

# LA MÚSICA VOCAL EN LA MÚSICA ESPAÑOLA PARA ÓRGANO

## Breve análisis de su influencia: S. XVI-XVIII

ÁLVARO CARRETERO

CUATRO 42

Parece indiscutible que el órgano siempre ha estado asociado con una función principalmente litúrgica. Y ello a pesar de que su origen pagano se remonte muchos siglos atrás. Sin embargo, mientras instrumentos de una larga tradición musical en la Antigüedad Grecolatina, como la lira o el arpa, eran defenestrados en los escritos de los Padres de la Iglesia por su pasado pagano, el órgano se consolidaba como instrumento de acompañamiento litúrgico.

Y si la función del instrumento fue durante siglos la dignificación de la liturgia, no debemos pensar de otra manera acerca de la música para órgano. De esta forma, entenderemos que la inspiración en melodías vocales y modelos litúrgicos preexistentes ha sido una constante en el devenir de la literatura organística, y muy especialmente en el caso de la música española para órgano. También es obligado pensar que el intercambio idiomático entre la música vocal e instrumental siempre fue claro, reconocido y aceptado en una época en la que el criterio estético nada tenía que ver con el actual. Lo práctico se imponía a lo original, y así los compositores siempre partieron de modelos y técnicas vocales preexistentes.

Desde estas dos premisas, la vinculación con la liturgia cristiana y el intercambio idiomático, analizaremos cómo se materializaron las influencias tanto en la técnica constructiva de la música como los principales modelos vocales que siguieron los compositores.

### LA ESTRUCTURA MODAL-TONAL DE MÚSICA PARA ÓRGANO

**E**n el siglo XVI, el órgano había sufrido tales avances y cambios en su construcción, que, convertido en un novísimo y perfecto instrumento musical, podría haberse mantenido al margen de las rigurosas y vetustas leyes modales de la música vocal. Pero no fue así, y la música para órgano se vio influida por la modalidad. Toda la literatura organística española refiere explícitamente su correspondiente modo, perteneciente al sistema establecido por Glareanus y Zarlino, el dodecachordon o conjunto de 12 modos amplia-

dos desde el octoechos gregoriano: Dórico, Jónico, Frigio, Lidio, Eólico y Jónico, con sus correspondientes variantes Auténticas y Plagales.

También es recurrente, entre la abundante colección de música para órgano de los siglos XVI y XVII, la estructuración melódica en torno al método de la solmisación guidoniana, sistema medieval utilizado para denominar las notas que formaban parte de un hexacordo.

Ambos sistemas, la modalidad y la solmisación, fueron empleados de forma similar tanto en la música vocal como en la instrumental, y conservados durante siglos en nuestra literatura organística. Pero no fue ésta la única influencia entre géneros que se produjo. Veamos cómo la música

vocal también está presente en las grandes formas organísticas.

## GRANDES FORMAS INSTRUMENTALES DERIVADAS DE LAS VOCALES

### 1º.- TIENTO

Durante siglos, la técnica contrapuntística había hecho consolidar una forma musical vocal, religiosa y paralitúrgica, caracterizada por el empleo de la lengua latina, el contrapunto imitativo, el canto a capella y la estructura poliseccional: el *Motete*. Podemos considerar que esta forma alcanzó su cenit en el siglo XVI, manteniéndose durante los siglos siguientes sin grandes transformaciones como ejemplo de escritura contrapuntística severa.

De la aplicación de esta técnica compositiva a instrumentos varios como el órgano, la vihuela o el arpa surgió el Tiento, cuyo nombre nos pone en conexión con una forma instrumental que trata de tentar el instrumento, probarlo. Así lo define por primera vez Luis de Milán en su obra *El Maestro* (1535). También la tratadística teórica del XVI es clara en lo tocante a la forma de componer con la técnica vocal: Juan Bermudo (Osuna, 1555), ilustra los fundamentos contrapuntísticos de la música instrumental solista del XVI con tientos para teclado en un pentagrama individual para cada voz.

La música de Antonio de Cabezón, editada por *Venegas de Henestrosa* en 1578, para tecla, vihuela o arpa, la de Mudarra (Sevilla, 1546) o la de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554) reflejan no sólo la técnica del contrapunto severo, sino la pureza de una música ascética, recatada y aspirante al misticismo. La colección de Dños de Cabezón para órgano son ejercicios de contrapunto y destreza instrumental. Es más, cualquiera de los Tientos de su colección podría ser cantado a cuatro voces como si de un motete se tratase.

