

**EL TIENTO EN CABEZÓN.
REFLEXIONES SOBRE EL TIENTO IV DE “ANTONIO” CONTENIDO EN
EL LIBRO DE CIFRA NUEVA DE VENEGAS DE HENESTROSA**

***THE TIENTO IN CABEZÓN. CONSIDERATIONS ON THE TIENTO IV OF
“ANTONIO” INCLUDED IN THE VENEGAS DE HENESTROSA’S
LIBRO DE CIFRA NUEVA***

Louis Jambou

Profesor emérito de la universidad de Paris Sorbonne

Resumen

Después de una relectura de los estudios sobre Cabezón en sus efemérides y otros ensayos y de una amplia definición genérica del tiento, este artículo enfoca el análisis del tiento IV del Libro de Venegas de Henestrosa marcado por una pausa al parecer injustificada. Enlazando una definición del tiento de Parada y Barreto (s.XIX) con una cita de Cabezón el autor enmarca sus conclusiones en una posible transmisión oral de esta obra con incorporación de piezas dispares. Este tiento IV sería así una composición formada por otra anterior y un micro tiento salmódico, ambos de Cabezón o de dos autores distintos.

Palabras clave

Lenguaje musical. Forma musical. Pausa. España. Cabezón. Tiento.

Abstract

After an introduction in which the author reviews the musicological studies published around Cabezón's anniversary and considers the term "tiento" and its possible definitions, this article focuses on the analysis of the tiento number IV taken from Venegas de Henestrosa's book. This tiento contains a rest hard to justify from a musical point of view. But thanks to a definition of the term "tiento" given in the 19th century by Parada y Barreto, along with some quotations by Cabezón, the author considers the possibility of an oral transmission of this tiento, which could have incorporated different pieces. The tiento number IV would thus be a composition including both a previous piece and a psalmodic micro-tiento, possibly attributed to Cabezón himself -or to two different composers.

Key words

Musical language. Musical form. Rest. Spain. Cabezón. Tiento.

Durante un siglo, las efemérides (1910¹, 1966², 2010³) en torno a la figura de Antonio de Cabezón (1510-1566) se situaron en el marco de las celebraciones laudatorias que, como es natural, tienen un aspecto encomiástico pero también o a la vez han dejado espacio a aportaciones valiosas para el conocimiento del compositor burgalés. En la mayoría de sus artículos no hubo, sin embargo, una reflexión musicológica que permitiera, por un análisis riguroso, situar la aportación del ciego burgalés a la música instrumental del siglo XVI y por ende situarlo en la trayectoria moderna de la música europea aparte la meta necesaria y ascensional hacia la música de Bach⁴. De forma que dos géneros, sedimentadores de ella, estuvieron ausentes de los debates, cuando son éstos los fecundadores del futuro de la música instrumental :

1 *Música Sacro hispana*, 1910. Ensayos de Felipe Pedrell, N. Otaño, Mitjana, Vicente M^a de Gibert, Cecilio de Roda, Luis VILLALBA MUÑOZ. Todos de interés aunque sea sólo por las anécdotas, como algunas de MITJANA relativas del conocimiento de Cabezón en el extranjero (pp. 135-138; alude a una carta de Siegfried Dehn (1800-1858) del 06/01/1853 a Franz Lizt que declara “más que éstos [los contrapuntistas italianos] me interesan algunos españoles del XVI y, en primer término, Cabeçon que más por sus obras que por el significado de su extravagante nombre, hace temblar a mi encanecida cabeza”). Las de Felipe PEDRELL rezuman un espíritu chistoso al relatar su redescubrimiento – con “sus sorpresas asainetadas” – y el asombro de sus invitados César Cui y Alexandre Guilmant al leer las obras del compositor burgalés. Luis Villalba Muñoz se enfrenta y se atreve con “el estilo polifónico y la obra de Cabezón” – en su época “el mayor concertista de Europa” – analizando la dificultad de ejecución de los tientos y diferencias que requerían “manos habilísimas” y cuyo toque, necesitado de instrumentos grandes, era imposible en “órganos pequeños de un solo teclado”. Vicente M^a de GIBERT, organista de la iglesia de Nuestra Señora de Pompeya de Barcelona, romantiza las anotaciones (registración, tempi y dinámica) a las obras del compositor que se editan, en cuaderno aparte, en la misma capital bilbaína y el mismo año : versillos de 7^o tono, Intermedios para los Kyries del 4^o tono, Tiento de Primer tono, Tiento II.

2 *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) celebra el cuarto centenario de su fallecimiento con artículos de ANGLÉS, 1966a : 3-15, 1966b ; 85-104. LÓPEZ MARTÍNEZ, 1966 : 17-21. SAGASTA, 1966 : 23-26. REIMAN, 1966 : 27-38, VENDE : 38-44, RUBIO : 45-59. KASTNER : 105-121. CARPENTER, Hoyle : 123-130.

