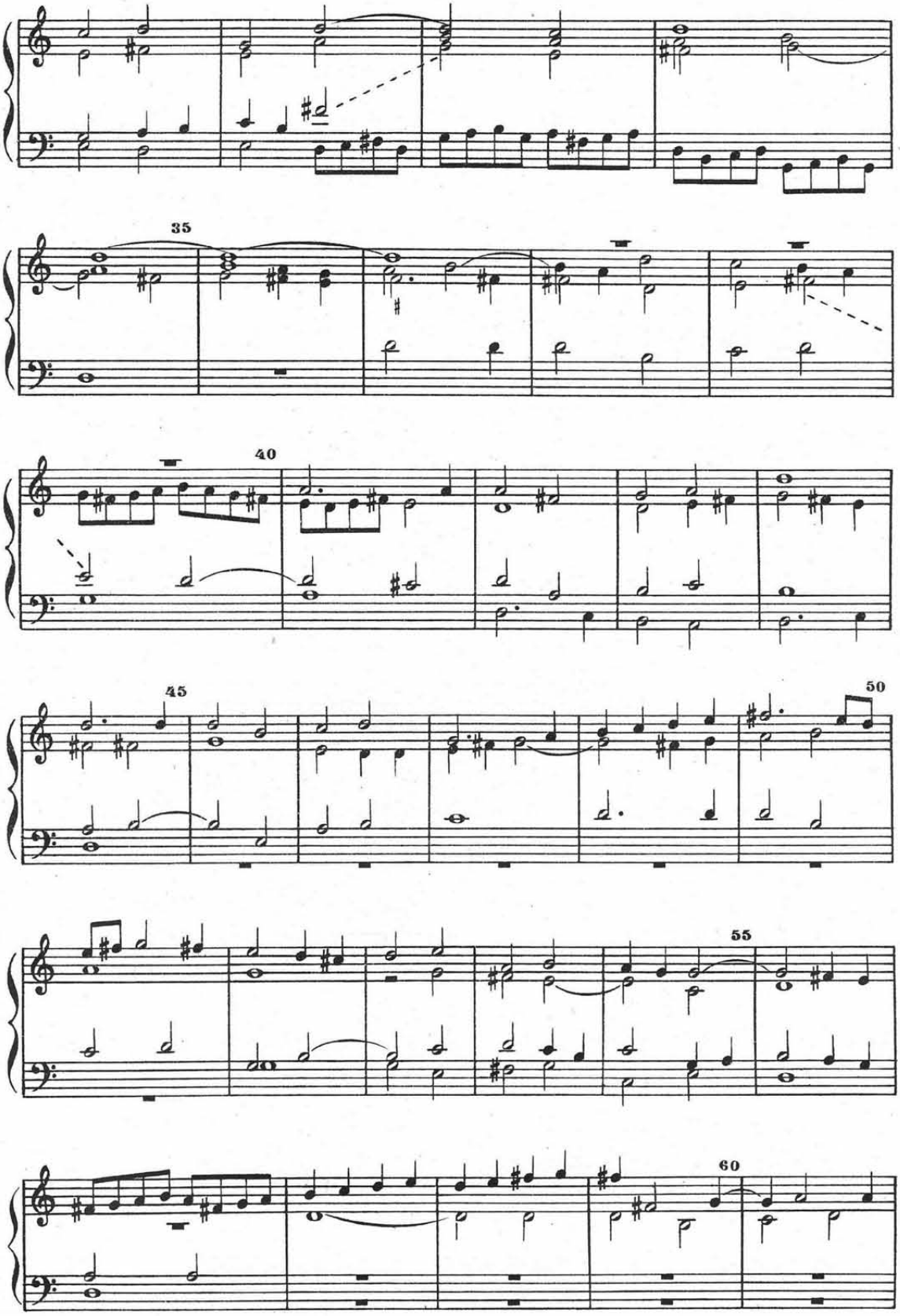
Vai outra obra, de 6º por gessolrreut, pode servir de oitavo de lasolrre se quizerã clausulas es de lasolrre,

