

DIFERENCIAS

Revista del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla

Director: Luis Ignacio Marín García

DIFERENCIAS nº 1, 2ª época (2010)

Consejo de redacción:

Manuel Delgado de la Rosa
José Guillot Gimeno
Juan Antonio Pedrosa Muñoz
Marta Policinska
Israel Sánchez López
Andrés Cea Galán (coordinador)

Edita:

Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”
C/ Baños, 48
E-41002 Sevilla (España)
Telf.: (0034) 95 491 56 30
redacciondiferencias@gmail.com

Maquetación y diseño de portada:

Víctor Mendoza, Vitrín Studios

DIFERENCIAS y su consejo de redacción no se identifican forzosamente con las opiniones expuestas en los artículos que publican, entendiendo que la responsabilidad sobre su contenido recae exclusivamente en sus autores.

ISSN: 1135-3104

Depósito legal: SE-2240-2010

Impresión: Gandulfo Impresores, S.L.

IMPRESO EN ESPAÑA – UNIÓN EUROPEA

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Andrés Cea Galán: Organista. Profesor de Acústica y de Tablatura en el CSM de Sevilla. Director de la Academia de Organo en Andalucía.

www.aoramarchena.com

Ivo Isaac Cortés Montero: Profesor Superior de Violonchelo y Música de Cámara en el CSM de Sevilla. Postgraduado en la Royal Academy of Music de Londres en Violonchelo.

Samuel Diz Sierpes: Guitarrista. Titulado Superior por el CSM de Sevilla. Estudia con Daekun Jang, Gaëlle Solal y Alen Garagic. Premiado en diferentes concursos internacionales en España, Italia y Portugal.

www.samueldiz.com

M^a Carmen López Castro: Profesora Titulada Superior de Piano y Solfeo y Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. Actualmente profesora de piano del CPM de Huelva.

Israel Fausto Martínez Melero: Profesor de Violoncello en el CSM de Sevilla. Concertista y Pedagogo Internacional. Graduado y Master por la Universidad de Indiana. Director Artístico del Festival Internacional Joaquín Turina de Sevilla.

www.festivalturina.com

Juan Antonio Pedrosa Muñoz: Profesor Superior de Órgano. Compositor. Licenciado en Ciencias Químicas. Catedrático Numerario de Armonía en el CSM de Sevilla.

<http://perso.wanadoo.es/japdrs/>

Marta Policinska: Profesora Superior de Piano. Profesora Superior de Música de Cámara. Licenciada en Periodismo. Doctoranda de la Universidad de Sevilla. Profesora de Repertorio con Pianista Acompañante en el CSM de Sevilla.

Claudio Ruiz Muriel: Estudió piano y composición en el CSM de Sevilla, obteniendo el Título Superior de Música en 2009. Actualmente cursa un programa de Master y Doctorado en la Universidad de Salamanca.

DIFERENCIAS

Número 1 (2010)

ÍNDICE

- 11.....Saludo del Director
- 13.....Juan Antonio Pedrosa Muñoz
Los estudios de postgrado en música: Nuevas perspectivas derivadas de la aplicación de la L.O.E.
- 33.....M^a Carmen López Castro
Recopilación de resultados del nuevo enfoque pedagógico en el aprendizaje instrumental: Metodología IEM.
- 49.....Ivo Isaac Cortés Montero
La mecánica y la interpretación.
- 59.....Samuel Diz Sierpes
Veintidós diferencias sobre Conde Claros de Luys de Narváez: historia, contexto y análisis.
- 67.....Andrés Cea Galán
Nuevos pasajes corruptos en *Obras de música* de Antonio de Cabezón
- 99.....Israel Fausto Martínez
El minuet en la música instrumental de Johann Sebastian Bach
- 115.....Marta Policinska
El arte en un régimen totalitario: La situación de la música en la Unión Soviética de Lenin y Stalin.
- 127.....Claudio Ruiz Muriel
La estética tecnológica: Una introducción a la influencia de la música electrónica en el pensamiento musical del siglo XX.
- 139.....Normas de redacción para los colaboradores de la revista

NUEVOS PASAJES CORRUPTOS EN LAS *OBRAS DE MÚSICA* DE ANTONIO DE CABEZÓN

ANDRÉS CEA GALÁN

Resumen: Las *Obras de música* de Antonio de Cabezón publicadas por su hijo Hernando en 1578 constituyen uno de los más impresionantes monumentos de la música instrumental del siglo XVI. La edición original, escrita en cifra o tablatura, no está exenta de errores tipográficos e imprecisiones que suelen pasar desapercibidos tanto para los editores modernos como para los intérpretes. El presente artículo analiza algunos de esos “pasajes corruptos” y propone lecturas alternativas del original a partir de una aproximación analítica a los procesos compositivos en relación con los problemas notacionales.

Palabras clave: Cabezón. Cifra. Tablatura. Música de tecla. Edición.

“Corrupt passages in diferencias by Cabezón” fue el título de un artículo publicado por Howard Ferguson en la revista *Music & Letters* en 1971¹. Su contenido suscitó una inmediata respuesta de Charles Jacobs, quien por entonces estaba editando la música de Cabezón², y un intercambio de opiniones durante los dos años siguientes³.

En vísperas del quinto centenario del nacimiento de Antonio de Cabezón (1510-1566), me ha parecido oportuno retomar el asunto de los “pasajes corruptos”, con el fin de ofrecer una panorámica más amplia de esta problemática. Lo hago con la esperanza no ya de suscitar un debate sino de contribuir a un mejor conocimiento y disfrute de esta música.

Algunas cuestiones generales sobre el cómo y el porqué de las corruptelas en las *Obras* de Cabezón, ligadas sobre todo al proceso de copia y transmisión del repertorio, ya las traté en un artículo aparecido en 2007 bajo el título “¿Quién te me enojó Isabel?... y otras preguntas sin respuesta en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”⁴. Trataré aquí sólo de ofrecer pistas para la localización de nuevos “pasajes corruptos”, proponiendo transcripciones alternativas cuyo fin último es la restitución del modelo sonoro original de la obra de Cabezón, más allá de su mera representación gráfica.

Con el fin de facilitar la lectura y evitar inútiles divagaciones, agruparé mis comentarios en siete capítulos diferenciados, referidos a:

I.- Corruptelas métricas y melódicas en las piezas sobre cantus firmus.

II.- Corruptelas melódicas y rítmicas en las piezas imitativas.

III.- Corruptelas en las piezas intabuladas desde el punto de vista del modelo polifónico.

IV.- Problemas estructurales, métricos y armónicos en los ciclos de diferencias.

V.- Deformaciones en la lectura de las cláusulas glosadas.

VI.- Problemas notacionales en compás ternario y proporción menor.

VII.- Cuestiones de semitonía.

1.- FERGUSON, Howard: “Corrupt passages in diferencias by Cabezón”, *Music & Letters*, LII, 4, 1971, p. 402-6

2.- La edición aparecería bajo el título *The collected works of Antonio de Cabezón*, 5 vol., Institute of Medieval Music, New York, 1967-86.

3.- La correspondencia entre Jacobs y Ferguson apareció en *Music & Letters*, LIII, 3, 1972, p. 351-2 y LIV, 2, 1973, p. 256. Otro personaje inmerso en la discusión fue Ralph Leavis, citado en la última carta de Ferguson.

4.- CEA GALAN, Andrés: “¿Quién te me enojó Isabel?... y otras preguntas sin respuesta en las *Obras de música* de Antonio de Cabezón”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004, Luisa Morales (ed.), Garrucha, 2007, p. 169-194.

I.- Corruptelas en las piezas sobre cantus firmus

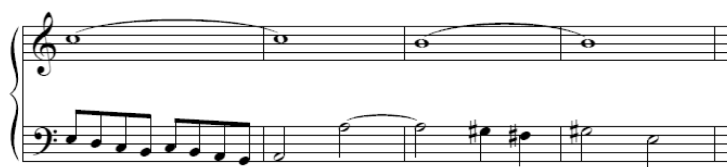
La estructura de las piezas basadas en un cantus firmus viene absolutamente determinada por el perfil y características de éste. Independientemente de la procedencia del cantus firmus, irregularidades en la métrica son indicio de una lectura corrupta de ciertos pasajes. Pongamos algunos ejemplos.

En el dúo *Ave maris stella II*⁵, el cantus firmus se mueve en breves. La aparición de tres semibreves ligadas en los compases 27-29 (I, 8, 2, 5-7)⁶ sugiere que sobra un compás o que existe una barra de compás de más en la cifra original. La lectura del pasaje debería hacerse, probablemente, como sugiero en el ejemplo 1.



Ej. 1: Ave maris stella II, c. 27-29

De forma contraria, en *Ave maris stella IV* el cantus firmus en breves está reducido a una semibreve en el compás 17 (I, 13, 4, 1). A causa de este error, la preparación de la suspensión en el bajo es también demasiado corta y, por lo tanto, irregular. Parece necesario ampliar la glosa del bajo al estilo de lo que sugiero en el ejemplo 2.