3 *Revista de Musicología* (XXXIV, n^o2, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León) publica las actas del quinto centenario que se celebró en Burgos entre los 23 y 25 de septiembre de 2010. SIEMENS HERNÁNDEZ, 2010 : 7-9. JAMBOU, 2011 : 11-42. DODERER, 2011 : 43-62. BERNAL, 2011 : 63-108. ROA ALONSO, 1966 : 109-132. ZALDÍVAR, 1966 : 133-156. ASENSIO PALACIOS, BURGOS BORDONAU, CARPALLO BAUTISTA, 2011 : 257-184. CANNIZARO, 2011 : 185-202. CAPDEPÓN VERDÚ, 2011 : 203-222. CEA GALÁN, 2011 : 223-234. CRUZ RODRÍGUEZ, 2011 : 235-244. GARCÍA VILLANUEVA, 2011 : 245-262. LORENZO ARRIBAS, 2011 : 263-284. PALACIOS SANZ, 2011 : 285-316. PEDRERO ENCABO, 2011 : 317-332. RAMOS BERROCOSO, 2011 : 333-356. ROCHA, 2011, 357-374. ROTH, 2011 : 375-392.

4 Figura aún, aunque distorsionada, como conclusión en el artículo (Louis JAMBOU) dedicado a Cabezón en *Guide de la musique de la Renaissance* (dir. Françoise Ferrand), Paris, Fayard, 2011 : 828

el *tiento* y la *diferencia*. El primero, el *tiento*, será fundamento y guía de las reflexiones que siguen.

El *tiento*, como todos los géneros instrumentales nacientes en los siglos XV-XVI, pasa de una primera expansión idiomática e improvisada a una normativa musical sujeta a las leyes del contrapunto vocal imitativo en los primeros decenios del siglo XVI. Quedan testimonios musicales del primer momento del siglo XVI de algunos géneros –ricercar, preludio– en Italia sobre todo, pero también en Alemania (y tempranamente del siglo XV del *praeludium*) o en Francia (del preludio)– o del *tiento* (en España). De éste queda sobre todo algún testimonio literario temprano, de mediados del siglo XV. En su *Batalla campal entre perros y lobos* Alfonso de Palencia, por el uso verbal del término “*tiento*”, deja traslucir y testimonia una acción retórica instrumental y preludiva de la pieza:

“Esto [ejercicio preparatorio y cumplimiento de cualquier obra] mayormente vemos mucho vsar a los músicos, los cuales, después de temprado el laúd o salterio, u órgano o chirimía u otro cualquier suave instrumento, tientan agudamente con los dedos algunas deleitables y breves pasos, por causa que den y pongan entero y cobdicioso el oído los que desean oír suavidades”⁵

Es decir que, en un principio, los vocablos –sobre todo *ricercare* y *tiento*– son términos de la lengua que se aplican a la música en ciertos momentos de la evolución lingüística y musical, con variantes en cuanto a formas y contenidos. Nada extraño que tengamos durante el siglo XX o a principios del XXI obras, “*tientos*” que intenten remedar o transformar técnicas compositivas del XVI cuando otras incorporan al mismo vocablo procedimientos compositivos que son plenamente de nuestra contemporaneidad⁶.

Dos elementos lo suficientemente trillado han de añadirse antes de entrar en la materia de esta contribución y para que no haya que insistir en ello para aquella época: las denominaciones de las obras sufren adaptaciones de una región lingüística a otra que pueden perturbar su lectura. Así, un *ricercare* impreso en Italia puede llegar a ser *tiento* en España (como es el caso de Julius de Modena) o una fantasía puede llegar a denominarse *tiento* en otra fuente, en la práctica (en las obras) o en la teoría (en los textos literarios). Esta permeabilidad y adaptación lingüística se acompaña de una doble intercambiabilidad tímbrica que puede extrañar pero que dura hasta entrado el siglo XVIII; es habitual que el órgano, en su trayectoria propia o en la de la música, no puntalice sus registraciones (lo

5 JAMBOU, 2002 : 293.

6 JAMBOU, 19 (Zaragoza 2003): 257-294.

hace tardíamente) y tampoco el instrumentarium de las obras queda totalmente definido : esta intercambiabilidad o flexibilidad se podría cifrar en italiano por el “*sopra organo et altri strumenti*” de la *Musica Nova* publicado en Venecia en 1540. Otro elemento, menos estudiado hasta hoy, ha de tenerse en cuenta al abordar el repertorio instrumental del siglo XVI: la oralidad, o, dicho sea de modo más diáfano, el vaivén entre improvisación, tañida/tocada y “oral”, y composición escrita e “manuscrita/impresa”. En España quizá el mejor testimonio de esta etapa podría ser el *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557) de Venegas de Henestrosa.