Alvarado

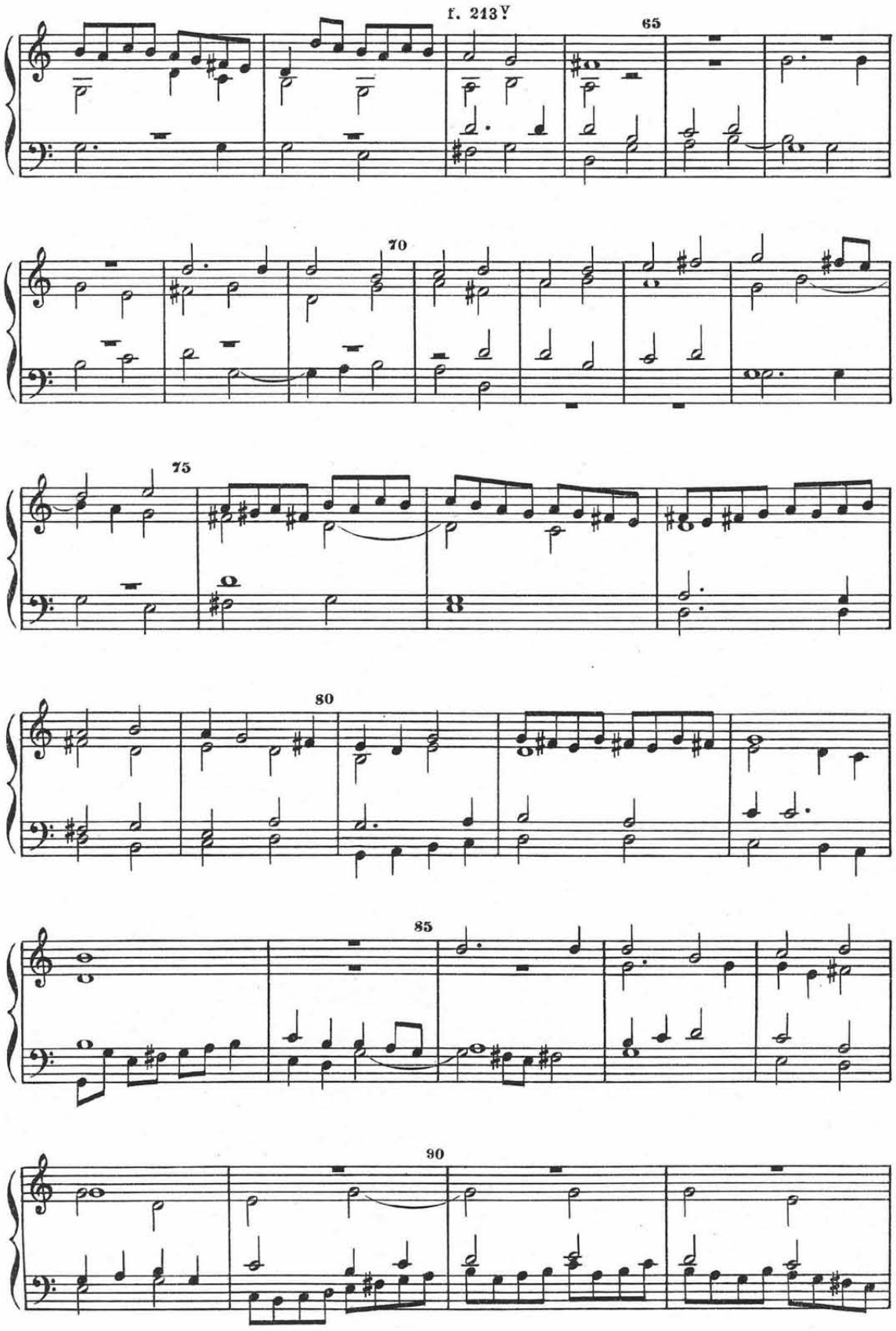
f. 212v



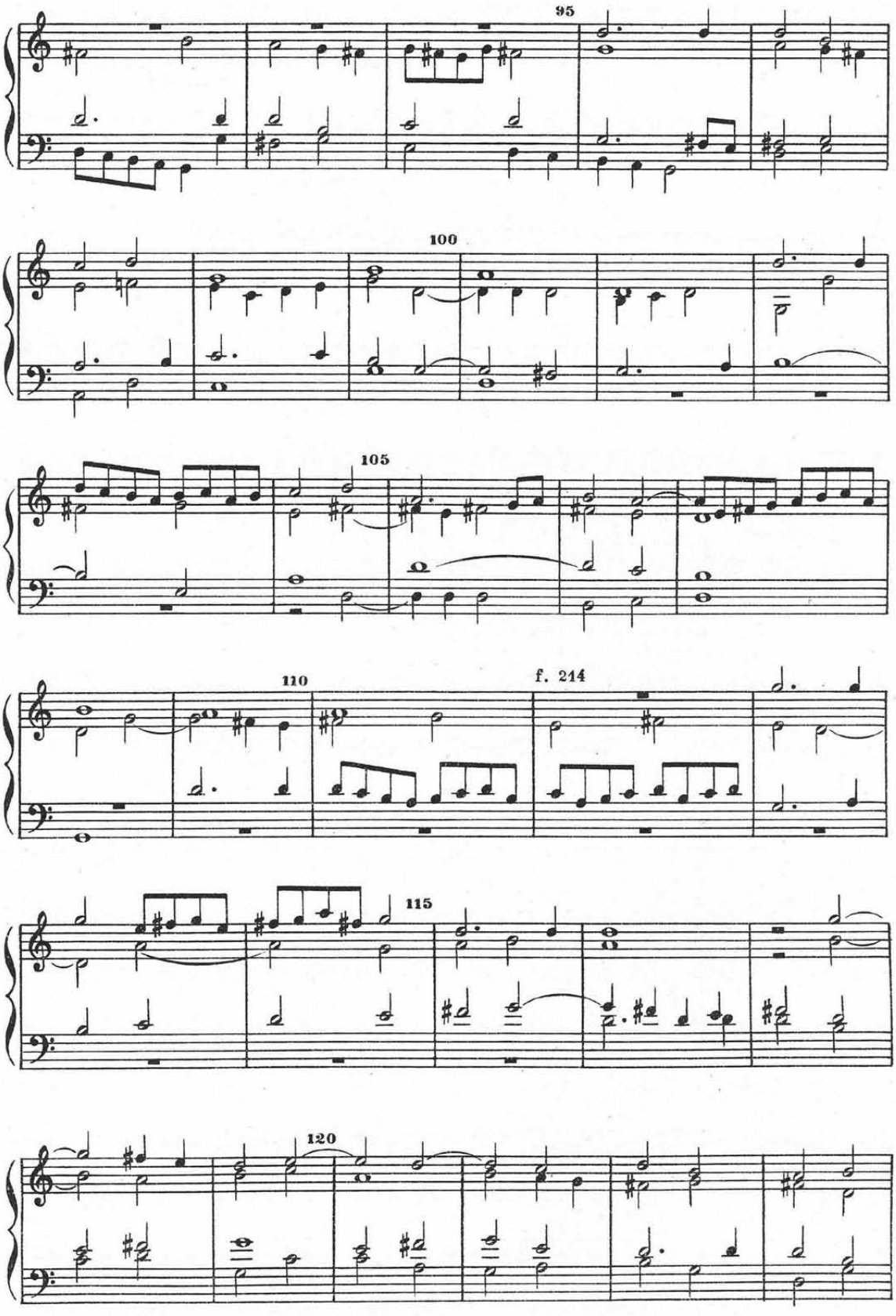
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



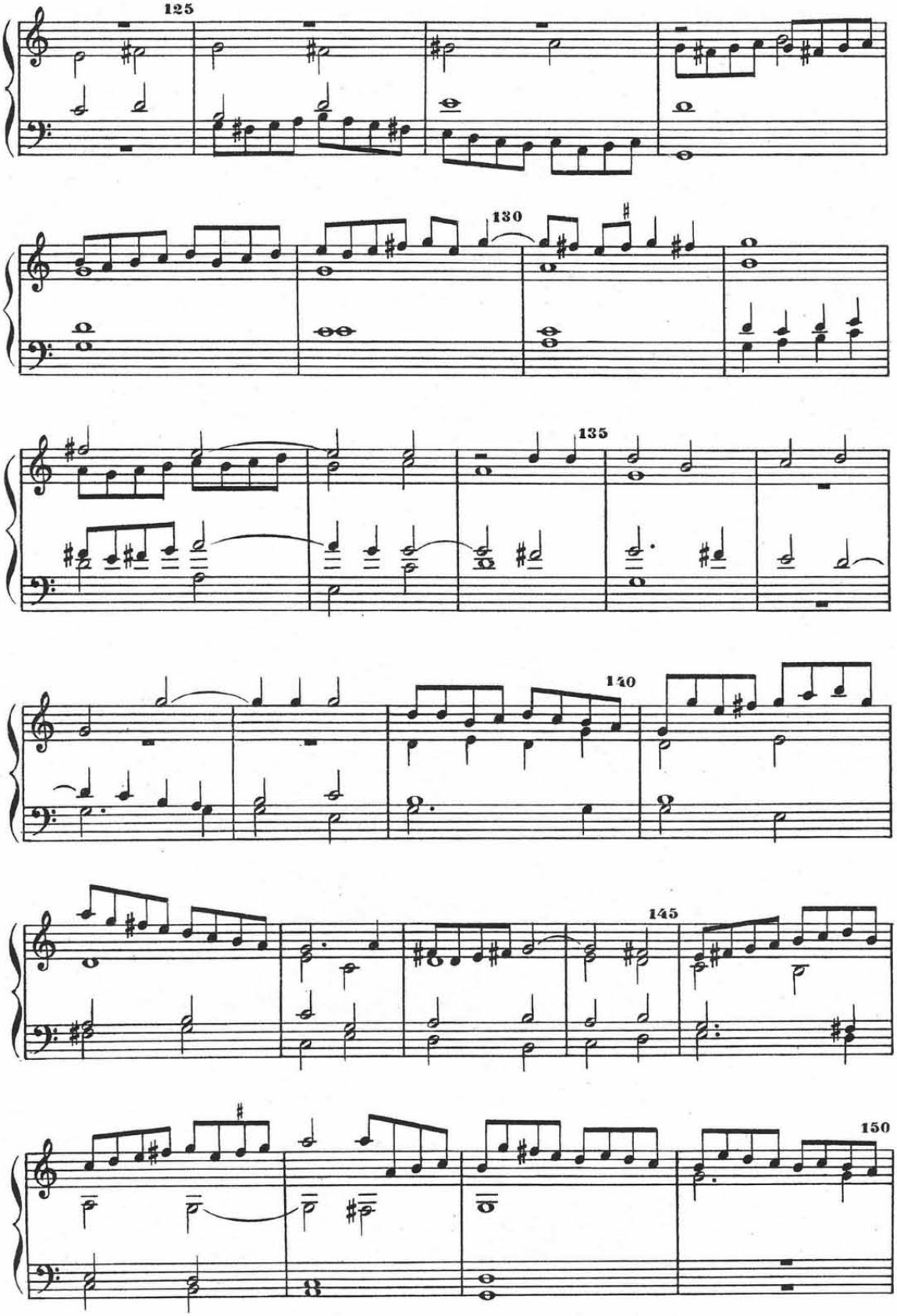
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