Pero fue Juan Bautista Cabanilles quien supo dar un paso adelante en la composición de tientos, contrastando secciones de contrapunto severo con pasajes más coloristas y floridos: elementos escalísticos, descriptivos, quasi rapsódicos que llenaban sus tientos de falsas, tientos de medio registro, tientos de batallas, tientos de lleno.... Fruto de sus numerosos viajes como afamado organista, conoció otros estilos musicales que relacionan

este género con las *Fiori Musicali* de Frescobaldi, donde encontramos los *Ricercare*, basados en los mismos principios a los que antes aludíamos. Con Cabanilles, se cierra el círculo del llamado Grupo de las Tres Ces (Cabezón en el Renacimiento, Correa de Arauxo en el Manierismo y Cabanilles en el Barroco), auténticos pilares de la música española para órgano.

Para los últimos años del siglo XVII, poco quedaba ya de esa inspiración en la música religiosa. Tan sólo breves pasajes intercalados entre los brillantes interludios dedicados al lucimiento del intérprete. Los organistas se habían rendido a la fantasía de la música instrumental.

### 2º.- VERSO

La siguiente gran forma musical de inspiración vocal en la que nos detendremos es el verso, que podemos definir como una composición organística breve destinada a sustituir un verso del canto llano en la liturgia. Mientras el coro cantaba los versos pares, el organista tocaba los impares. Los organistas escribieron versos para el rito del *Ordinario de la Misa*, así como otras obras vocales muy recurrentes, como el *Magnificat*, el *Te Deum*, la *Salve Regina*, el *Regina Caeli*, ... Esta práctica estuvo en vigor desde el siglo XV hasta comienzos del XX.



"Magnificat". Canto llano procedente de un himnario de Matapozuelos (Valladolid)

Hasta aproximadamente 1650, los versos se basaban estrechamente en las piezas de canto llano a las que sustituían. El cantus firmus se presentaba sin ornamentar como parte de la composición polifónica, o bien podía aparecer variado temáticamente. A este respecto, se conocen diversas polémicas en torno a la inteligibilidad del cantus firmus. ►►

► El verso es, a diferencia del tiento, una forma europea, recogida en códices tan relevantes como el *Codex Faenza* (ca. 1400), el *Buxheimer Orgelbuch* (ca.1470), o en la obra antes aludida *Fiori Musicali* de Frescobaldi. En España, todos los grandes organistas de los siglos XVI y XVII dedicaron sus esfuerzos a la composición de versos sobre diversos canti firmi, siendo con diferencia el preferido el *Salve Regina*.

## LAS MELODÍAS RELIGIOSAS EN LA MÚSICA DE ÓRGANO

Hasta ahora, hemos intentado relacionar la música vocal religiosa con la música de órgano a través de las grandes formas y las técnicas compositivas. Pero por encima de la forma, la influencia se dio en el contenido mismo, esto es, en el material melódico propiamente dicho. La música para órgano se inspiró en una gran cantidad de melodías de origen vocal. Si bien muchas de ellas son profanas y demuestran que el instrumento no se utilizó exclusivamente en la liturgia, la mayoría son canti firmi religiosos, fundamentalmente Himnos. Si echamos un vistazo a la música europea del momento, este hecho es una constante en la música organística alemana, que a través del coral, se ve impregnada de melodías religiosas.



Así mismo desde el Solfeni do negro de Ce solfaut agudo, y desde el bemol negro de Befa agudo, para abaxo, no se puede dar dozeña, por que para el solfido falta ala pte inferior en mi q auia desde la tecla negra Solfeni da, y para la bemol no faga auia de fer tecla negra bemolada, pero pueden dar las otras tres consoñancias, que son octava, decena, y trezena con gracia y contentamiento para los oydos.

**Tomás de Santa María**  
"Arte de tañer fantasía"

El primer Himno del que nos ocuparemos es el *Pange Lingua*. Ha querido la tradición atribuir la invención del texto de este himno a Santo Tomás de Aquino, en el siglo XIII. "Canta, lengua mía, el misterio del cuerpo glorioso", dice la traducción

del texto latino destinado a la festividad del Corpus Christi. Sin embargo, el origen de la melodía se remonta a la liturgia mozárabe o visigótica, y a la melodía del *Himno de los Santos Justo y Pastor*. Este rito fue abolido en el Concilio de Burgos en el año 1080, cuando desde la ciudad papal se trató de imponer la liturgia romana. Su uso entonces se restringió con exclusividad a las ciudades de Toledo y Salamanca, y la capilla mozárabe de la iglesia de Santa M<sup>a</sup> Magdalena de Valladolid. En el siglo XVI, el cardenal Cisneros trató de recuperar esta liturgia, de la que ya sólo quedaba un corpus no demasiado fiable de melodías, entre ellas ésta, también llamada *More Hispano*.