Desde los años 1970, la musicología⁷ ha conseguido sacar la forma “tiento” del entorno en que estaba encerrado, entorno que lo hacía un género analógico, ‘asimilado’ o ‘parecido’ a... en el conjunto de la música instrumental europea del Renacimiento. Todo ello no inhabilita o cancela de ninguna manera las interrelaciones que puede haber entre los citados géneros ricercar/tiento/fantasia. Pero de los enlaces hacia lo externo la musicología en España, en los ensayos citados, ha pasado a examinar enlaces hacia lo interno rozando éstos la superficie, el territorio, o al contrario tratando de ahondar en sus raíces teóricas. Ya se le puede captar, al “tiento”, más allá de la lengua que es la del vocablo, como forma de la música hispana con raíces propias en el siglo XV, irradiación múltiple y concreción instrumental plural en el siglo XVI luego con focalización teclística, en el órgano de modo declarado por las obras, en el mismo siglo y en el siguiente así como su arraigo y desarrollo en la modalidad polifónica del mismo siglo. El tiento se hace así “celador y conservador de los preceptos modales hasta llevarlos hasta su fin y agotamiento”⁸. El tiento es, lo decimos nosotros ahora de modo atrevido, forma paradigmática en la música instrumental hispana, en el marco general de la polifonía modal o de la música pretonal y en una perspectiva asimétrica y no lineal, de temporalidades distintas, se le puede valorar y comparar, así como podría hacerse con los géneros de su tipo⁹, con lo que más adelante representará la “forma-sonata” y su desarrollo temático en la música instrumental tonal de los siglos XVIII-XIX.

+++++

Por cierto quedan problemas analíticos pendientes, apenas planteados hasta ahora sino de modo externo y epidérmico; entre ellos la técnica diferenciadora/variante de la música hispana que va a sustentar lo que quiero evocar ahora en lo que sigue. Si el análisis consiste en la reducción de un conjunto hasta la captación del detalle más mínimo la musicología ha abordado siempre las obras “tiento” considerando sus miembros en temas o sujetos que forman partes o secciones contrastantes necesarias a la unidad del conjunto¹⁰. Pero esta metodología no suele considerar lo que une y liga una sección a otra, es decir los enlaces o “ligaduras” (es vocablo de Santa María) ni como se hace. En su descripción del tiento del primer tono de la colección de Venegas de Henestrosa¹¹ Macario Santiago Kastner, sigue este esquema hasta llegar a considerar el “desmenuzamiento de los miembros” en que “la microfiguración envuelve el tema principal”. La del tiento de primer tono de las *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela*¹², una de las obras cumbres del burgalés, es modélica en sus intuiciones aunque las secciones queden diluidas y sumidas en su admiración por el tratamiento temático variativo y sus derivaciones¹³.

La escritura del tiento IV del *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Venegas de Henestrosa¹⁴ lleva al musicólogo luso a considerar tres secciones separadas por una pausa (c.71)

Ejemplo 1. “*Tiento IV, Libro de cifra nueva* (ed. Higinio Anglés, 1965, p. 27, c.68-74) o una cláusula (c.130).

Ejemplo 2. *Tiento IV, Libro de cifra nueva* (ed. Higinio Anglés, 1965, 28, c. 127-132).

Llega así a plantear, en estos principios del desarrollo de la música instrumental, el problema de los enlaces entre sección y sección declarando que “el Tiento y el Ricercar no practican constantemente la melodía ininterrumpida y el hecho de aplicar secciones independientes demuestra que estas formas instrumentales no descienden única y exclusivamente del Motete, y que las formas en estilo imitativo destinadas a los instrumentos de tecla se desarrollaron con una cierta autonomía”¹⁵. Roig-Francolí ha intuido este problema de los

7 KASTNER, 28-29(Barcelona,1976): 154p. RUBIO, 1983: 97-98. LÓPEZ CALO, 1983: : 131-143; *id.*, 1984: 77-98; *id.*, 1987: 121-127; *id.*, 1995: 25-45. JAMBOU, 1981; *id.*, 1985: 305-306; *id.*, 1992: 27-38; *id.*, 2002: 292-296. ROIG-FRANCOLÍ, 1990; *id.*, 1992: 55-85; *id.*, 1994: 249-291; *id.*, 1995/1-2: 11-25; *id.*, 1998/2: 477-495; *id.*, 2000: 195-241; *id.*, 2004: 393-414).

8 JAMBOU, 1981 : 176, 178.

9 El musicólogo M.C. BRADSHAW, 1972., ha enfocado su trabajo sobre la toccata a partir de las entonaciones y cuerdas recitativas de los salmos en *The Origin of the Toccata*.

10 El enfoque de ROIG FRANCOLÍ marca una ruptura, más definida que en otros estudios anteriores, en cuanto a fundamento epistemológico ya que se basa en la sucesión de sistemas musicales pero no escapa, no puede escapar, al desmenuzamiento mínimo de un todo en sus partes.