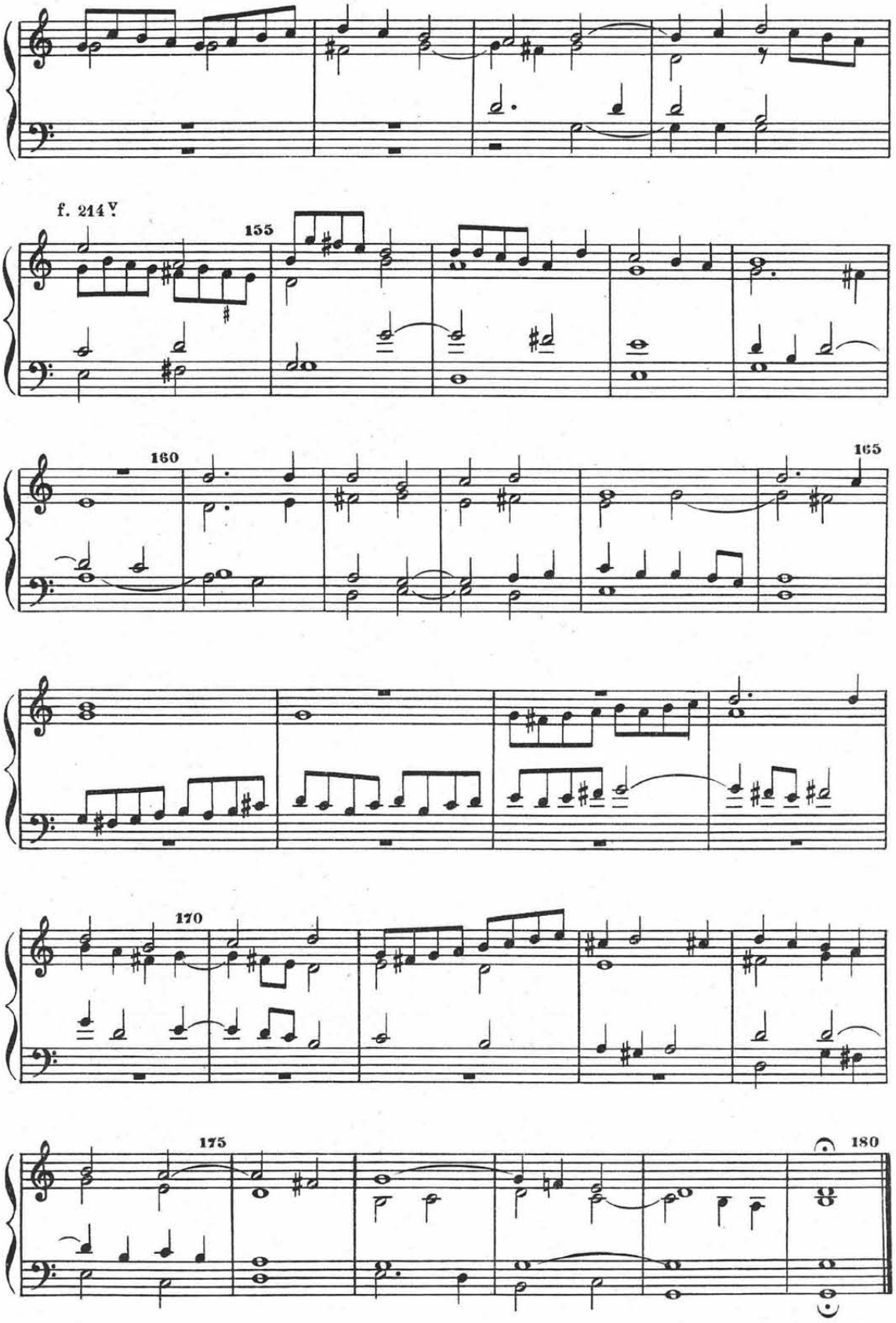
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