Ej. 2: Ave maris stella IV, c. 17-19

El cantus firmus en el dúo VIII sobre *Te lucis ante terminum* sigue un metro ternario (breve-semibreve) o, si se prefiere, está escrito en compás perfecto mayor, haciendo de cada tres casillas de la tablatura un compás completo.

5.- Para estas referencias sigo la edición de ANGLES, Higinio: *Antonio de Cabezón, Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Monumentos de la Música Española, XXVIII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1966, reimpresión de 1982, 3 volúmenes. Copio título y numeración dada por Anglés.

6.- La edición de Anglés carece de numeración para los compases. Para una rápida localización de los pasajes citados, utilizo un cuádruple código entre paréntesis que indica: número de volumen, página, sistema y número de compás del sistema en la edición de Anglés.

Esta estructura debería mantenerse, lógicamente, para toda la pieza. Así que, en el compás 10 (I, 15, 4, 4) las dos mínimas del bajo deben ser semibreves, por lo que se deduce la falta en el original de una barra de compás, al modo que transcribo en el ejemplo 3.



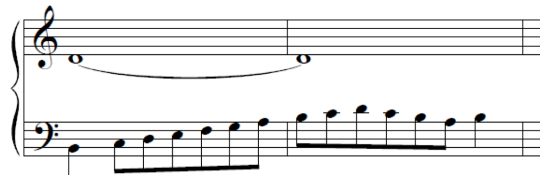
Ej. 3: Te lucis ante terminum, c. 10-11

También en *Pange lingua II* el cantus firmus sigue un compás ternario (breve-semibreve), sólo interrumpido en los compases 31-32 (I, 29, 4, 6-7). En apariencia, falta un compás que corrija, al mismo tiempo, la imitación que inician alto y tiple. El ejemplo 4 ofrece una sugerencia de corrección de este pasaje.



Ej. 4: Pange lingua II, c. 30-34

Ocasionalmente, algún cantus firmus puede presentar también movimientos melódicos anormales. Un caso se encuentra en los compases 61-62 de *Ave maris stella III* (I, 12, 2, 5-6), donde lo que debiera ser un re con valor de breve es sustituido por mi-re en semibreves. De por sí, también es extraña en este punto la repetición del la en la glosa del bajo, aunque imite el pasaje escrito dos compases antes. Por ello, sugiero corregir, si se quiere, a la manera del ejemplo 5.



Ej. 5: Ave maris stella III, c. 61-62

II.- Corruptelas en las piezas imitativas

La detección de erratas en piezas imitativas es asunto delicado, ya que hay que contar con la presencia de entradas defectivas, imitaciones no literales, variantes rítmicas, etc., integradas en la trama polifónica. No obstante, a través de un análisis detallado del discurso musical, me atrevo a sugerir las siguientes corruptelas en el texto de Cabezón.

El *Tiento de tercero tono (VI)* lleva la indicación “fugas al contrario” en el índice de la edición de Hernando. Los errores acumulados ya en la primera entrada de la fuga impiden comprender plenamente la trabazón del contrapunto. Todo se aclara si aceptamos que falta un compás entre el 5 y el 6, mientras que el salto de octava en el tenor en el compás 10 está invertido (ejemplo 6), según se desprende de apariciones posteriores del sujeto⁷. Este primer sujeto aparece también desvirtuado a veces en el curso de la composición. Así, por ejemplo, tras entrar en el alto en el compás 20 debe cantar un mi grave en el compás 26 (II, 90, 3, 9), cruzando por debajo del tenor. Exactamente lo mismo debe hacer en el compás 66 (II, 91, 3, 9). En el compás 82 (II, 92, 1, 5) debe leerse de nuevo mi grave en el alto y en el 173 (II, 94, 3, 5) es el tiple quien requiere que el do esté en la octava inferior. Como una norma, conviene estar atento a estos errores de octava, que resultan frecuentes tanto en los originales como en las transcripciones modernas de éste y de otros repertorios en cifra.

Ej. 6: Tiento de tercero tono (VI), c. 1-13



Otro sujeto desvirtuado aparece en el *Tiento de sexto tono (XI)*. Todas las apariciones posteriores de este sujeto confirman que en el compás 3 (III, 15, 1, 3) debería leerse si-sol en lugar del si-la que presenta el original de 1578, como acertadamente corrige también Roig-Francolí en su estudio sobre los tientos de Cabezón⁸.

7.- Tanto este detalle como otros que comento en este apartado pasan desapercibidos incluso en el excelente trabajo de ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: *Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century Spanish instrumental music: the “Arte de ruñer fantasía” by Tomás de Santamaría and the music of Antonio de Cabezón*, Indiana University, UMI, Ann Arbor, 1990. La entrada en cuestión es analizada especialmente en las p. 201-202.

8.- ROIG-FRANCOLÍ: *Compositional theory and practice...*, p. 290.

En el *Tiento de segundo tono (V)*, la cuarta entrada del sujeto, en el tenor, compás 15, parece defectiva al carecer de la repetición de la primera nota. Esta mutilación de la cabeza del sujeto se volverá sistemática en este tiento sólo a partir de su aparición en el compás 32, cuando el salto de cuarta también aparezca ornamentado. En mi opinión, en medio del compás 15 (II, 87, 2, 8) se ha omitido un compás completo en el original que, reconstruido, ofrece un enlace bastante satisfactorio y restablece la forma original del sujeto, tal como se muestra esquemáticamente en el ejemplo 7.



Ej. 7: Tiento de segundo tono (V), c. 14-16

Otro ejemplo de enlace abrupto aparece en el *Tiento de cuarto tono (II)*, cuando en el compás 41 (II, 75, 1, 8) el fa del tenor, sexta con el bajo, no encuentra resolución en la quinta y ataca directamente el contrasujeto. El sujeto también arranca en el alto (compás 42) sin guardar las preceptivas pausas, por lo que es posible que se haya omitido también aquí un compás en el original, como propongo en el ejemplo 8.



Ej. 8: Tiento de cuarto tono (II), c. 40-42

En el *Tiento de primer tono (X)* se encuentra un caso semejante. En el compás 52 (III, 14, 4, 1) el bajo realiza un salto de octava bastante sospechoso y sin conducción lógica. El sujeto iniciado por el bajo tres compases antes queda interrumpido y el tiple arranca con lo que parece el mismo sujeto pero mutilado de las dos primeras notas. Una posible lectura del pasaje perdido, aunque en absoluto concluyente, se encuentra en el ejemplo 9.



Ej. 9: Tiento de primer tono (X), c. 49-54

En el *Tiento de sexto tono (XI)*, bajo y tenor avanzan forzados por un canon a lo largo de 20 compases que se inician a partir del 148 (III, 20, 1, 1). En el compás 155 (III, 20, 1, 8) el tenor debería cantar la en vez del do que presenta el original. Nótese que, de todos modos, el tiple se mueve de forma no muy ortodoxa en este fragmento, por lo que propongo una corrección en el ejemplo 10, basándome en la aparición transportada del pasaje en el compás 164 (III, 20, 2, 6-8).



Ej. 10: Tiento de sexto tono (XI), c. 153-156

La pieza *Ad Dominum cum tribularer (LXXIII)* aparece entre las canciones y motetes a 5 de *Obras de música*, aunque tanto Anglés como Kastner las publicaron junto a los tientos en sus respectivas ediciones. Tiple y alto siguen aquí un estricto canon a la cuarta inferior, a cuatro breves de distancia, a lo largo de toda la pieza. Teniendo en cuenta cómo canta el altus en el compás 83, el tiple debería leerse la-sol-fa en el compás 75 (III, 40, 2, 10).

En algún que otro caso la entrada del sujeto presenta notas de más o de menos aquí o allá. Así, por ejemplo, en el *Tiento de primer tono (III)* se podría discutir si a la entrada del bajo en el compás 88 (II, 81, 1, 1) no le sobra el primer la, pero parece faltarle de todos modos la repetición del sol dos compases más tarde. Esta nota repetida aparece como mínima con puntillo-semínima o como dos mínimas en las demás entradas del mismo sujeto en los compases vecinos, por lo que podría corregirse en consecuencia.

En el *Tiento de quinto tono (IX)*, a la entrada del nuevo sujeto en el alto

en el compás 81 (III, 11, 2, 8) parece faltarle una semínima, según presento en el ejemplo 11. Lo mismo que pienso que en el compás 40 (III, 16, 2, 5) del *Tiento de sexto tono (XI)* añadir un re semínima en el tiple da cierto vigor a su entrada. De todas formas, este tipo de omisiones, por falta de las cifras correspondientes en el original, resulta de imposible constatación.