11 KASTNER , 28-29(Barcelona, 1976) : 41-42.

12 Tiento III de la ed. de Pedrell/Anglés, 1966, II: 78-83.

13 KASTNER, 28-29 (Barcelona, 1976) : 47-48.

14 En la edición original consultada : f.17v-18v (Madrid, Bne, Raros 6497). Ed. de ANGLÉS, 1965, II, n°XXX: 26-28.

15 KASTNER, 28029 (Barceona, 1976) : 43.

enlaces; lo plantea en su obra prima¹⁶ y pregunta: ¿cómo conseguir continuidad y unidad en un género que por definición es seccional y pluritemático? La continuidad, que aquí interesa destacar, la consigue Cabezon por dos técnicas indicadas por Roig Francoli. Las cláusulas “hurtadas” (“deceptive cadences”) en las frases del discurso, evitan disonancia mayor o crean sorpresa. Por otra parte entre sección y sección el compositor puede emplear cadencias encubiertas (vocablo de Kastner que traduce por “overlapping” que figura también en Roig-Francolí como “overlapping sections”) que son las “cláusulas trabadas” de Santa María que, denominación casi exclusiva de este teórico en el léxico, forman riqueza técnica cuyo dominio permite al compositor ensartar y enhebrar ideas unas a otras a lo largo del discurso creando así secciones “encadenadas” que también conducen a la unidad de la obra. Los enlaces entre sección y sección en los tientos de Cabezon podrían ser en efecto tema de estudio en cuanto a procedimientos técnicos empleados para conseguir la unidad de la obra. Nuestra intención es, en Cabezon y sin llevarla del todo a cabo¹⁷, dar pie a esta vía exploratoria.

La pausa -el corte o ruptura- del tiento IV, c.71¹⁸ ha llamado la atención de Kastner que nota que efectivamente no tiene enlace alguno¹⁹ y lo compara con la conexión directa del c. 130 dividiendo así el tiento en tres secciones.

En las teorías de la música del Renacimiento la única justificación que puede tener una pausa en una obra es “por razon de la respiración, o descanso: porque por el canto apressurado no falte resuello al cantante, o por no poder descansar, en el canto acaezca alguna confusion, o desgracia”²⁰, “para tomar descanso y aliento, como en las pausas de Canto de Organo”²¹. El canto litúrgico y la solemnidad de su canto requiere las virgulas en su notación y, lo mismo que para el canto de órgano, éstas “son para tomar [f21v] descanso,

y aliento como pausas: y para hazer las partes de la letra con el punto, para las clausulas”²². Otro motivo es que en el discurso de la obra se pone la pausa para evitar falsas relaciones ya que “qua[n]do la dicha cifra o cifras dieren en falsas co[n] las otras, ponerse han pausas”²³. Para Santa María la pausa es figura “incantable”, “virtual”, y como tal tiene naturalmente su representación gráfica²⁴ lo mismo que para Bermudo: “La figura, dize Andrea, es una señal representativa de boz, o de silencio. Digo de voz, por la diversidad de los puntos: y de silencio, por las pausas que son equivalentes a los puntos: por lo qual se pueden dezir puntos virtuales”²⁵.

La composición de la obra entra en el marco, según Santa María, de una conversación de las cuatro voces de “*cuatro hombres de buena razón*” que cada una “*ha de tañer qu[ando] ha de tañer y callar qu[ando] deue callar, y responder quando deue responder, todo co[n]forme a las leyes y buen arte de musica*”²⁶ y, esto, de modo peculiar en las fugas²⁷. La justificación de la pausa no es preocupación del dominico ya que el fin docente de su *Arte* es el de formar un músico para llegue a componer, o improvisar, una obra instrumental y organizar así un mundo sonoro que se libra de la tutela de la voz. La pausa no puede ser, aquí y en una música instrumental haciendo pinitos, consecuencia o resonancia de la expresividad del contenido del texto o madrigalismo que florecería a finales del siglo XVI. En la exposición de su tratado la pausa/corte del compás 71 de dicho tiento de Cabezon no existe y no puede existir.

La tercera sección²⁸ del tiento, según Kastner, empieza en el compás 131, después de la larga cláusula de los compases 126-130. La “ligadura” o conexión se hace aquí de compás a compás sin que haya empalme o puente alguno. Entre los capítulos minuciosos que Santa María dedica a los enlaces en las cláusulas de las partes dedica uno al “modo de entrar las voces en cláusula larga” (f119) y otro a “asir un duo con otro sin cláusula” (f82)²⁹. Ni éstos ni los demás dan ejemplos o tratan de la sucesión de partes o secciones tales como se presentan, yuxtapuestas, en este tiento. Es decir que tenemos aquí un tiento formado de moldes, “puestos” unos al lado de otros, yuxtapuestos.

16 ROIG-FRANCOLÍ, 1990: 250.

17 Roig Francoli nos dice en sus correos electrónicos de enero-febrero de 2012, que es materia de su docencia y que en su “clase de contrapunto del siglo XVI en la universidad siempre dedico un buen tiempo a enseñar las técnicas de enlace de secciones, ya que son esenciales para una forma continua” ...

18 *Libro de Cifra Nueva...*, ed. Inglés: 27. En la cifra de Venegas la pausa se indica por una ‘p’ puesta en la raya/voz deseada. En este compás figuran 4 ‘p’ superpuestas. El empleo de este signo sigue un proceso lógico y riguroso aunque se puede dudar en casos concretos de su necesidad gramatical, como aquí en el c. 7. No conocemos ningún estudio del empleo de este signo en la cifra de Venegas.

19 KASTNER, 28-29 (Barcelona, 1976): 43.

20 BERMUDO, *Declaración de Instrumentos Musicales*, 1555, V, 30, f137rb. Las citas que se copian a continuación proceden de la base de datos “Lexique Musical de la Renaissance”, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/>

21 CERONE, 1613, V, 64: 451.

22 LOYOLA GUEVARA, 1582: f21rv. Al parecer tal falsa no se da en este tiento.

23 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557: f10r.