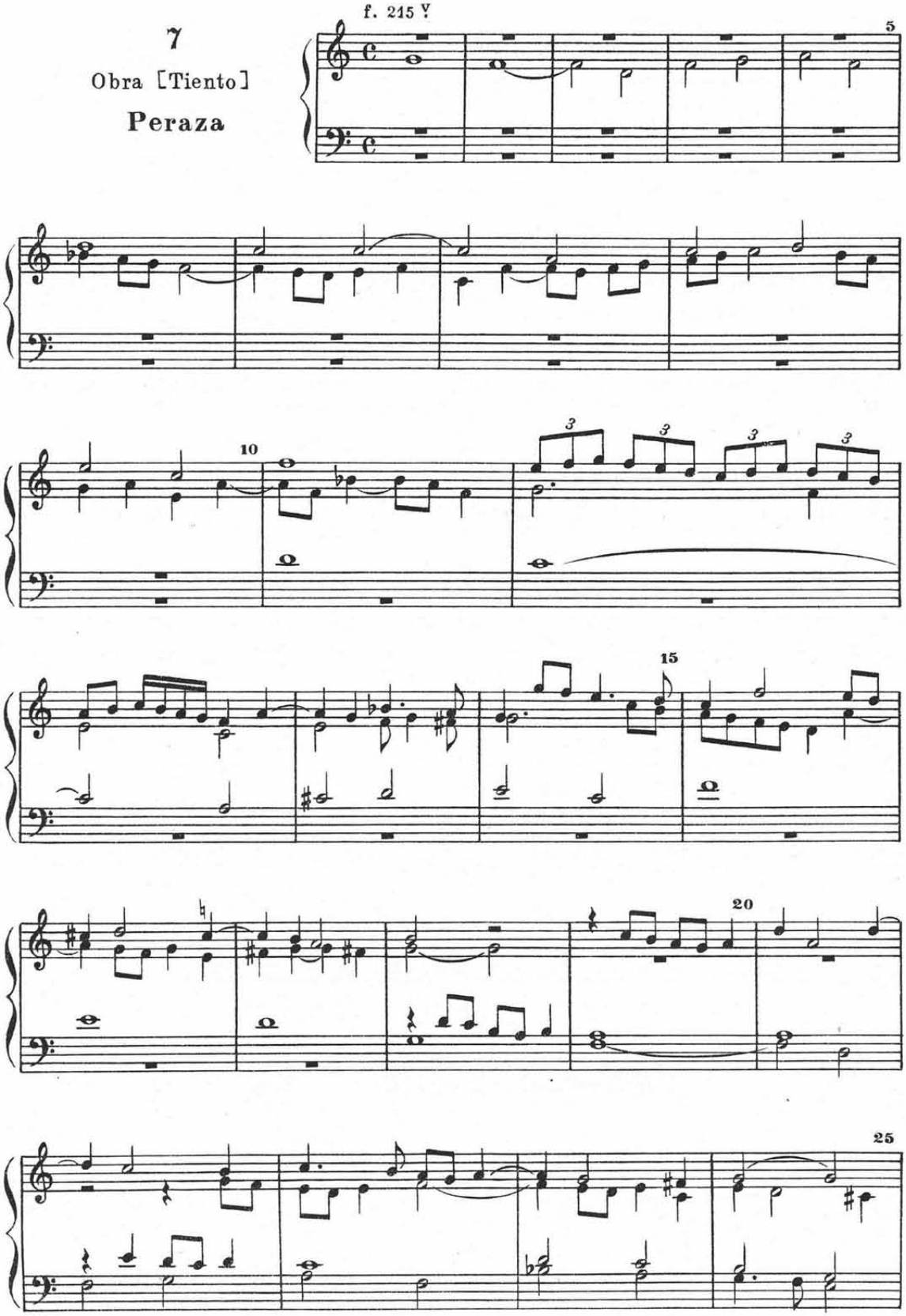
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

7

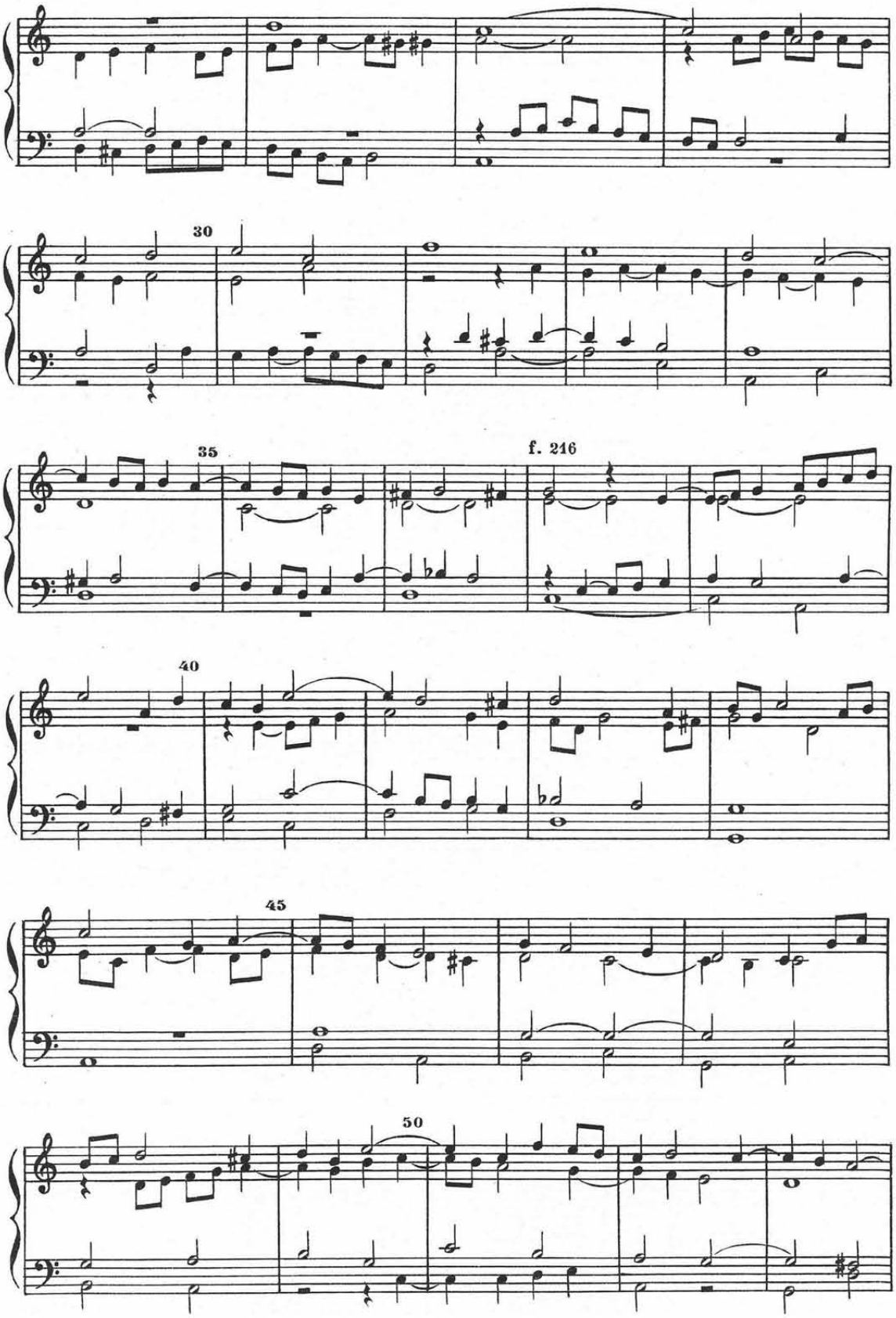
Obra [Tiento]