Ej. 11: Tiento de quinto tono (IX), c. 80-82

En la sección en C cercana al final (compases 224-248) en el *Tiento de sexto tono (XI)* es posible que haya que retocar también las sucesivas entradas del sujeto. Al menos en los compases 224-225 (III, 22, 3, 1-2) yo tocaría según el ejemplo 12, basándome en lo escrito en el compás 230. Por otra parte, no está de más señalar aquí que los compases 238-248 de este tiento son una variante de los compases 70-80 del *Tiento de quinto tono (IX)*. Este detalle no sólo resulta significativo por cuanto respecta a la fijación del texto musical, sino que puede conducirnos a nuevos interrogantes e hipótesis sobre los procesos compositivos cabezonianos o sobre los procedimientos y actuaciones de los copistas.



Ej. 12: Tiento de sexto tono (XI), c. 224-226

En el caso de los versos, estos problemas de imitación resultan más difícilmente detectables, tanto por la dimensión de las piezas como por la especial urdimbre del contrapunto, pues con frecuencia usa Cabezón de entradas libres en las voces en torno al cantus firmus. Con todo, encuentro, por ejemplo, que en el primero de los *Versos de primer tono (XV)* parece faltar un mi mínima precediendo la entrada del bajo en el compás 13 (I, 32, 2, 3).

O que en el tercer verso de esta serie, el tiple tal vez deba leerse la-si-do-re semínimas-mi semibreve en los compases 12-13 si acaso está imitando la entrada del alto del compás 3.

Ocasionales modificaciones en el curso melódico de los sujetos parecen tener como justificación la evitación de quintas u octavas paralelas cometidas accidentalmente en las copias manuscritas manejadas por Hernando para la edición de 1578. Así, para el *Tiento de quarto tono (VII)*, la fe de erratas de la edición original corrige el tiple en el compás 79 (III, 3, 2, 5): “el 7 del tiple ha de ser 5”, obligando a leer si-do lo que el original da como si-mi siguiendo lógicamente la forma del sujeto que inició el tenor en el compás 39. En mi opinión, la corrección de Hernando no resulta apropiada. Me parece mejor esquivar las quintas mediante una conducción cruzada del alto y el tenor, conservando el sujeto original. Así lo muestro en el ejemplo 13, en el que también unifico el ritmo del sujeto en el tiple. El mismo tiento muestra otro ejemplo de burda evitación de quintas mediante la anticipación del si del tenor en el compás 98 (III, 4, 1, 4), en mi opinión de nulo efecto.



Ej. 13: Tiento de quarto tono (VII), c. 77-82

El *Tiento de octavo tono (VIII)* presenta algunos ejemplos de correcciones en este estilo que, no obstante, pasan por buenos dentro del movimiento en forma de canzona de la pieza. En los compases 58-60 (III, 6, 2, 2-4) el tiple canta sol-do-do-re-re cuando el sujeto que se va imitando dice sol-do-si-do-re. Y en el compás 133 (III, 7, 4, 4) el sujeto presenta un sol para evitar la cuarta que produciría con el bajo el la que en realidad corresponde al discurso del sujeto.

En un pasaje del *Tiento de sexto tono (XI)*, la evitación de quintas se realiza mediante una transformación rítmica de efecto dudoso. Así, en el compás 36 (III, 16, 2, 1) las voces superiores deberían cantar dos mínimas si siguen estrictamente el modelo del sujeto. Sin embargo, la segunda nota se retrasa para evitar la quinta que se produciría contra la glosa del bajo, indicando el original con toda claridad una mínima con punto-semínima en este caso. A pesar de esto, prefiero mantener el valor de mínima del sujeto y aceptar la

quinta. Otra opción es que el bajo pudiera leerse corchea-semicorcheas, de modo que el re venga a caer en el alzar del compás.

Con relación a estas relecturas del ritmo, hay que decir que muchas de las variantes que encontramos en los elementos en imitación sólo pueden justificarse por la ausencia de indicaciones sobre la pauta del original o por imprecisiones del texto en cifra. Veamos algunos ejemplos muy claros de ese tipo de suposición rítmica.

En el primero de los *Versos de primer tono (XV)*, parece obvio que el alto debe cantar en el compás 8 (I, 32, 1, 6) mínima-semínimas, tal como entra el tenor tres compases más tarde. En *Ad Dominum cum tribularer (LXXIII)* nada obsta para que la primera entrada del bajo se lea mínima con puntillo-semínima en el compás 7, siguiendo estrictamente la entrada de las demás voces.

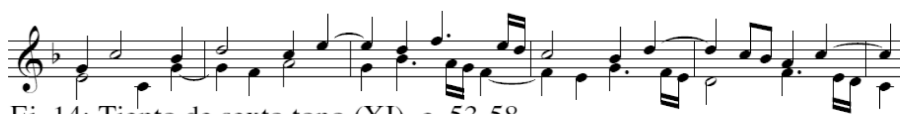
En el *Tiento de cuarto tono (VII)* también existen algunas detalles de este tipo, achacables a omisiones del original. Así, en el compás 42 (III, 2, 2, 3) el tenor debería leerse mínima con puntillo-semínima, en consonancia con las sucesivas apariciones del sujeto en imitación. Lo mismo que el tiple en el compás 80, según acabo de mostrar en el ejemplo 13. También en el compás 88 (III, 3, 3, 7) bajo y tenor deben llevar la primera figura con puntillo, tal como luego repiten alto y tiple en el 93 (III, 3, 4, 5). Por cierto, digamos de pasada que el símbolo original de compás de toda esta sección ternaria es O3 y que tanto Anglés como Kastner aplicaron una reducción de los valores a la mitad en sus respectivas ediciones⁹, algo que afecta, naturalmente, a la comprensión del significado del propio signo de tiempo.

El mismo tipo de puntillos falta también en el sujeto que canta el soprano en el compás 44 (III, 10, 2, 5) del *Tiento de quinto tono (IX)*. También en el primero de los *Versos de sexto tono (XX)* en el compás 2 (I, 42, 3, 2) falta un puntillo en la mínima por coherencia con las entradas siguientes. En el primer *Verso de séptimo tono (XXII)* es Anglés quien pasa por alto la precisa y lógica indicación del original que requiere mínimas con puntillo en bajo y tenor del compás 7 (I, 44, 3, 7). La misma omisión se da en el compás 9 (I, 34, 4, 4) del primero de los *Versos de segundo tono (XVI)*, donde el tenor debe leerse mínima con puntillo-corcheas siguiendo también el original.

9.- KASTNER, Macario Santiago: *Antonio de Cabezón, Tientos und Fuguen aus den Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vibuela*, Edition Schott, Mainz, 1958.

En ocasiones, determinados pasajes irregulares o extraños son achacables al desplazamiento de unas cifras sobre otras, lo que provoca la alteración de sus valores relativos y defectos en la alineación rítmica.

Así, por ejemplo, en el *Tiento de sexto tono (XI)*, la imitación canónica que siguen las voces superiores presenta una irregularidad en el compás 55 (III, 16, 4, 7). La anticipación del tiple provoca, además, dos quintas paralelas injustificables. El pasaje debería leerse, en buena lógica, según mi ejemplo 14, aceptando un desplazamiento lateral de las cifras del original.



Ej. 14: Tiento de sexto tono (XI), c. 53-58

En el glosado sobre *Cum sancto spiritu* de Josquin (Ester Sala XV)¹⁰, se encuentran unas quintas al final del compás 74 entre alto y tiple. La transcripción de Ester Sala es perfectamente ajustada al original, pero no detecta que el tiple se halla simplemente desplazado una corchea con respecto al resto de las voces, conforme propongo en el ejemplo 15.



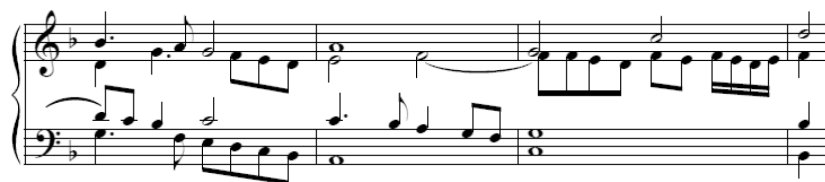
Ej. 15: Cum sancto spiritu, c. 73-75

Hay casos en los que parece que los valores escritos en el original deberían ser doblados, haciendo de un compás de la cifra dos compases de la transcripción, problema que ya se ha tratado al hablar de las piezas sobre cantus firmus y que se debe a la omisión de una barra divisoria del compás. Naturalmente estas omisiones son conjeturales y derivan de una apreciación del contexto. Van aquí algunos ejemplos.

En el *Tiento de segundo tono (V)*, el alto en el compás 32 (II, 87, 4, 7) podría leerse mínima-semínimas en lugar de semínima-corcheas. Esta opción parece más equilibrada con el contexto y devuelve a la entrada del sujeto en el bajo el valor de semibreve que presenta en el resto de la pieza.

10.- ESTER SALA, María Asunción: *Antonio de Cabezón, Glosados*, Unión Musical Española, Madrid, 1980. Las referencias a esta edición se marcan por "Ester Sala" seguido de la numeración correlativa de la misma. Para los pasajes precisos se usa como referencia la numeración por compases que esta edición sí usa.