24 SANCTA MARÍA, 1565: I, 9r.

25 BERMUDO, 1555: III, 31, f48vb.

26 SANCTA MARÍA, 1565: II, f63r

27 SANCTA MARÍA 1565: II, f64r

28 HOWELL (1964, L, I, 18-31) expone y discute el enfoque de la musicología de mediados del siglo XX que analiza las obras desde el punto de vista “estructural” o “seccional”. Estudiamos ya esta valiosa aportación 1981: 154-159.

29 SANCTA MARÍA, 1565: II, cap.38-50, f82-119

Este tiento podría dividirse en dos partes, siendo su arquitectura externa equilibrada (c. 1-70 y c. 71-159). Un motivo de cabeza es el nervio de la primera parte imitativa (c. 1-70); es ésta la más larga y forma una obra unitaria con derivaciones de este motivo inicial en sus extensiones o restricciones terminando esta parte por una nueva derivación/adaptación a partir del c. 56. Esta primera parte culmina en la pausa, inesperada, enigmática del compás 70.

Ejemplo 3 : . *Tiento IV, Libro de cifra nueva* (ed. Higinio Anglés, 1965, 26-27), c, 1-70. Motivo principal y derivaciones.

La segunda parte empieza en el compás 71 sin que haya habido cláusulas trabadas o encadenadas sino la pausa a secas. En realidad ésta podría leerse en 4 secciones, dos de ellas sacadas de motivos del canto llano desvelando pasajes conmixtos o ambiguos, con los *saeculorum* derivados de los tonos 5 y 8³⁰. Reducido a su esqueleto armónico la primera sección (c. 71-c. 100-101) es toda ella un fabordón abortado o truncado; mal enlazado o trabado en el c. 80, vuelve a reanudar en el c. 94 para clausular en el c. 98-101. La segunda sección encadena en el bajo de esta misma cláusula y podría desmenuzarse en dos subsecciones de forma imitativa (100-110 y 110-120³¹) y otra que concluye de forma vertical en el c. 130 después de la citada cláusula. En el c. 131³² empieza la tercera sección, “salmódica“, que enlazaría con otra sección, cuarta y final, a modo de verso (c. 160-186). De forma que el tiento comprende una parte primera cincelada a partir de un tema originario que integra un núcleo, y una segunda, fragmentada en cortas secciones aparentemente inconexas. La primera parte sería parangón de otras obras unitarias de Cabezon en el *Libro de Cifra Nueva*³³. Así las partes múltiples del tiento XXV³⁴ integran un núcleo generador expuesto en el motivo inicial (sib-la-fa-sol). Los núcleos, en ésta como en otras obras de Cabezon, son elementos en sentido extensivo constantemente diferenciados y variados en su discurso.

En este tiento IV la primera parte realiza una clara unidad en torno a su paso inicial, sus derivaciones y su afirmación

del modo 8. La conmixión entre los modos 5 y 8³⁵ se realiza sobre todo en la segunda parte³⁶. Pero no cabe duda de que ésta, con cuatro secciones, plantea problemas de unidad temática y luego de procedencia del material primitivo que parece añadirse sin causa a una pausa que no tiene justificación.

+++++

Jambou rastreó la mayoría de los estudios bibliográficos en su trabajo sobre los orígenes del tiento³⁷. Sin embargo descuidó, en sus reflexiones iniciales, la definición del tiento que ofrece José Parada y Barreto³⁸. Ésta desentona con cuantas se han manejado y citado en las historias de la música o los diccionarios desde el de Covarrubias, a principios del XVII, hasta las del entorno musicológico europeo del siglo XIX. Parada y Barreto declara lo siguiente :

“tientos= Pequeños trozos à fabordón que se tocaban sobre cada saeculorum de los trozos de canto llano en los intermedios de la misa-. Venían a ser una especie de preludios.“

Esta definición figura en el “Apéndice“ del diccionario cuando en el cuerpo del mismo no aparece el término “tiento“; en el “Prólogo“ no alude el autor al apéndice para justificarlo. Surge en pleno siglo XIX, y se conoce poco el entorno organístico de su gestación que algo tiene que ver, sin duda alguna, con la práctica de la época y con los versos litúrgicos compuestos/improvisados en los templos mayores de la península. Los términos empleados por el autor son reveladores: piezas cortas, fabordón, saeculorum, canto llano, preludio. Atribuyen al tiento una doble virtud y eficacia : la de enlazarlo con sus orígenes musicales, los de la música eclesiástica, y la de un papel funcional : es preludio. El tiento es así un trozo preludivante en la vasta organización de la liturgia de la Iglesia, se inspira y bebe en su música : la del *saeculorum* del canto llano³⁹. ¿Sería ésta, en el siglo XIX, una práctica ‘nueva’, que nace al amparo del resurgimiento, ¿ya?, de una música más cercana a la liturgia frente a la invasión profana del piano y la la ópera ? ¿Se podría enlazar esta

30 ROIG-FRANCOLÍ, 1990: p.157, c.70- 100-101 y c.130-159 de la obra. Véase p. 337 el análisis paradigmático que marca los *saeculorum* 5 y 8.