Capitulo. de los compas que con de la dñsion. El compas es la rancia que ay de un punto de canto llano a otro. o de un va lor. O es la rancia que ay de una capta del golpe que damos con la mano: a otra. o compas en igual quantidad de tiempo de ay a ay. o de un canto de la rancia en fin del canto. En el dñsion del golpe o capta del multo pte incluíue como gane comiçamos a cantar. E damos lo en la prolacion mayor o menor de un típo: talu si ay adelantado de proporción en ciente lo podemos dar en el modo mayor o menor. E damos en compas llano o entero. En pñdo o copalio. En el compas llano o entero lleva el canto señalado de por meyas: e pñamos quatro minimas por un compas. E las otras figuras al respecto de ellas. En el compas pñdo o compalio: e pñamos dos minimas por un compas. E los otros puntos.

**Domingo Marcos Durán**  
"Súmula de canto de órgano"

Ninguna otra melodía ha sido tan influyente en la literatura organística de los siglos XVI y XVII. Todos los compositores la utilizaron, ubicada en diferentes voces, tratada con diferentes estilos y técnicas compositivas, desarrollada en diferentes modos... Del contrapunto sencillo de los *Pange Lingua* de Antonio de Cabezón, hasta los elaborados pasajes escalísticos que se desenvuelven sobre esta melodía, del dieciochesco José Lidón. La relevancia de esta melodía fue reconocida por

Manuel de Falla, quien la utilizó en el segundo movimiento de su Concierto para clave y cinco instrumentos, junto al madrigal renacentista De los álamos vengo.

Además del *Pange Lingua*, nuestros organistas emplearon otros Himnos. Uno recurrente es el *Ave Maris Stella*, canto de devoción mariana. También citaremos aquí dos cantos llanos que utilizó Francisco Correa de Arauxo en su obra *Libro de Tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano*, intitulado *Facultad Orgánica* (Alcalá de Henares, 1626). El primero es el *Canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen*, sobre la que Correa inventó cuatro glosas de progresiva dificultad, utilizando la técnica del registro partido y dando de esta forma al órgano

siguen hoy en día cantando su estrofa principal: "Todo el mundo en general/ a voces, Reina escogida,/ diga que sois concebida/ sin Pecado Original". El tema de la Inmaculada se convirtió en recurrente para los principales artistas de la ciudad, siendo Martínez Montañés en escultura y Murillo en pintura sus principales mentores.

El segundo himno al que antes aludíamos es la *Prosa del Santísimo Sacramento, Lauda Sion, Salvatorem*, que se canta el día del Corpus Christi. En este último caso, Correa se limita a armonizar homofónicamente el canto llano. En esta última obra el estilo compositivo es eminentemente vocal, con lo que se limitan excepcionalmente las diferencias estilísticas entre la música vocal y la instrumental.

Es Licenciado en Historia y Ciencias Musicales por la Universidad de Valladolid y Profesor de Piano por el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.

Fruto de su inquietud por la música de órgano funda en 2003, junto a un grupo de entusiastas y estudiosos del Órgano, la Asociación Cultural Organaria, destinada a la difusión e investigación de la música de órgano, de la que hoy en día es

su Vicepresidente. En el seno de esta asociación, ha colaborado en la elaboración de la página web [www.organaria.net](http://www.organaria.net)

Como intérprete, ha participado en los ciclos de audiciones "el órgano en el camino" en diversas localidades de Castilla y León, en los ciclos de audiciones del aula Francisco Ortega de la Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano de Valladolid y ha colaborado con la Fundación Las Edades del

Hombre, tocando en los ciclos de órgano con motivo de las diferentes exposiciones (León, Astorga, Zamora, Palencia). ■



## Álvaro Carretero

una dimensión didáctica. La melodía había surgido en el ambiente hostil que Sevilla vivió al enfrentar a las órdenes religiosas de franciscanos y dominicos por la polémica inmaculista, centrada en torno al misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen. El pueblo sevillano tomó partido por los franciscanos, intentando ridiculizar a los dominicos mediante coplillas que pronto adquirieron celebridad: "Aunque le pese a Molina/ y a los frailes de Regina,/ al Prior y al Provincial,/ fue María concebida/ sin pecado original". Pero de mayor popularidad gozaron las coplas compuestas en 1615 por Miguel Cid con música del Padre Bernardo de Toro. *Los Seise*

En conclusión, en estas líneas ha quedado claro que el intercambio idiomático entre la música vocal y la instrumental fue claro especialmente durante los siglos XVI y XVII. El órgano fue, es y será un instrumento de función esencialmente litúrgica, que no puede sustraerse a las influencias de un género musical como el religioso-vocal. Afortunadamente, este hecho nunca supuso un lastre en la evolución estética de una literatura que se encuentra a la altura de la de países como Alemania, Francia o Italia. ■ ■