También el compás 144 (III, 19, 4, 5) del *Tiento de sexto tono (XI)* parece requerir valores doblados dentro de su contexto. Otro tanto acaece, a mi entender, en el pasaje en semicorcheas del compás 73 del mismo tiento (III, 17, 3, 5), que yo tocaría más o menos según el ejemplo 16. Se notará aquí que el do del tenor aparece sin ligar, tal como se lee con precisión en el original. A propósito de este detalle, digamos que la incorporación de ligaduras editoriales en cuerpo de texto es, acaso, uno de los pocos criterios que me parecen reprochables en la edición de Anglés, pues con su incorporación quedan borrados ciertos detalles notacionales esenciales a la interpretación.



Ej. 16: Tiento de sexto tono (XI), c. 72-74

Finalmente, hay que aceptar que algunos errores rítmicos o melódicos sólo son detectables cuando se repiten secciones o compases dentro de una misma pieza. Aparte de las repeticiones imitativas pareadas (tiple-alto y tenor-bajo) estas repeticiones no son frecuentes en las piezas imitativas. Encuentro, no obstante, un ejemplo significativo: compárese el erróneo compás 156 (III, 8, 2, 5) del *Tiento de octavo tono (VIII)* con su repetición correcta en el compás 171 (III, 8, 3, 8).

Pasajes repetidos por el estilo sí que aparecen en casi todas las canciones y motetes intabulados. La comparación ofrecerá siempre determinadas variantes de tipo rítmico o melódico que conviene considerar desde un punto de vista editorial o interpretativo¹¹. El lector interesado puede comparar, por ejemplo, en la canción *Prenes pitie* (Ester Sala I) los compases 58-72 con su repetición en 82-96; en *Je pres en grey* (Ester Sala II), los compases 5-8 con 29-32; en *Ancol que col partire* (Ester Sala VI) 40-46 con 62-67; en *Por un plasir* (Ester Sala VII) 38-50 con 51-63; en *Gaybergier* (Ester Sala VIII) 14-23 con 40-50; etc, etc. También en los motetes, como en *Quaeramus* (Ester Sala X), compases 160-173 y 179-186, por ejemplo, y muchos más.

11.- El asunto de los pasajes repetidos como criterio de edición fue ya tratado en CEA GALÁN, Andrés: *Francisco Fernández Palero, Obras para tecla*, Edition Gaus, Zimmer, 2004, especialmente p. XXII.

Las comparaciones anteriores dan pie para recordar diferentes cuestiones relacionadas con variantes rítmicas y con el concepto de “buen ayre”, según expuse en otro lugar¹² y que podrán tomarse en consideración al abordar la interpretación del repertorio.

No obstante, desde un punto de vista meramente notacional, la comparación de pasajes paralelos también nos conduce hacia la observación de un detalle importante que rige en la notación en cifra: la falta de una figura no sólo provoca un error por omisión (la falta de una nota), sino que modifica el valor de la figura precedente. Por tal razón, ciertos pasajes en *Obras* están también bajo sospecha. A modo de ejemplo, en *Duwiensela* (LXXXV), compás 32 (III, 89, 3, 3), falta en la cifra al menos un 3 detrás del 4 en el tenor, que debería cantar, si-la, a no ser que preferamos calcar la repetición del pasaje que aparece en el compás 63 (III, 91, 2, 3).

III.- Corruptelas en las intabulaciones

En las piezas intabuladas es el modelo polifónico que sirve de referencia la pauta que controla la dimensión y desarrollo del glosado. Independientemente de las variantes recién apuntadas, que conciernen sobre todo a la fisionomía melódica y rítmica de la glosa o a la trama contrapuntística, conviene considerar algunas cuestiones relacionadas con la estructura general de las piezas.

Por un lado, no sería necesario insistir sobre la importancia de identificar correctamente los modelos tomados por Cabezón para sus intabulaciones. Un error en este sentido puede llevar a conclusiones fuera de lugar.

El glosado de Cabezón sobre *Ave Maria* de Josquin a seis voces (Ester Sala XLII) está basado en la segunda parte del motete *Pater noster*, tal como acertadamente indica Ester Sala en su edición de los glosados de 1980¹³, y no en el *Ave Maria* a cuatro como pretende Enrique Alberto Arias en su artículo de 1992¹⁴. Este error lleva al autor a especular sobre técnicas

12.- CEA GALAN: *Francisco Fernández Palero...*, especialmente p. XXI-XXIV; CEA GALAN, Andrés: “Diferencias sobre el tañer con buen ayre: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI, UNED, Avila, 1997, p. 165-175.

13.- ESTER SALA: *Antonio de Cabezón. Glosados...*

14.- ARIAS, Enrique Alberto: “Cabezón’s Ave Maria: Parody, arrangement or fantasia?”, *Revista de Musicología*, XV, n°1, 1992, p. 87-95.

paródicas realmente inexistentes en este caso y a exponer conclusiones fuera de lugar.

Lo que sí existe en algunas de las intabulaciones son compases abreviados, especialmente en lugares que coinciden con finales de verso o frase en las canciones. Por ejemplo, en *Dulce memoria* de Hernando (Ester Sala IX), los compases 26, 52 y 74 deberían ocupar una breve de acuerdo con la canción, pero aparecen sólo como semibreves¹⁵. En *Je pres en grey* (Ester Sala III), ocurre lo mismo al menos en el compás 23¹⁶, mientras en *Ultimi mei suspiri* (Ester Sala XLII) se abrevia el acorde del compás 103. El fenómeno fue ya observado en mi edición de la música de Francisco Fernández Palero transmitida por el *Libro de cifra nueva*, donde reconstruí el compás faltante en el motete glosado *Si bona suscepimus* para restablecer la estructura métrica de la pieza conforme al original de Verdelot¹⁷. En *Ardenti mei suspiri* de Cabezón (Ester Sala XLIV), un caso semejante de reducción de breve es señalado en el original con un calderón sobre la semibreve del compás 51. Este detalle sugiere que la ausencia del calderón en otros lugares semejantes se debe a una omisión del original o invita a la aplicación de un principio de “suposición de pausa”.

Sin embargo, determinadas contracciones se producen fuera de los lugares cadenciales. Es relevante, por ejemplo, la supresión de un compás de la canción original entre los compases 79-80 y 94-95 de la intabulación *Dulce memoria* de Hernando (Ester Sala IX). También la supresión de la repetición completa de la primera estrofa en la canción *Susana* de Antonio (Ester Sala XXXIV), que debería aparecer a partir del compás 28. ¿Se trata en estos casos de abreviaturas realmente deseadas?

No me cabe duda de que determinadas elisiones se deben exclusivamente a accidentes de la copia que pueden tener su origen, incluso, en la utilización por parte de los Cabezón de fuentes polifónicas manuscritas divergentes con respecto a los correspondientes originales impresos que nos sirven de referencia. Esto puede ser constatado si se cotejan, por ejemplo, las dos versiones de *Je pres en grey* realizadas por Antonio y por Hernando (Ester

15.- Puede ser útil ver la edición comparada de APEL, Willi: *Spanish Organ Masters after Antonio de Cabezón*, Corpus of Early Keyboard Music (CEKM), 14, American Institute of Musicology, 1971.

16.- Ibidem.

17.- CEA GALÁN: *Francisco Fernández Palero...*, p. 32.

Sala II y III). En la de Antonio, la repetición de la primera estrofa comienza en el compás 25, pero le faltan dos compases conforme a 20-21 entre el 43 y 44. La de Hernando mantiene intactos estos compases de la repetición, pero reduce a la mitad la breve del compás 23, según hemos dicho antes. Lo curioso es que los dos compases en cuestión no forman parte de la canción original, al menos en el modelo de referencia tomado por Apel para su edición comparada del *Corpus of Early Keyboard Music*¹⁸.

También es posible que la fuente manejada por Hernando para *Douçce memoria* fuese otra que la publicada por Pierre Sandrin en 1538¹⁹. Aparte de los compases faltantes ya citados anteriormente, ¿cómo explicar la ausencia de los seis compases de peroración al final de la pieza intabulada?²⁰

De todos modos, no conviene perder de vista los extraordinarios procedimientos compositivos aplicados por Hernando a sus intabulaciones, tal como mostró Marie Louise Göllner en su relevante artículo de 1990²¹, ni el desarrollo que alcanzan algunas de las de Antonio, especialmente las escritas a seis voces. En *Ultimi mei suspiri* (Ester Sala XLIII), por ejemplo, gran parte de la textura polifónica de Verdelot se reduce a acordes entre los que circulan los pasajes de glosa que pasan incluso de una voz a otra, como en los compases 28-29, 33-34, 41-42, 56 y 58-59. Tránsitos semejantes entre consonancias se encuentran también en *Ardenti mei suspiri* (Ester Sala XLIV), compases 42-43, 55-57, 62-63, 100, 113-114, 154-155, etc. Son también frecuentes en los ciclos de diferencias, lo que nos conecta con prácticas relacionadas con la “technique of chordal improvisation” descrita por Roig-Francolí²². ¿Es posible que tales contracciones o estiramientos en las intabulaciones obedezcan a una transmutación de los originales polifónicos, reducidos a sucesiones de consonancias y conectados, por ende, con los principios de la toccata?