Peraza

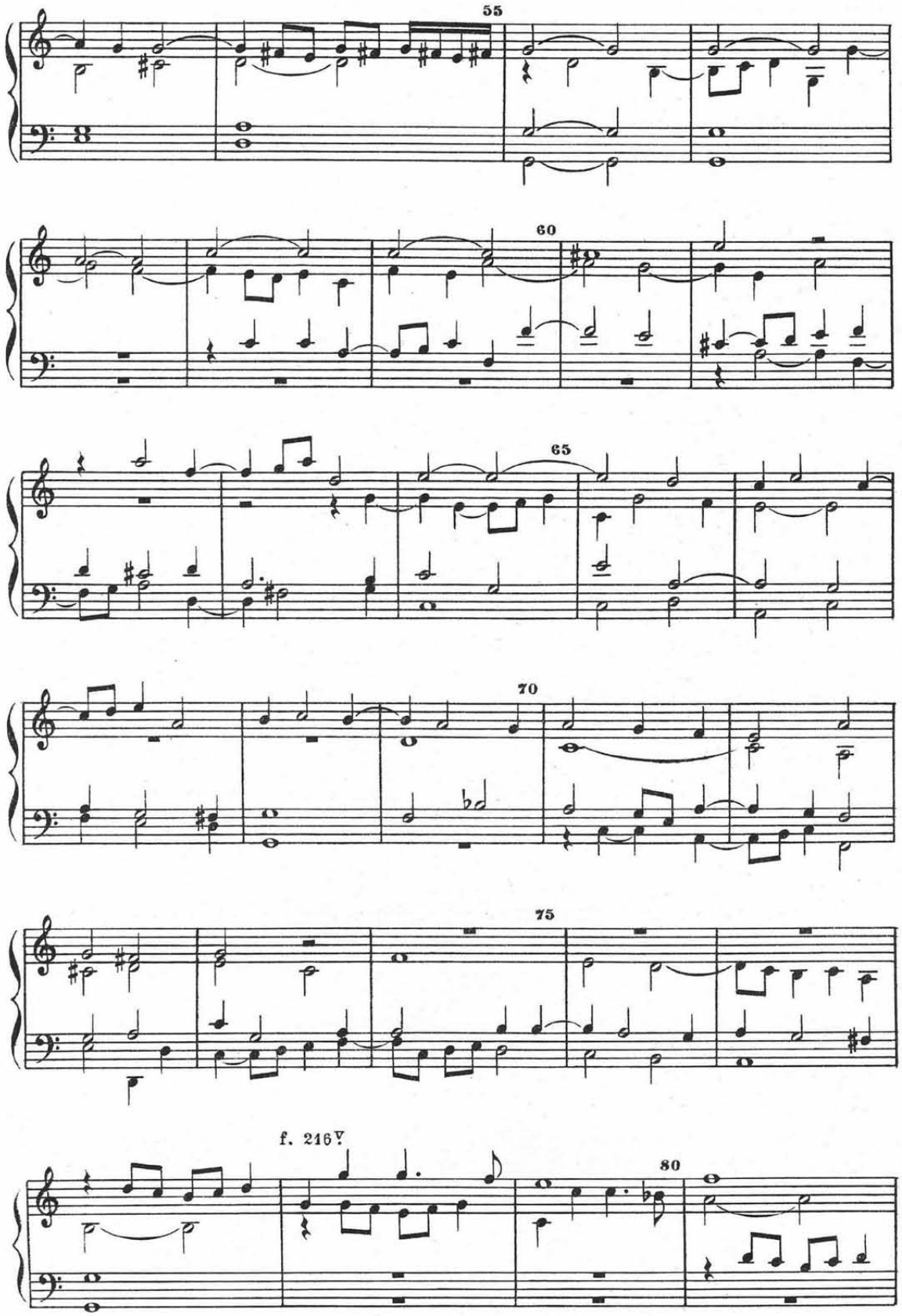
f. 245 v.



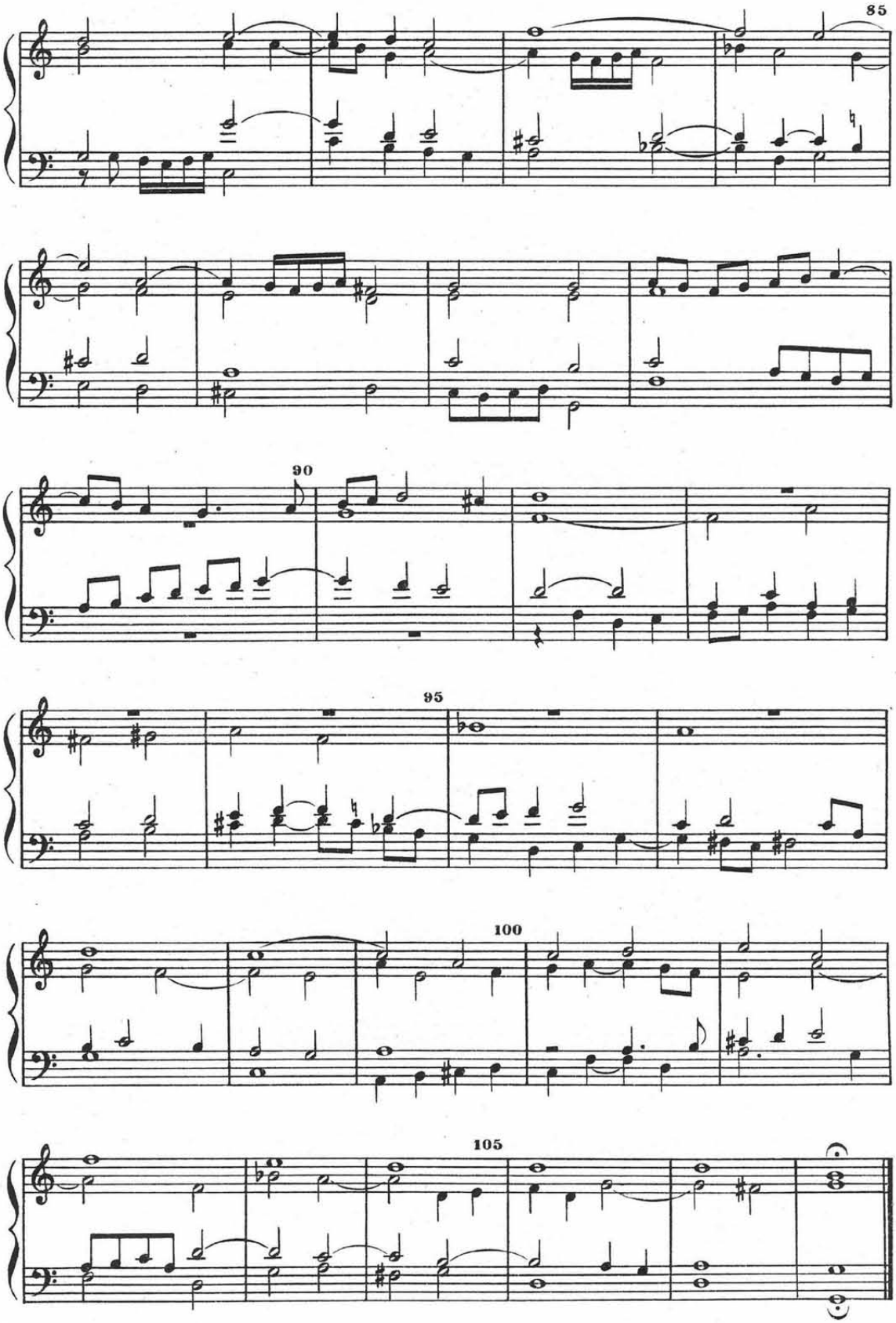
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