31 Concluye esta subsección con 2 pausas marcadas por ‘p’ en el tiple y en el tenor.

32 Faltan las ‘p’ de los tiple, contralto y bajo en el original. En el compás 132 figura un ‘1.’ (fa) que no se ha transcrito en la edición moderna.

33 APEL (1970: 188.) considera que la mayoría de los tientos del *Libro de Cifra* de Venegas son obras de tres o cuatro motivos, siendo el primero el más característico y desarrollado, y los demás tomados de motivos motetísticos y brevemente tratados o expuestos.

34 Edición de Anglés, *La música en la Corte...*: 68-69.

35 ROIG-FRANCOLÍ, 1990 : 157.

36 ROIG-FRANCOLÍ, 1990 : 337.

37 JAMBOU, 1981: 14-19.

38 PARADA Y BARRETO , 1868: 403.

39 Las preguntas que siguen pueden matizarse notando que Parada y Barreto cita en la entrada “Araujo (D. Francisco)“ los “setenta tientos (piezas) de Correa de Araujo y entre ellas 16 glosas sobre el canto llano guardame las vacas que es el saeculorum del primer tono“ que va seguido de la definición de este término (pp.29-30).

doble eficacia con otras de los siglos anteriores? ¿Cómo se explicaría en este caso el silencio sobre este tema definitorio de los siglos XVII y XVIII en sus textos literarios o musicales? ¿Habría alguna sincronía temporal, amplia, callada entre el siglo XVI y el XIX?

Hernando de Cabezón en la edición de las obras de su padre en 1578, declara lo siguiente que figura entre el bloque de himnos (*Ave Mari Stella* y *Pange Lingua*) y el de versos “llanos” y a lo cual la musicología hasta hoy ha prestado poca atención⁴⁰ :

“Estos versos son para los que comiençan, y de cada uno pueden hazer dos quando quisieren acortar⁴¹, y los que mas supieren los seruiran con los fauordones que adelante vienen glosados para psalmear⁴².”

Esta sugerencia pedagógica, practicada tanto por el padre Antonio de Cabezón, su hijo Hernando como por los organistas de las catedrales de la Península, separa a los novatos de los más duchos en la práctica del instrumento. Hernando recomienda a los novatos que corten el verso del primer bloque en dos partes, a su voluntad; sería lógico que el corte fuera requerido por el mismo canto es decir en la mediación, en la cláusula mediana. Los fabordones del segundo bloque se destinan a los más avanzados pero la recomendación deja abierta un toque continuo del fabordón o, al contrario, se haga también parecido corte.

La definición de Parada y Barreto se apoya en el paralelismo entre fabordón cantado y tiento tocado al instrumento; la recomendación de Cabezón se aplica a los versos y a los fabordones. Tanto la definición del primero, por alejada que parezca ser de las prácticas renacentistas, como las sugerencias/prácticas de Cabezón invitan a recapacitar y reflexionar sobre el mismo concepto de composición, en estos pinitos del “componer” para instrumentos.

Quizá fuera Antonio Baciero, intérprete de la fundamental grabación completa de la obra de Antonio de Cabezón, el primero, hoy, en establecer una relación entre tres de los tientos del compositor con el fabordón, con la “verticalidad fabordónica” o una coda a modo de “fabordón glosado”⁴³. Recientemente Louis Jambou ha calificado tres

tientos de Cabezón de “tiento salmódico”, contenidos los tres en el *Libro de Cifra nueva* de Venegas, que no forman sino bloque inicial o final de los tientos, todos ellos de modo 4⁴⁴. Roig-Francolí, analiza dos de ellos, y siguiendo la estrecha relación entre el compositor cortesano y el teórico dominico afirma que el compositor utilizó “los tonos salmódicos como elementos de confirmación modal en algunos de sus tientos”⁴⁵.

John Ward ya, hace más de medio siglo⁴⁶, analizó los métodos de recopilación de Venegas por la fusión, incorporación o reemplazo de tientos o de fantasías de compositores anteriores (Narváez o Mudarra) en obras que se presentan como anónimas y como “fantasías de vihuela” en la nueva recopilación del *Libro* por el futuro y fugaz administrador del hospital de Tavera de Toledo. Más que remiendos o “collages”, estas incorporaciones supusieron en las articulaciones de las obras, en los cambios seccionales de piezas preexistentes, unas adaptaciones, toscas o sabias, que se pueden notar en las nuevas “fantasías de vihuela”. Venegas de Henestrosa, si el trabajo fuere suyo, sintió así la necesidad de ampliar y vivificar el “tiento vihuelístico” con el nervio y la sabia de la fantasía creando así nuevas piezas⁴⁷. La “oralidad”, hipotética pero probable, de este “tiento vihuelístico”, quedó oculto y sumido en las fantasías para el instrumento. Asimismo, otra mera hipótesis, la oralidad improvisatoria de los versos o fabordones, salmódicos u otros, “micro-tientos”, quedaron agregados a otras composiciones, anteriores o no, para formar los tientos salmódicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio, *La música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, CSIC, 1965, II, n°XXX: 26-28.
 ANGLÉS, Higinio, “Antonio de Cabezón: su vida y su obra”, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 3-15.
 ANGLÉS, Higinio, “Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles”, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 85-104.