Éstos y otros caminos habrán de ser investigados en otro momento. Baste decir por ahora que, en general, los accidentes estructurales descritos

18.- APEL, Willi: *Spanish Organ Masters ...*

19.- Apareció en el impreso RISM 1538¹⁵.

20.- Según puede verse, por ejemplo, en la edición comparada de APEL: *Spanish Organ Masters...*

21.- GÖLLNER, Marie Louise: “The intabulations of Hernando de Cabezón”, *De musica hispana et aliis*, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 275-290.

22.- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Angel: “Playing in consonances: a Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, *Early Music*, 23, 1995, p. 437-449.

en las intabulaciones no entorpecen en nada la lectura y comprensión de esta parte del repertorio cabezoniano.

IV.- Corruptelas en las diferencias

El asunto de los pasajes corruptos en las diferencias de Cabezón fue el objeto preciso del arriba citado artículo de Howard Ferguson. Las principales corruptelas descritas por Ferguson provienen de las irregularidades métricas de las frases entre las distintas diferencias de cada ciclo. Desde luego, el caso más extremo en cuanto a la transmisión corrupta del original lo ofrecen las *Diferencias Isabel*, como ya demostré en mi artículo arriba citado, pero que, curiosamente, quedó al margen de las consideraciones tanto de Ferguson como de Jacobs.

Aceptemos, como principio de discusión, que en cada ciclo de diferencias es el “ground” el elemento que determina, a todos los efectos, la estructura métrica y armónica de la pieza. Por ello, coincido con Ferguson en que resulta más plausible aceptar corruptelas en el proceso de edición de la cifra de 1578 que aceptar espontáneas deformaciones de modelos habituales por parte de Cabezón²³. Ni que decir tiene que me mantengo firme contra la idea de “metamorfosis” o de “vena variática” de Cabezón expuesta por Kastner y defendida todavía recientemente por Daniel Vega Cernuda²⁴. Partamos del análisis de varios ejemplos.

En las *Diferencias sobre las Vacas (LXXVI)* conviene tener en cuenta que se camina en metro ternario o proporción mayor, ya que tres casillas (o “compases”) de la cifra original se corresponden con el gran compás de tres semibreves subyacente que, a su vez, gobierna los cambios armónicos establecidos por el “ground”. La música de la primera casilla de la cifra sirve de anacrusa al primer gran compás del “ground”, y establece desde el principio la agrupación métrica breve-semibreve para todas las diferencias. Cada una ocupa, por tanto, 24 casillas de tablatura. Establecidos estos principios de base, coincido con Ferguson en que al primer gran compás,

23.- FERGUSON, Howard: [Respuesta a la carta de Charles Jacobs], *Music & Letters*, LIII, 3, 1972, p. 352.

24.- Sobre esta cuestión CEA GALÁN: “¿Quién te me enojó Isabel?... Allí se comenta el artículo de KASTNER, Macario Santiago: “Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las *Obras* de 1578”, *Revista de Musicología*, IV, 1981, nº 2, p. 213-235 y se cita el de VEGA CERNUDA, Daniel: “La técnica variativa de las diferencias sobre ¿Quién te me enojó, Ysabel? de Antonio de Cabezón”, *Nassarre*, XXII, 2006, p. 653-675.

sobre el acorde de fa, al inicio, le falta ya una semibreve. Sin embargo, a diferencia de Ferguson, considero que la solución más plausible es doblar los valores del segundo compás actual, como muestro en el ejemplo 17 siguiendo un criterio de corrección ya aplicado en otros lugares, evitando también la incorporación de material nuevo en el original de Cabezón. De pasada, creo también que el enlace a la segunda diferencia en el compás 23 (III, 49, 4, 6) mejora si se tocan dos corcheas re-do en anacrusa de las que siguen luego en el tiple. Como en casos anteriores, tal omisión es posible, pero indemostrable.



Ej. 17: Diferencias sobre las vacas (LXXVI), c. 1-4

En el otro ciclo de *Diferencias sobre las Vacas* (LXXXIII), el signo de compás O parece confirmar los aspectos métricos descritos anteriormente, si bien en este caso cada diferencia ocupa 36 casillas de tablatura, al incluir siempre la repetición íntegra de la segunda parte del “ground” (12 compases). Tal vez por esta razón, Inglés se confunde al marcar el inicio de cada diferencia, como ya señaló Ferguson. Siguiendo estrictamente el “ground”, la estructura de la pieza en el original vendría a ser la siguiente:

Diferencia 1	c. 1	III, 79, 1, 1
Diferencia 2	c. 37	III, 80, 1, 5
Diferencia 3	c. 73	III, 81, 1, 7
Diferencia 4	c. 96	III, 81, 3, 10 ²⁵
Diferencia 5	c. 121	III, 82, 2, 7
Diferencia 6	c. 157	III, 83, 2, 2

De este modo, todo camina bien desde el inicio hasta el compás 95 (III, 81, 3, 9) donde, al introducir un bajo quebrado en proporción menor, estructura y “ground” se descuadran. El compás 97 (III, 81, 4, 1) aparece en

25.- Téngase en cuenta que este pasaje precisa de una corrección que afecta a la posición de las barras divisorias, según se presenta en el ejemplo 18.

el original, efectivamente, como medio compás. El medio compás que falta debe añadirse, en mi opinión, tras la cláusula de la diferencia anterior, en la segunda mínima del compás 95, según propongo en la reconstrucción del ejemplo 18, en contradicción a lo propuesto por Ferguson.



Ej. 18: Diferencias sobre las vacas (LXXXIII), c. 94-98

El medio compás en 118 (III, 82, 2, 4) aparece también así en el original. Como Ferguson, creo que se trata de un simple error de imprenta, al colocar el signo de proporción (un 3 con arco encima) en lugar del calderón final de diferencia habitual (un arco sin tres debajo). El mismo fallo ocurre en el compás 142 (III, 82, 4, 8), donde hay que leer simplemente mínima-semínimas en el alto, como también sugirió Ferguson. Aquí, incluso el calderón de fin de diferencia está descolocado, pues debería situarse tras la repetición de la segunda parte del “ground”, en el compás 154 (III, 83, 1, 10). Insistiré en este punto en que la colocación defectuosa de esos calderones en el original es una de las principales causas de confusión en la comprensión de la estructura de estas piezas como ya señalé en mi artículo sobre las *Diferencias Isabel*²⁶.

Dicho todo esto, falta todavía en la estructura general de este ciclo de *Vacas* la repetición de los últimos doce compases del “ground” en las diferencias III y IV. Si se quieren restaurar tales reprises habría que retomar después de la primera mínima del compás 95 (III, 81, 3, 9) en la segunda mínima del compás 71 (III, 81, 1, 5) y continuar luego hacia la siguiente diferencia. Igualmente, habría que reconstruir un enlace hacia la segunda semínima del compás 108 (III, 82, 1, 3), al modo de lo que presento en el ejemplo 19 y continuar desde ahí hacia la diferencia V. La sexta diferencia también carece de esta repetición interna del “ground”, de modo que en el acorde final hay que preparar un enlace que nos conecte de nuevo con el compás 169 (III, 83, 3, 6), semejante al que planteo en el ejemplo 20.

26.- CEA GALÁN: “¿Quién te me enojó Isabel?...”



Ej. 19: Diferencias sobre las vacas (LXXXIII), c. 118-120 a 108



Ej. 20: Diferencias sobre las vacas (LXXXIII), c. 178 a 169

Estoy convencido de que la ausencia de determinadas reprises en éste y en otros ciclos no debe ser considerada como un elemento estructural que deba ser mantenido en la interpretación. Antes bien, intuyo que su omisión obedece a un criterio de simplificación de la escritura, obviando incluso señales de repetición en piezas cuya estructura, probablemente también ligada a un texto, se da por supuesta por parte de un intérprete avezado en las técnicas de improvisación sobre las estructuras armónicas o “grounds” más comunes.

Un caso relacionado con esta problemática aparece también en las *Diferencias sobre la pavana italiana (LXXX)*. La pieza está basada en la misma pavana que con el título *Belle qui tiens ma vie* recoge Thoinot Arbeau en su *Orchesographie* de 1589²⁷. De acuerdo con el texto, los cinco mínimas iniciales funcionan como anacrusa de un gran compás que contiene siempre cuatro semibreves. Sin embargo, siguiendo la estructura de la danza presentada por Arbeau, constatamos que debería repertirse la misma música de los compases

27.- El texto completo de la primera estrofa de la pavana publicada por Arbeau dice así:

Belle qui tiens ma vie
captive dans te yeulx,
qui m'as l'ame ravie
d'un soubzriz gracieux,
viens tost me secourir
ou me fauldra mourir.

