

CUADERNOS DE ANÁLISIS – Nº 6

Juan Cabanilles

(1644-1712)

Tiento de 7º tono por Alamire

(Anglés, Opera Omnia, vol. I, tiento XXIII)

Apuntes para un
Estudio crítico

Juan A. Pedrosa

Sevilla, mayo de 2021

CUADERNOS DE ANÁLISIS

PRESENTACIÓN

Muchas ediciones de obras del repertorio de tecla ibérica de los siglos XVI al XVIII contienen errores, algunos de ellos de una cierta importancia. Estos pueden ser errores de transcripción o de impresión, aunque lo más frecuente es que estos errores ya estén presentes en las fuentes originales, muchas de las cuales suelen ser manuscritos tardíos que no son originales del autor. Entre estos errores destacan ciertos pasajes que son ilógicos desde un punto de visto estilístico, y que suelen ser ignorados por la mayoría de editores, ya sea para corregirlos o para justificarlos.

El objetivo de esta serie de trabajos es analizar el texto de forma crítica y, en caso de encontrar pasajes controvertidos, proponer correcciones razonadas de acuerdo al estilo del autor. Presentamos, así, una nueva edición corregida, la cual puede incluir importantes diferencias con respecto a las actualmente disponibles.

Para poder reconocer fácilmente los cambios realizados se elaboran estos trabajos analíticos. De esta forma, el intérprete puede, en todo momento, conocer en qué consisten dichos cambios y tomar la decisión que considere oportuna con respecto a los mismos.

Estos trabajos se estructuran en dos partes: en la primera, se incluyen unas breves notas sobre la documentación analizada, así como unas observaciones de carácter general sobre la obra, y el estudio detallado de algunos pasajes de especial importancia. Se incluyen ilustraciones y ejemplos que contribuyen a aclarar la materia estudiada.



En la segunda, presento un estudio comparado (EC) entre mi versión (JAP) y las diferencias con respecto a las fuentes consultadas. Este estudio sería el equivalente a una edición crítica tradicional. Normalmente, este tipo de ediciones suelen resultar incómodas (porque las notas críticas están separadas de la partitura), y confusas (ya que dichas notas no suelen venir en notación musical). Por ello, en mi EC, incluyo mi versión y las diferencias en una única partitura, por considerar este formato más significativo.

Estos trabajos se centran exclusivamente en aspectos técnico-musicales, obviando otros (de tipo histórico, bibliográfico, etc...) que, aun siendo de una gran importancia, no son el objeto de los mismos.

La partitura práctica (sin notas críticas y de cómoda lectura para la interpretación) se publica en un documento aparte.

Juan A. Pedrosa (Sevilla)

DOCUMENTACIÓN

Abrev.	Manuscrito
M-1	<p>M 386 Biblioteca de Catalunya (Barcelona) pp.16-19 p.16: “Tiento. 7º tono. Por Alamire del Grande Maestro Mossen Joan Cabanillas. es un prodigio”</p>  <p>p.19: “Aquí da fin el Tiento de 7º tono por Alamire del G[ran]de M[ae]str[o] M[osse]n Joan Cabanillas”</p>
M-2	<p>M 387 Biblioteca de Catalunya (Barcelona) ff.242v-245r f.242v: “Tiento deceno tono de Cauanillas”</p> 

Abrev.	Edición
OO	ANGLÉS, Higinio. <i>Iohannis Cabanilles opera omnia</i> . Biblioteca de Catalunya, Barcelona. vol. I (1927), pp.151-160. (notas críticas: pp. LXXXII-LXXXV)

CONVENCIONES Y ABREVIATURAS

S, A, T, B indican (convencionalmente) las 4 voces de la obra.

Para indicar las notas, se utilizan las sílabas del solfeo (do, re,..., si). Para especificar la altura (cuando sea necesario), se utiliza un índice (do1, re4, etc...), siendo do3 el do central del teclado. Si no aparece el índice, se toma el mismo de la nota anterior.

Localización de ejemplos: [voces]:compás(es):parte(s):[subdivisión] (el contenido de los corchetes es opcional). En la sección de ritmo ternario considero que existen 6 partes por compás.

ESTUDIO COMPARADO (EC)

En la segunda parte de este trabajo comparo ambos ms, M-1 y M-2, y la versión clásica de Inglés (OO) con mi propia versión (JAP), recogiendo los pasajes discrepantes. A partir de esta comparación, las modificaciones sugeridas en mi versión se entienden con facilidad.