40 f.8v del original y vol. I, p.31, de la edición de Pedrell/Anglés, 1966. Stephan SCHMIDT la cita en parte en sus interesantes reflexiones sobre “Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico”, 66 (Barcelona, 2011): 130.

41 edición PEDRELL/ANGLÉS, 1966, I: 31-48.

42 edición PEDRELL/ANGLÉS, 1966, I: 49-70.

43 BACIERO, Antonio, *Obras completas de Antonio de Cabezón (1510-1566)*, Hispavox 8 LP S 90 071-90 078, [1974-1979]. 7 LP 190 041-190 048, [1983] en la “Colección de Música Antigua Espa-

ñaola”: en los vol. 24 (“tiento de 4º tono sobre “Malheur me bat” en el *Libro* de Venegas, Anglés p.53), 30 (“Tiento de 5º tono” en *Obras*, Pedrell/Anglés, III, p.12) y 35 (“Tiento de 6º tono”, en el *Libro de Venegas*, Anglés.: 33-35).

44 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Dir. Emilio Casares), 10, 2002, vocablo “tiento” firmado Louis Jambou; en los n° VI, n°XVII y n° XVIII de la edición Venegas/Anglés: 31, c.1-40, 53, c.98-114, y 56, c.152-182 respectivamente.

45 ROIG-FRANCOLÍ, 21 (Madrid, 1998/2): 477-495.

46 WARD, 1952a : 105-113; *id.*, 1952b: 88-98.

47 JAMBOU, 1981 : 169.

- APEL, Will, *The history of Music Keyboard Music to 1700* (Translated and revised by Hans Tischler), Indiana University press, Bloomington and Indianapolis, 1970.
- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos; BURGOS BORDONA, Esther; CARBPALLO BAUTISTA, Antonio, "Los post-incunables de Cisneros en la época de Antonio de Cabezón", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 157-183.
- BACIERO, Antonio, *Obras completas de Antonio de Cabezón (1510-1566)*, Madrid, Hispavox 8 LP S 90 071-90 078, [1974-1979]. 7 LP 190 041-190 048, [1983] en la "Colección de Música Antigua Española".
- BERMUDO, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, V, 30, f137rb; "Léxico Musical del Renacimiento" <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/>.
- BERNAL RIPOLL, Miguel, "Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 63-108.
- BRADSHAW, M.C., *The Origin of the Toccata*, American Institute of Musicology, Musicologies Studies & Documents, nº 28, 1972.
- CANNIZZARO, Diego, "Legami tra Spagna e Italia meridionale", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 186-201.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino "La organistía en la época de Antonio de Cabezón: formas de acceso y funciones", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 203-221.
- CARPENTER Hoyle, "Tempo and tactus in the age of Cabezón", *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 123-130.
- CEA GALÁN, Andrés, "Nuevas rutas para Cabezón en manuscritos de Roma y París", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 223-234.
- CERONE, El Melopeo y Maestro Tractado de Musica Theorica y Practica, Nápoles, 1613, V, 64, 451.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier, "Salamanca como foco de atracción para organistas y organeros en los siglos XVI y XVII: los casos de Bernardo Clavijo del Castillo, Tomé Fernández, Juan de Salas y Antonio Cornejo", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 235-244.
- DODERER, Gerhard, "Os ms 48 e MM 242 da Biblioteca da Universidade de Coimbra e a presença de organistas ibéricos", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 43-62.
- FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, col. Les Indispensables de la Musique, 2011.
- GARCÍA VILLANUEVA, Ángela, "Dolor y música. Correspondencias técnico compositivas y estético expresivas entre las obras de Domingo Marcos Durán y Juan de la Encina", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 245-261.
- HOWELL, Almonte C., "Cabezón: an essay in Structural Analysis", *The musical Quarterly*, 1964, L.I: 18-31.
- JAMBOU, Louis, *Les origines du tiento*, Paris/Bordeaux, CNRS, 1981.
- JAMBOU, Louis, "Las formas instrumentales en el siglo XVI", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- JAMBOU, Louis, "Le cantus firmus dans le tiento", *Itinéraires du cantus firmus*, Paris, Pups, 1992.
- JAMBOU, Louis, "Tiento", *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* (dir. Emilio CASARES), 10, Madrid, Sgae, 2002, 293.
- JAMBOU, Louis, "El tiento en el siglo XX : exploraciones y apropiaciones. Materiales para un estudio", *Nassarre, Homenaje a Garcia Abril, XIX* (Zaragoza, 2003): 257-294.
- JAMBOU, Louis, "El órgano europeo en tiempos de Cabezón", *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011a, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 11-42.
- KASTNER, Santiago, "Vestigios del arte de Antonio de Cabezón en Portugal", *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 105-121.
- KASTNER, Santiago Macario, "Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla" seguido de "Interpretación de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII", *Anuario Musical*, 28 y 29 (Barcelona, 1976): separata de 154p.
- LÓPEZ CALO, José, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- LÓPEZ CALO, José, "El Tiento. Orígenes y características generales", *El órgano español. Actas del I Congreso 27-29 octubre 1981 (cord. Antonio Bonet Correa)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984: 77-98.
- LÓPEZ CALO, José, "El tiento y sus derivados (intento, fuga...)", *El órgano español. Actas del II Congreso Español del órgano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LÓPEZ CALO, José, "El Tiento, forma musical española", *Tiento a Cabanilles. Simposio internacional: ponentes*