1-8 para los versos tercero y cuarto. El modelo de Cabezón incluye sólo la repetición de los ochos compases que corresponden a los versos quinto y sexto de la canción, que se repiten íntegramente. En cualquier caso, el calderón situado en el actual compás 24 (III, 63, 4, 5) marca el dar del último compás de la primera diferencia y enlaza con la anacrusa de la siguiente estrofa. Creo que la estructura presentada por Cabezón, a pesar de carecer de las repeticiones del modelo francés, es plenamente consecuente, derivando, tal vez, de otro texto carente de la repetición del primer segmento pero que incluye la reprise del segundo. Tal texto castellano nos resulta desconocido, pero lo más probable es que correspondiese a una estrofa de cuatro versos con repetición íntegra de los dos últimos.

Sin embargo, la segunda diferencia del mismo ciclo carece incluso de esta reprise de los dos últimos versos, lo que considero, de nuevo, defectivo. Habría que crear, tal vez, un enlace de retorno desde el compás 40, insertando un compás nuevo que enlace con el compás 34 (III, 64, 2, 1), como presento en el ejemplo 21. Al llegar por segunda vez al compás 40 basta con continuar tocando lo transcrito por Anglés como tercera diferencia.



Ej. 21: Diferencias sobre la pavana italiana (LXXX), c. 39 a 34

Siguiendo con la misma pavana, en el compás 64 (III, 65, 2, 4) está el final de la tercera diferencia, carente de indicación en el original. Lo que sigue presenta una textura completamente distinta a las tres diferencias anteriores, pues la melodía original aparece como *cantus firmus* en el tenor, en escritura a tres voces, algo insólito en el contexto de la música de Cabezón. ¿Se trata acaso de dos piezas diferentes yuxtapuestas? No lo sabemos, pero si engarzamos este trio con lo anterior respetando la estructura métrica de las diferencias, sobraría completamente el compás 64 (III, 64, 2, 7) y habría que saltar directamente al compás siguiente. Con todo, me parece que debería ser

el bajo quien iniciase la imitación que sólo después introduce el tiple. Es raro que este modelo en proporción menor venga precedido por la misma fórmula en corcheas, a no ser que este giro fuese una figura de cierre de la diferencia anterior que, por cierto, se encuentra también con idéntico uso en las *Vacas* (LXXXIII), compases 154-155 (III, 83, 1, 10-11) y, de forma ornamentada, en *Duviensela*, compás 20 (III, 89, 1, 1), por ejemplo. Me parece evidente que el original intenta recomponer algo que la versión manuscrita previa a la edición presentaba, tal vez, como un esbozo. Por todo ello, propongo corregir este enlace en el sentido del ejemplo 22.



Ej. 22: Diferencias sobre la pavana italiana (LXXX), c. 63-66

La dama le demanda (LXXXI) parece una versión tal vez más antigua de la misma pavana que comentamos. Carecen de reprise todas las diferencias, lo que considero en este caso un rasgo estructural que no precisa ser corregido. La música correspondería a una estrofa de sólo cuatro versos sin repeticiones. Son consecuentes tanto los calderones del original que marcan el final de cada diferencia como la numeración de éstas establecidas por Anglés. Esta observación refuerza la idea antes expuesta: los problemas presentes en otros ciclos están propiciados, fundamentalmente, por la presencia de reprises mal entendidas o mal representadas en el original y no por el desarrollo de técnicas de metamorfosis.

Existen también algunas incógnitas en torno a las *Diferencias sobre la gallarda milanese* (LXXVIII). De una parte, no poseemos fuentes que ayuden a identificar el “ground” en el que se basan. Éste tiene los rasgos generales del “pasamezzo antico”, aunque elaborados de forma más compleja²⁸. Por otro lado, las dos partes de la gallarda no son simétricas desde el punto de vista de su dimensión, con 8 y 10 compases respectivamente. A pesar de

28.- Sobre este aspecto, CEA GALAN: “¿Quién te me enojó Isabel?...”

ello, la pieza funciona satisfactoriamente y resulta muy atractiva. Ferguson y Jacobs, pero también Kastner²⁹, entre otros, han especulado sobre la manera de resolver los dos compases finales, que parecen incitar a una repetición de la parte B de la gallarda. Comparto la opinión de Barry Ife y Roy Truby en su edición de esta pieza en la antología *Early Spanish Keyboard Music*³⁰, según la cual basta con repetir, si se quiere, la última diferencia de la parte B, desde el alzar del compás 44 (III, 59, 2, 3), como una “tercera vez”. Pero, personalmente, prefiero reservar la glosa del bajo del compás 53 (III, 59, 4, 3) para el final y tocar en su lugar, para la vuelta, una fórmula de cierre más simple, como la de los compases 43-44 (III, 57, 4, 1), por ejemplo.

Pasando a otra cosa, me resultan curiosas las justificaciones dadas por Ferguson³¹ para no querer identificar la *Discante sobre la pavana italiana (LXXVII)* con el “ground” que, bajo el título de “pavana hispánica” aparece también glosado por autores de generaciones posteriores a Cabezón, tan relevantes como Sweelinck, Scheidt o Bull, entre otros. Entre las fuentes españolas para tecla de la misma pavana, es probablemente la más interesante la copiada en cifra en el manuscrito *Pensil deleitoso de suaves flores de música* de fray Antonio Martín y Coll, fechado en 1707³². Para vihuela, son conocidas las versiones escritas por Alonso Mudarra³³ o las conservadas en el manuscrito *Ramillete de flores* de la Biblioteca Nacional de Madrid³⁴. Entre las *Pavanas* para guitarra basadas en este “ground”, destaco las publicadas por Francisco Guerau en su *Poema harmónico* de 1694³⁵. En base a estas concordancias, resulta sorprendente el eco que ha tenido entre célebres organistas españoles y extranjeros de nuestro tiempo la propuesta de Ferguson de añadir un compás al principio de la pieza de Cabezón³⁶. Mi análisis de la obra me lleva a conclusiones bien diferentes.

29.- KASTNER: “Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón...”

30.- IFE, Barry y TRUBY, Roy: *Early Spanish Keyboard Music*, vol. 1, Oxford University Press, 1986.

31.- FERGUSON, Howard: [Respuesta a una carta de Ralph Leavis], *Music & Letters*, LIV, 2, 1973.

32.- Biblioteca Nacional de Madrid, M 1358, fol. 72v. Existe una edición moderna de GALVEZ, Genoveva: *Flores de música*, vol. 2, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Fidelio Editorial, Madrid, 2007, p. 128.

33.- MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Ed. moderna de Emilio Pujol, CSIC, Barcelona, 1949 (reedición 1984).

34.- REY, Juan José: *Ramillete de flores*, Alpuerto, Madrid, 1982. Sobre el modelo de la “pavanilla” y estas fuentes, REY, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1978.

35.- GUERAU, Francisco: *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694, p. 45. Ed. facsímil de Brian Jeffery, Tecla Editions, Londres, 1977.

36.- FERGUSON: “Corrupt passages...”

El primer compás presentado por el original es, como en el resto de diferencias analizadas, la anacrusa de un gran compás que, en este caso, ocupa dos breves, agrupando los compases de la cifra de cuatro en cuatro. Cada una de estas breves recalca el ritmo característico de la pavana: semibreve-mínima-mínima. El calderón situado conforme al original en el compás 14 (III, 53, 3, 2) marca el dar del último gran compás de dos breves que conduce a la anacrusa de la siguiente diferencia, situada en el compás 17 (III, 53, 3, 5). Por otro lado, hay que tener la precaución de añadir algunos becuadros en la cláusula si queremos seguir el “ground” en su forma más común, tal como enseñó en el ejemplo 23. De este modo, la pieza avanza impecablemente, a condición de añadir becuadros para el si en los compases 30-31 (III, 54, 2, 2-3), 46-48 (III, 55, 1, 1-3), 62-64 (III, 55, 3, 5-6), 78 (III, 56, 2, 3) y acorde final. No obstante, advertiré que las diferencias elaboradas por Mudarra y por Guerau no siempre presentan esta cadencia “en mayor” y que en el ciclo de Cabezón el becuadro para el si sólo aparece en el original de forma expresa al final de las diferencias 2 y 4 (compases 30 y 62). Si lo suponemos también, de forma implícita, en la cláusula final (compás 92), tal como es habitual, la distribución del acorde “mayor” a lo largo de la pieza establece de por sí una estructura que puede ser intencionada, en la que las seis diferencias se agrupan de dos en dos. Se opte por la solución que se quiera en este aspecto del “ground”, faltarán de todas formas dos compases omitidos por el original en la cláusula del compás 78 (III, 56, 2, 3), que cada cual puede reconstruir a su gusto siguiendo el estilo del ejemplo 24.