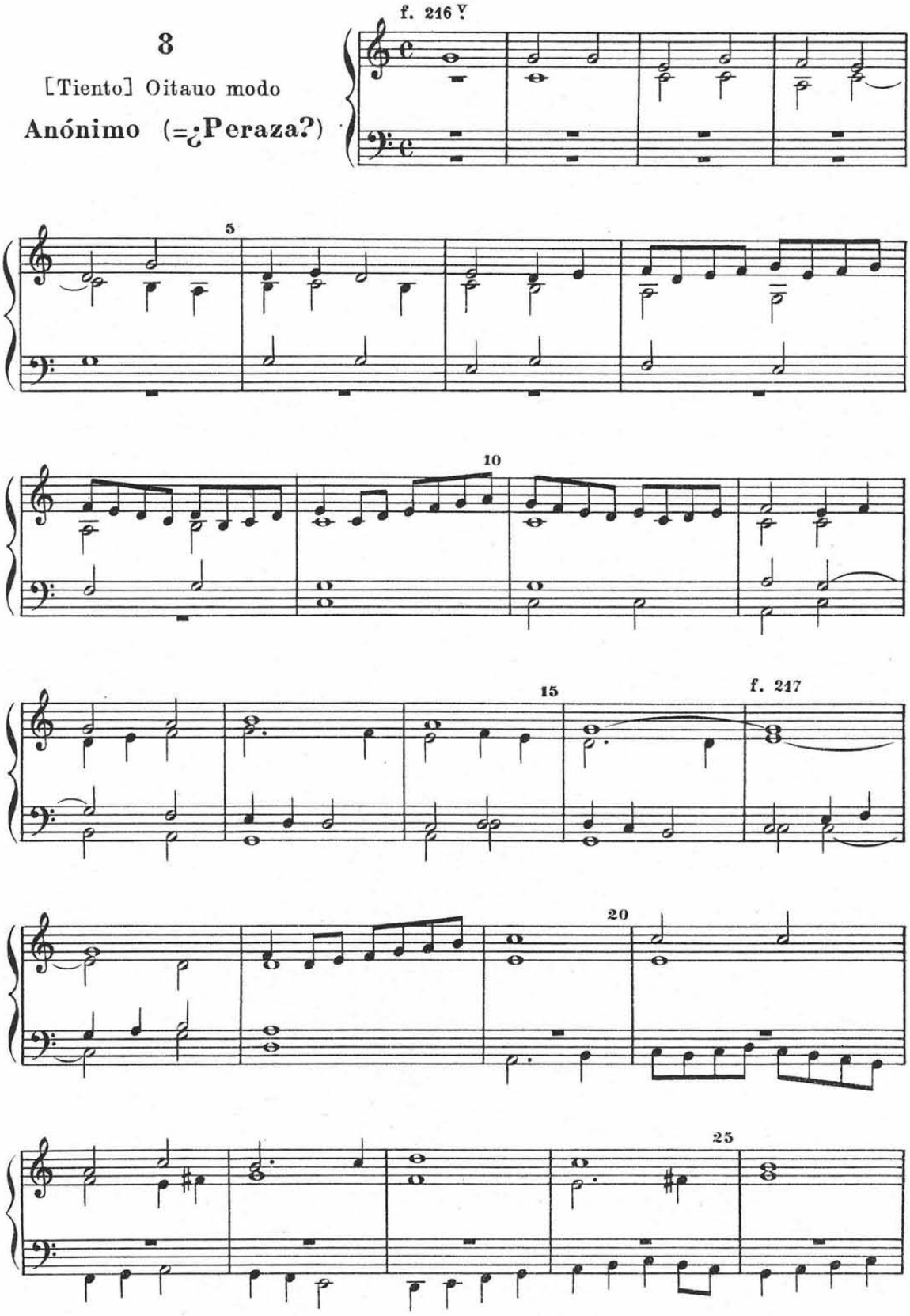


Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