- cias y comunicaciones 14 y 15 de noviembre de 1994, Valencia, Palau de la Música, 1995.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, “Los Cabezón de Castrillo“, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966).
- LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León) : 263-284.
- LOYOLA GUEVARA, *Arte para componer canto llano*, 1582, f21rv; “Léxico Musical del Renacimiento“, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/>.
- Música Sacro hispana, Revista mensual litúrgico-musical. Órgano del los Congresos Españoles de Música Sagrada*. Junio de 1910. Número 13. Homenaje a Antonio de Cabezón (1510-1566) en el cuarto aniversario de su nacimiento (1510-1910), Mary y Cia, Bilbao, 1910. Ensayos de Felipe Pedrell, N. Otaño, Mitjana, Vicente M^o de Gibert, Cecilio de Roda, Luis Villalba Muñoz.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio, “La organería en Castilla y León en tiempos de Antonio de Cabezón“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 285-316.
- PARADA Y BARRETO, José, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, ed. B. Eslava, 1868.
- PEDRELL, Felipe (1ra ed.), ANGLÉS, Mons. Higinio (2da ed. corregida), *Antonio de Cabezón (1510-1566) Obras de Música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Barcelona, 1966.
- PEDRERO ENCABO, Águeda, “Estrategias compositivas de Cabezón en su glosado de *Ultimi miei sospiri* de Verdelot“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 317-332.
- RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, “La caja de piedra del órgano grande de la Catedral de Plasencia: una joya oculta e inédita“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 333-356.
- REIMAN, Margarate “Die überlieferung von Antonio de Cabezón Klawierwerken und ihre Spiegelung in seinen Diferencias“, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 27-38.
- ROCHA, Edite, “Obras e Flores de Música: Contribuções para um estudo comparativo“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 357-373.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, *Compositional theory and practice in mid-sixteenth century Spanish instrumental music: The “Arte de tañer fantasia“ by Tomas de Santa Maria and the music of Antonio de Cabezón*. Ph. D. , Indiana University, 1990.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María: aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón“, *Revista de Musicología*, XV, 1992/1.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “Modal paradigma in mid-sixteenth-century Spanish instrumental compositions: Theory and practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María“, *Journal of Musica Theory*, 38/2, 1994. ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “Teoría, análisis, crítica. Reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española“, *Revista de Musicología*, XVIII, 1995/1-2.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “Dos tientos de Cabezón basados en tonos de Magnificat“, *Revista de Musicología*, XXI, 1998/2.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “Paradigms and contrast in sixteenth-century modal structure: Commixture in the tiento fo Antonio de Cabezón“, *Journal of Musicological*, 19, n^o3, 2000.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel, “Procesos compositivos y estructura musical. Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María“, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (eds. John Griffiths, Javier Suárez-Pajares), Madrid, ICCMU, 2004.
- ROTH, Dietmar, “Los instrumentos de tecla en la corte del primer Marqués de los Vélez en época de Antonio de Cabezón“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 375-392. RUBIO, Samuel, *Historia de la música española. 2-Desde el “ars nova“ hasta 1600“*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- SAGASTA, Julián, “El órgano de A. de Cabezón en la Catedral de Burgos“, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 23-26.
- VENTE, Maarten Albert, “The Family Brebos, Organ Builders from Lier and Antwerp“, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 38-44.
- ROA ALONSO, Francisco Javier, “Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 109-132.
- RUBIO, Samuel, “Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el «Pange Lingua» de Juan de Urreda“, *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966) : 45-59.
- SANCTA MARÍA, *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, Fernández de Córdoba, 1565, I, 9r; “Léxi-

- co Musical del Renacimiento“ <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/>.
- SCHMIDT, Stephan, “Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico“, *Anuario Musical*, 66 (Barcelona, 2011).
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, “Presentación“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 7-9.
- VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de Cifra Nueva*, Alcalá de Henares, 1557, *Para passar la cifra antigua de la vihuela en esta*, f10r; “Léxico Musical del Renacimiento“ <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/>.
- WARD, John, “The editorial method of Venegas de Henestrosa“, *Musica Disciplina*, VI, 1952a, 105-113.
- WARD, John, “The use of borrowed material in 16th century instrumental Music“, *JAMS*, V, 1952b, 88-98.
- ZALDÍVAR, Álvaro, “La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés, efectos y afectos modales“, *Revista de Musicología*, 34/2 (Madrid, 2011, ed. J. Roa Alonso, Francisco Rodilla León): 133-156.

Recibido: 29.10.2012

Aceptado: 29.10.2012