Ej. 23: Discante sobre la pavana italiana (LXXVII), c. 12-17



Ej. 24: Discante sobre la pavana italiana (LXXVII), c. 76-79

Mi última observación sobre los ciclos de diferencias se referirá al número de voces de la composición. Como es sabido, la cifra ibérica para tecla presenta siempre una visión más polifónica que posicional, al establecer una línea horizontal para cada voz de la composición. El número de voces en cada pieza es, por lo tanto, fijo, no permitiendo la pauta la incorporación de voces extra. En este sentido, este tipo de cifra se diferencia de otros modelos notacionales como la intabulatura italiana para tecla y sus derivados ingleses, flamencos, franceses o españoles, que utilizan dos pautas superpuestas, una para cada mano, como las usadas actualmente. En éstas, como en las tablaturas para laúd y vihuela, el número de voces puede incrementarse sin problemas en determinados lugares, especialmente en acordes cadenciales o donde se requiera una sonoridad más llena. Entre las tablaturas ibéricas, el *Compendio numeroso* de Fernández de Huete³⁷ utiliza líneas adicionales para voces extra, colocadas bajo la pauta, como también los indicadores “octava” y “quinta” (representados por o y q, respectivamente) que corresponden a voces añadidas sobre el bajo por la mano izquierda del tañedor y cuya incorporación deriva de la práctica del bajo continuo. Entre las fuentes de tecla, el *Quadern en xifra* de Barcelona utiliza este mismo tipo de líneas adicionales, debajo o encima de la pauta, para una quinta voz, especialmente en pasajes cadenciales o en secciones de consonancias³⁸. Todas las diferencias de Cabezón están escritas a cuatro voces. Sin embargo, la escritura en consonancias que caracteriza a este repertorio permitiría, tal como ocurre en las fuentes arriba citadas, la incorporación de voces adicionales en ciertos lugares cadenciales, doblando el bajo o bien añadiendo octavas o quintas en el tenor por parte del intérprete. Quede esta sugerencia como una opción ad libitum también para piezas de otro tipo.

V.- El problema de las cláusulas glosadas

Las cláusulas glosadas aparecen con frecuencia en una forma corrupta en las ediciones modernas, debido a la inexistencia de indicaciones rítmicas en los originales en cifra. Sobre este particular ya escribí algunos comentarios

37.- FERNANDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de xifras armónicas, con theórica y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, 1702 (1ª parte) y 1704 (2ª parte). Ed. facsímil de María Rosa Calvo-Manzano, Alpuerto, Madrid, 1992.

38.- CEA GALAN, Andrés: “El *Quadern en xifra* de la Biblioteca de Catalunya: una nueva fuente para la música de órgano en los Países Catalanes”, *Anuari de l'Orgue*, Associació Catalana de l'Orgue, II, 2003, p. 7-18.

en mi edición de la música de Francisco Fernández Palero³⁹, pues defiando que estos elementos arquetípicos del lenguaje instrumental del siglo XVI presentan una uniformidad que no siempre se equilibra con la precisión notacional de las fuentes originales. Veamos algunos ejemplos.

En el segundo de los *Versos de sexto tono*, la cláusula final (II, 28, 4, 5) es transcrita por Anglés conforme al original, pero me parece deformada rítmicamente. Tal vez deba leerse conforme al ejemplo 25.



Ej. 25: Versos del sexto tono (XLVII,2), c. 13-14

Lo mismo ocurre en el tercero de los *Kyries de primer tono* en la cláusula del compás 14 (II, 46, 2, 7) que debería leerse del mismo modo que aparece en los compases 3 y 5 (II, 46, 1, 3-5).

En el *Tiento I*, las cláusulas de los compases 35 (II, 71, 1, 1) y 81 (II, 72, 2, 8) parece que debieran ser leídas conforme al modelo del compás 112 (II, 73, 2, 3), es decir, con dos semicorcheas al final, forma que aparece repetida en otros lugares de ésta y de otras piezas.

En cambio, en las *Vacas (LXXXIV)*, la cláusula del compás 57 (III, 86, 1, 3) funciona mejor si se lee semínima-corcheas con un grupo de cuatro semicorcheas al final, como es habitual.

La cláusula glosada al final (II, 89, 4, 6) del *Tiento de segundo tono (V)* no se ajusta melódicamente a los modelos habituales. ¿Tal vez tendría que leerse sol-fa-mi-sol-fa-sol-fa-mi-fa-sol, como si por alguna razón hubiese sido parcialmente transportada un tono alto? ¿O se trata de una excepción, como ocurre, por ejemplo, con la cláusula glosada al final (II, 26, 1, 4) del tercero de los *Versos de quinto tono (XLVI)*?

En último extremo, hay que tener en cuenta que estas cláusulas glosadas funcionan como simples elementos ornamentales, ciertamente estereotipados y de aplicación improvisada por el tañedor. Esto justifica tanto su escritura descuidada en el original como las opciones de corrección que apliquemos.

39.- CEA GALAN: *Francisco Fernández Palero...*, especialmente en p XXIII.

VI.- Complicaciones rítmicas en contextos ternarios

Muchos de los problemas de lectura rítmica ocurren en contextos ternarios o de proporción, para los que la cifra ibérica nunca encontró soluciones completamente satisfactorias⁴⁰.

El *Tiento de segundo tono (I)* presenta uno de los pocos casos de “tres contra dos” contenidos en *Obras* en los compases 118-119 (II, 73, 3, 2-3). En mi opinión, tanto Anglés como Kastner transcriben pulcramente del original, representando como un puntillo la ligadura que aparece en la cifra en la voz superior. Por contraposición, en el cuarto de los *Versos de séptimo tono (XLV/III)* la escritura de “tres contra dos” de los compases 23-26 (II, 34, 3, 5-8) carece de la pequeña ligadura en el original, presentando las figuras simplemente intercaladas tal como transcribe Anglés. No obstante, me parece bien posible que el pasaje del tiento pueda ser leído, sin apartarse de lo expresado por la cifra, de foma más simple, como presento en el ejemplo 26.

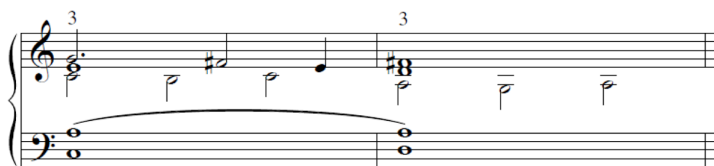


Ej. 26: Tiento de segundo tono (I), c. 113-119

En el primero de los *Versos del quinto tono (XIX)* parece que el número ternario debe entrar ya en el compás 8 (I, 40, 4, 3), pues en el siguiente compás el alto entra claramente con la última mínima del tenor en el original y parecería lógico unificar esta sección (compases 8-12) desde el punto de vista rítmico.

En el glosado sobre *Benedicta es caelorum Regina* de Josquin (Ester Sala XL), tiple y alto entran en conflicto en el compás 45. La transcripción de Ester Sala me parece correcta, aunque es probable que el signo de proporción colocado sobre la pauta deba afectar también al tiple, como muestro en el ejemplo 27.

40.- Sobre esta cuestión, CEA GALÁN, Andrés: “El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo”, *Nassarre*, VI, 2, 1990; CEA GALÁN, Andrés: “Der ayrezillo de proporción menor in der *Facultad Orgánica* von Francisco Correa de Arauxo”, *Basler Jahrbuch*, 22, Basilea, 1999; CEA GALÁN: *Francisco Fernández Palero...*



Ej. 27: Benedicta es caelorum Regina, c. 45-46

Un pasaje en proporción cuya transcripción presenta problemas está cerca del final en *Dulce memoria* de Hernando (Ester Sala IX). A los pasajes abreviados con respecto a la chanson de Sandrin descritos más arriba, añadamos uno más: los cuatro compases 93-96 de Hernando abrevian cinco compases de la canción original, tal como puede verse en la edición comparada de Willi Apel⁴¹. Aunque la música es perfectamente consecuente en la edición de Hernando, sería posible imaginar que, siguiendo la canción, se haya perdido un compás entre el 94 y 95⁴². Para colmo, Hernando coloca signos de proporción menor en este pasaje cuya trama imitativa no es fácil de entender a primera vista. En mi opinión, no hay que aplicar proporción sexquialtera afectando a las corcheas, como aparece con ligeras variantes en las transcripciones de la obra que circulan en la actualidad⁴³, sino proporción menor sobre las mínimas, tal como presento en el ejemplo 28, lo que añade coherencia a la imitación en estrecho de la glosa y aclara notablemente el discurso musical.



Ej. 28: Dulce memoriae (Hernando), c. 93-97

Uno de los pasajes más curiosos de los contenidos en *Obras* es la sección final del *Tiento de sexto tono (XI)*. A simple vista, la acumulación de semicorcheas y el ritmo abrupto de las voces a partir del compás 250 resulta inhabitual en la música de Cabezón. Conozco varios intentos de corrección

41.- APEL: *Spanish Organ Masters...*

42.- Así como en el pasaje paralelo, entre 79 y 80, según comenté más arriba.