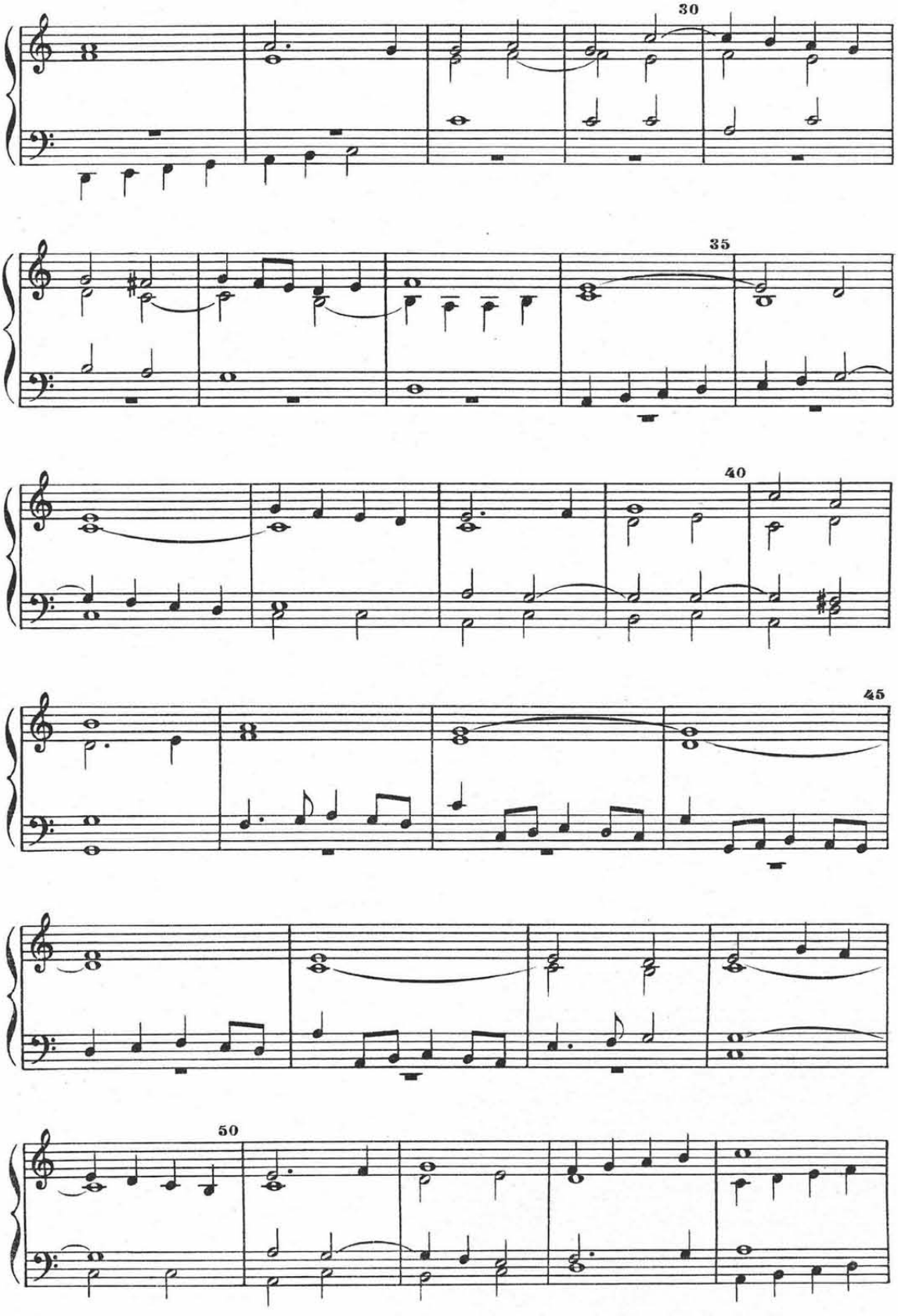
8

[Tiento] Oitauo modo

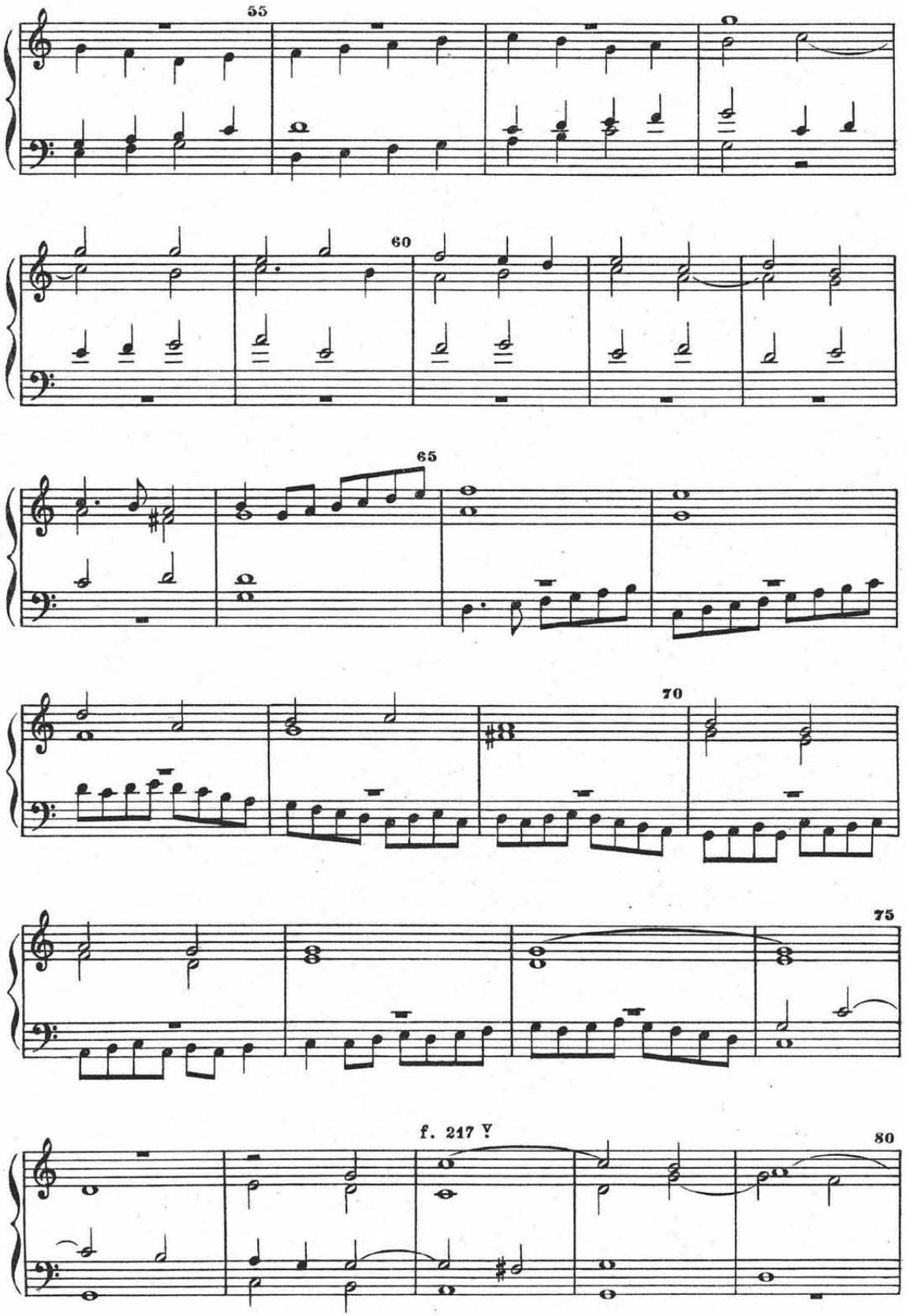
Anónimo (=¿Peraza?)



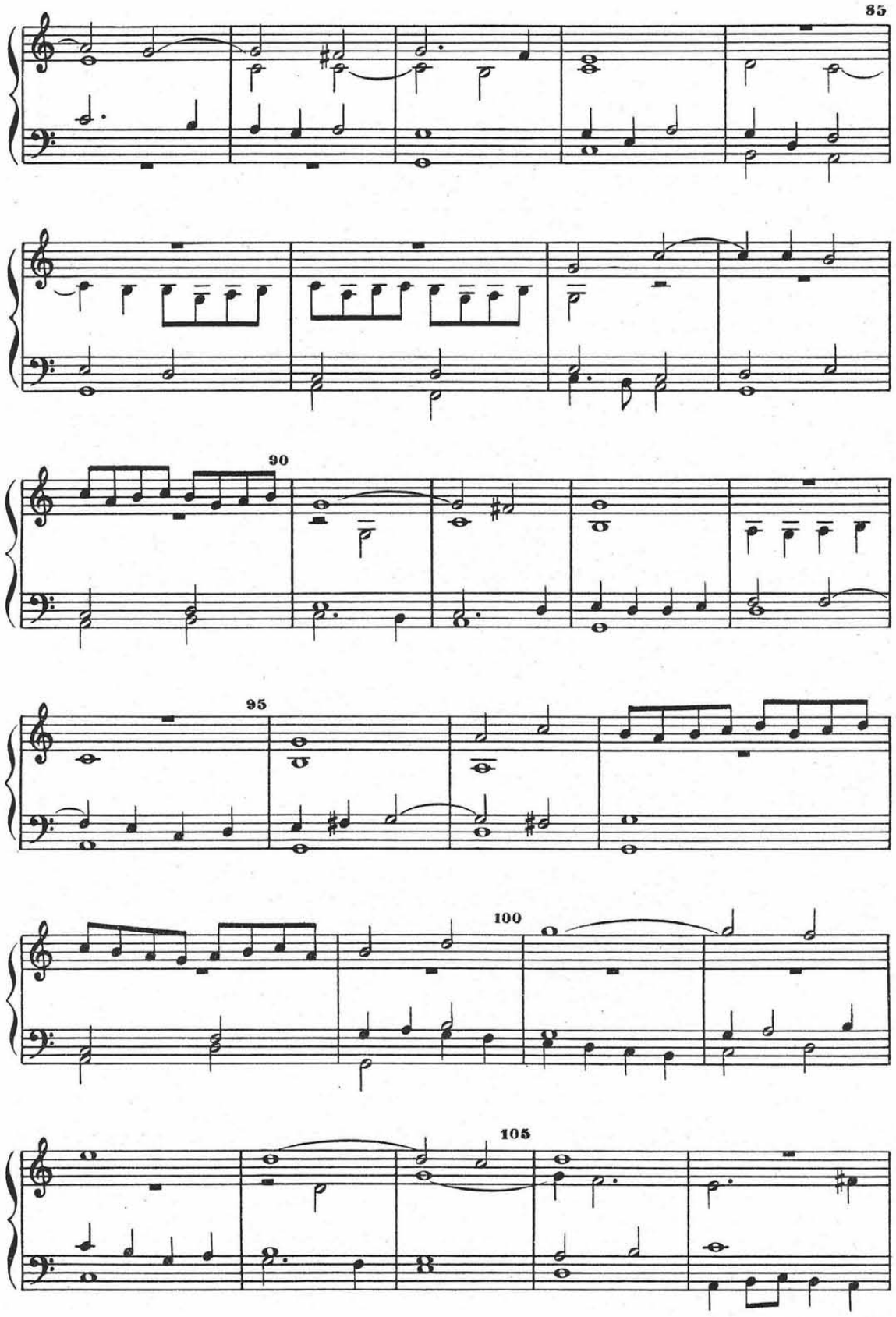
© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



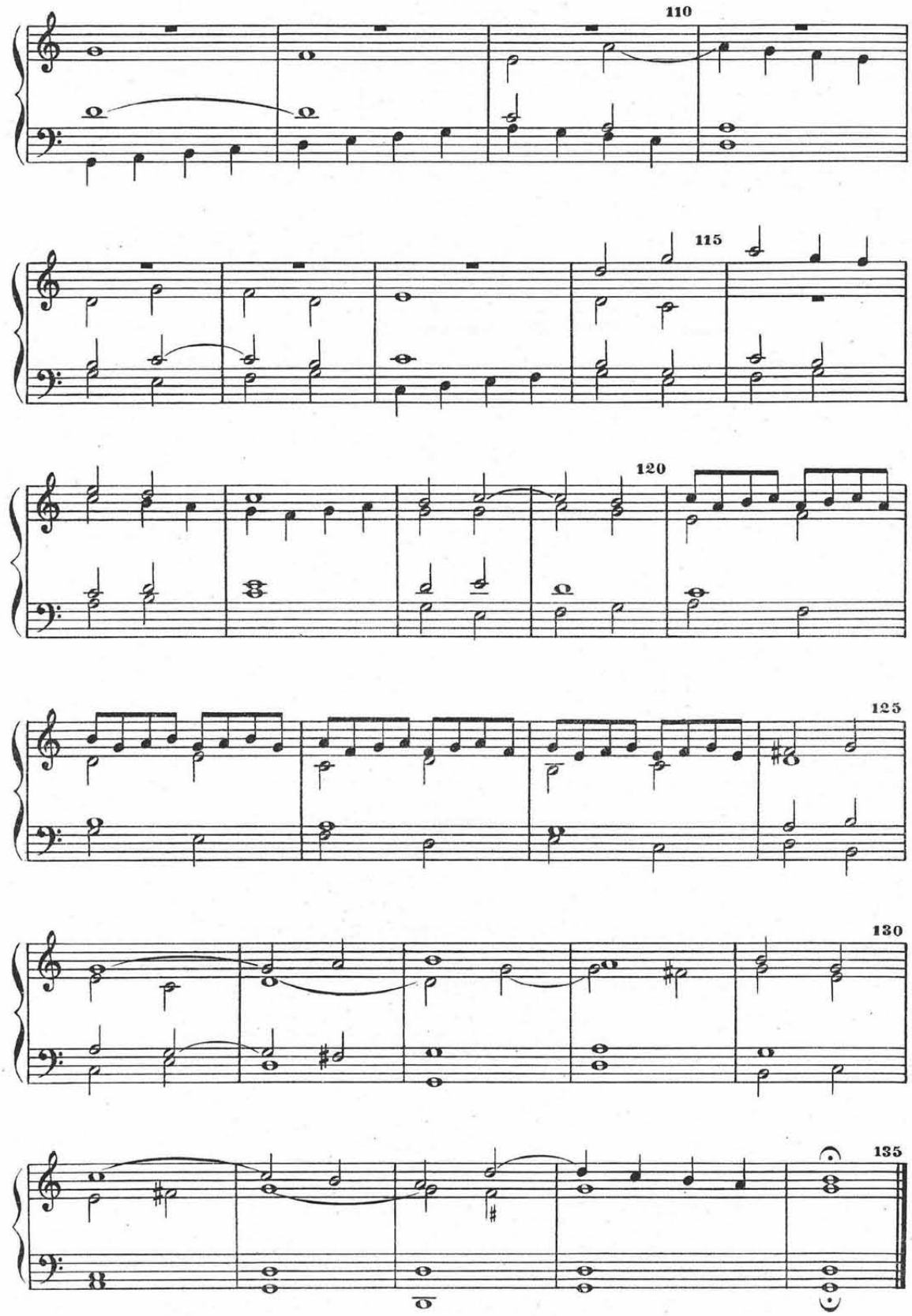
Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es



Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi, Provenza 285 y 287. Barcelona.

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

La presente obra ha sido impresa en la Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad, de Barcelona, la parte tipográfica, y en la casa A. Boileau Bernasconi, la parte musical, siendo terminada en la vigilia de la Natividad del Señor, el día 24 de diciembre de 1952.

LAUS DEO

✠

Copia gratuita / Personal free copy http://libros.csic.es

TALLERES DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN DE MÚSICA
DE
A. BOILEAU & BERNASCONI
PROVENZA, 285. — BARCELONA

Casa Provincial de Caridad de Barcelona
Imprenta-Escuela