43.- Principalmente, PEDRELL, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles*, Madrid, 1908; ANGLES: *Antonio de Cabezón...*; APEL: *Spanish Organ Masters...* ESTER SALA: *Glosados...*; IFE y TRUBY: *Early Spanish Keyboard Music...*

de este fragmento por parte de algunos colegas, pero ninguno está publicado o grabado, que yo sepa, ni coincide con mi opinión al respecto. Mi versión, que aparece en el ejemplo 29, se basa en la presunción de que la cifra utiliza aquí lo que describí como “barras del alzar” en mi artículo sobre las *Diferencias Isabel*. En efecto, entiendo que a partir del compás 249 (III, 23, 1, 8) la música debería volver al compás de proporción C3 que encabeza la segunda parte de este tiento. Sin embargo, ante la acumulación de cláusulas glosadas que ocupan la tercera mínima de cada compás, el copista optó por la incorporación de barras del alzar en la cifra, subdividiendo el compás en dar y alzar. La barra adicional se sitúa, precisamente, en el alzar del compás ternario, entre la segunda y tercera mínima. Se observará que la música en mi transcripción recupera el aspecto de los compases iniciales de esta segunda parte del tiento (compases 183-218), con ornamentos situados siempre en el alzar del compás ternario. Mantengo intactos, sin embargo, los valores del bajo a partir del compás 255, donde se presenta completo el hexacordo la-sol-fa-mi-re-ut. Los cuatro compases finales admiten diferentes lecturas, pero creo que el ornamento antes del acorde final (III, 23, 4, 6) ocurre también en anacrusa y con un carácter enfático. Por ello, transcribo los compases 261-263 en forma hemiólica.

Ej. 29: Tiento de sexto tono (XI), c. 244 a fin



No es éste el único caso en la música de Cabezón en el que una música en compás ternario se copia en compás binario. El *Osanna de la missa de lome armé* (Ester Sala XIII) lleva O como signo de compás en el original de Cabezón. La cifra muestra las barras de compás repartidas de forma binaria, tal como transcribió acertadamente Ester Sala. Sin embargo, resulta manifiesto que la música sigue funcionando de acuerdo con el compás de tres mínimas C3 que corresponde al original de Josquin. Por esto, cada compás de Josquin resulta un compás y medio en la glosa de Cabezón⁴⁴. Hasta aquí, nada excepcional, pues la copia en binario de piezas ternarias es un hecho bastante corriente, especialmente en piezas copiadas en tablatura⁴⁵. Pero el original de Cabezón comete un error en el compás 4, al abreviar las tres mínimas del original a dos. En el ejemplo 30 puede verse una propuesta de transcripción del comienzo de esta pieza. No obstante, se tendrá también en cuenta en este caso lo dicho antes sobre los compases abreviados en las intabulaciones de Cabezón.



Ej. 30: Osana de la misa de lome arme, c. 1-5

VII.- Algunas cuestiones de semitonía

Al margen de las típicas cuestiones de semitonía que pudieran aplicarse de forma general a la obra de Cabezón, conviene señalar algunos casos que me parecen especiales.

44.- El caso es citado, sin especiales comentarios y para otros fines, por BERNAL RIPOLL, Miguel: “Rythmón y arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío”, *Revista de Musicología*, XXVII, n°2, 2004, p. 841-894.

45.- También en otros formatos. Véase si no, por ejemplo, la edición de *Intabulatura nova* (Venecia, 1551) editada por Friedrich Cerha, Doblinger, Wien, 1975, especialmente en las piezas 4, 5, 6, 8, 10, 17, 18 y 19.

En la edición de Anglés algunas alteraciones perfectamente claras en el original fueron suprimidas siguiendo criterios que no puedo compartir. Así, en el *Tiento de segundo tono (V)*, el original escribe un movimiento do-si becuadro en el tiple del compás 87 (II, 89, 4, 3) que es cambiado por do-la. Se elimina así el movimiento de “doble sensible” que presenta el original entre tenor y tiple y que, casi como un arcaísmo, aparece ocasionalmente en *Obras*. En el *Tiento de cuarto tono (VII)*, la edición de Anglés suprime un sostenido delante del sol del tenor perfectamente claro en el original en el compás 119 (III, 4, 4, 4), con el fin de evitar el movimiento melódico de segunda aumentada. Afortunadamente, ambos signos cromáticos sí que son respetados en la edición de los tientos de Cabezón publicada por Kastner⁴⁶.

Un caso controvertido es el del fa# en el bajo del compás 16 (III, 88, 4, 2) de *Duviensela (LXXXV)*. En mi opinión no se trata de discutir sobre la presencia o no de notas alteradas en la octava grave del teclado de Cabezón. Hay que considerar, ante todo, que la alteración está colocada detrás del 1 de la cifra del bajo y debajo del 4 del tenor en el original. Por ello, su aplicación más lógica es la cancelación el bemol del si del tenor y no la alteración del fa del bajo.

Por otro lado, por mucho que tengamos en mente un teclado de octava corta en los instrumentos del siglo XVI español, la presencia de F# y G# en la primera octava es ya descrita por fray Tomás de Santamaría en 1565: “Algunos instrumentos ay que tienen dos teclas blancas de más... Los que tienen las dos teclas blancas de más, son de diez contras, en los quales Gamaut tiene su asiento en la quinta tecla blanca, que es la que está entre las dos primeras teclas negras”⁴⁷. Estas notas, por tanto, no sólo son posibles en la música de Cabezón, sino deseables. Su aparición esporádica pero expresa, como el G# en el compás 61 (II, 91, 3, 4) del *Tiento de tercer tono*, por ejemplo, constituye una recomendación a tener en cuenta para su incorporación en otros casos, como el mostrado en mi ejemplo 8.

Yendo algo más lejos aún, creo que en el glosado *Pis ne me pulvenir* (Ester Sala XXXV) de Hernando es difícilmente eludible el Eb en la octava grave, como sugiere prudentemente Ester Sala entre paréntesis en el compás 78. Sin embargo, opta por no añadir bemoles editoriales en el tenor y en

46.- KASTNER: *Antonio de Cabezón, Tientos und Fuguen...*

47.- SANTAMARIA, fray Tomás de: *Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565, fol. 2.

el bajo del compás 82, a pesar de que éstos son claramente demandados por el contexto armónico de la pieza, tal como demuestra la versión de la misma canción glosada por Antonio (Ester Sala XXVII). Naturalmente, la prudencia de Ester Sala viene avalada por la escasez de testimonios sobre la presencia de la nota Eb regrave en los instrumentos de tecla de aquel periodo. Lo curioso en el caso de Hernando es que el E natural regrave no es demandado en absoluto a lo largo de la pieza, por lo que todo puede resolverse satisfactoriamente reafinando en el clave o en el clavicordio esta nota como Eb.

VIII.- Algunas reflexiones finales

Los comentarios anteriores son fruto de una revisión no exhaustiva de las piezas de Cabezón contenidas exclusivamente en las *Obras de música* de 1578. Están basados en una experiencia personal con este repertorio a lo largo de los últimos treinta años.

Soy consciente de que no todas las lecturas que apporto serán igualmente convincentes. Queden sólo como sugerencia para unos y sirvan para estimular el pensamiento de otros.

Mi intención no es cuestionar, en absoluto, la validez de las ediciones completas de Anglés y de Jacobs ni de las parciales que hicieron Kastner, Ester Sala y otros musicólogos dignos de la máxima admiración, sino mejorar la comprensión de la música de Cabezón a partir de una aproximación analítica a sus procesos compositivos en relación con los problemas notacionales de la cifra.

Sin embargo, creo que cualquier edición de las *Obras* que se realizase en la actualidad debería poder mejorar a las existentes al menos en su aproximación crítica al repertorio, yendo mucho más allá del escrupuloso respeto a la edición original que todos manifiestan haber tenido. Por eso, sorprende que ya en el primer volumen de las *Obras* publicado por Claudio Astronio en 2001⁴⁸ pasen completamente desapercibidas la mayor parte de las corruptelas aquí descritas, al tiempo que, inevitablemente, se generan otras.

48.- ASTRONIO, Claudio: *Antonio de Cabezón, Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, vol. 1, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2001. El único volumen aparecido contiene sólo los duos, tercios, versos y faborbones de Cabezón.

Con respecto a las piezas de Cabezón transmitidas por el *Libro de cifra nueva* cabe decir que una aproximación a los problemas aquí abordados sobrepasaría las posibilidades de cualquier artículo. Sólo una nueva edición crítica de este corpus, unas cuarenta obras, podría poner de relieve la infinidad de problemas derivados tanto de los métodos editoriales de Luis Venegas de Henestrosa como del análisis de las concordancias con el manuscrito M242 de la Universidad de Coimbra, en la línea de lo que ya adelanté en mi edición de la música de Fernández Palero⁴⁹.

Mientras tanto, sólo espero que mis avisos puedan ser de utilidad, al menos para los tañedores interesados en navegar con buen rumbo por los entresijos de la música de Cabezón.

49.- Como ampliación de la visión sobre esa problemática, el lector interesado podrá también consultar el ya mítico artículo de WARD, John: "The editorial methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina*, VI, 1952, además de mi citada edición de la música de Fernández Palero.