En la mayoría de los casos se trata de elegir, entre las lecturas de los ms, las que considero más lógicas. A veces apporto ligeras variaciones rítmicas por considerarlas más equilibradas, como en A:11:1-2, T:13:3-4, A:18:2, T:20:3, S-A:49:5, S:70:1-3, T:124:2-3. Otros casos implican errores obvios de inconsistencias temáticas y motivicas, que recojo en una tabla a continuación.

Por último, existen unos pocos casos en que pudiendo ser válidas las lecturas de los ms (desde un punto de vista teórico) en la interpretación se aprecia una extraña sensación auditiva. En estos casos, analizo el pasaje, intentando encontrar el posible motivo de dicha sensación auditiva y proponer alguna solución. Algunos ejemplos de esto se encuentran en los cc.9:1, 51:6 y 133:3. Es evidente que, en estos casos, mi aportación es especulativa y no está basada en las fuentes actualmente disponibles, ni en la corrección de errores obvios, por lo que su valoración queda en manos del buen criterio del intérprete. Todos estos casos se estudian con detenimiento más adelante.

COMENTARIOS PRELIMINARES

Compases con número irregular de figuras

A veces, en algunos compases aparecen un mayor o menor número de figuras de las que consta el compás. En el EC he señalado esta circunstancia mediante líneas de puntos. Obviamente, se trata de errores (evidentes) de copia. Esto es especialmente importante en M-2, donde ocurre en S:4, T:7, A:36, S:42, T:43, B:72, B:92 y T:138.

En M-1 solo he detectado la falta de una negra (semínima) en el motivo que canta el A en 47:5.

Melodías interrumpidas

Hay lugares en que la melodía que lleva una voz se interrumpe al coincidir en unísono con otra voz, lo que da la impresión de estar incompleta. Como se recoge en el ejemplo siguiente (en el que aparecen solo las voces implicadas), esto ocurre en T:27:3 donde la conclusión lógica sería hacer la2, que coincide con la nota equivalente del tema que hace el A. También en A:47:1 donde la conclusión lógica sería hacer un re3 que coincide con el T. En ambos casos los dos ms hacen silencios (a) y, aunque no afecta al sonido, por lógica musical he añadido las notas correspondientes para que se pueda apreciar la conclusión de la melodía (b).

The image shows two musical examples, (a) and (b), illustrating interrupted melodies. Example (a) shows two staves (treble and bass clef) with a gap in the melody. Example (b) shows the same staves but with the missing notes filled in to complete the melody. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various note values and accidentals.

Esto ocurre en otras obras que he estudiado en esta colección (véase, por ejemplo, el estudio del Tiento de 1º tono de mano derecha, de Bruna, en CA-4).

Inconsistencias temáticas

Esta obra se basa, en gran medida, en la imitación de temas (como el principal de la obra, tratado en forma de fuga, y que aparece en varios lugares con figuraciones distintas) y otros breves motivos que, imitados en todas las voces, van construyendo los sucesivos fragmentos de la misma. En consecuencia, es muy fácil detectar aquellos casos en que aparecen modificaciones de estos elementos que no tienen justificación lógica (y que, en consecuencia, debemos considerar erratas) y corregirlos.

Estos casos se recogen en la siguiente tabla, donde se indica la voz que lleva el tema/motivo y su localización, así como los documentos en los que aparecen. Esto se puede comprobar fácilmente en el EC.

Voz:Localización	M-1	M-2	OO
T:11:2		X	X
S:19:3:2	X	X	X

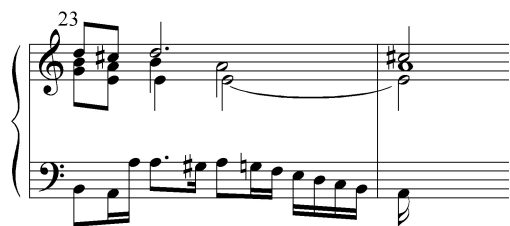
A:47:5	X		
T:49:6			X
A:54:4	X	X	X
A:73:6		X	
B:81:3	X	X	X
B:92:6	X		X
A:97:1-6		X	
S-T:106-110		X	
A:139:2	X	X	X

Ligaduras

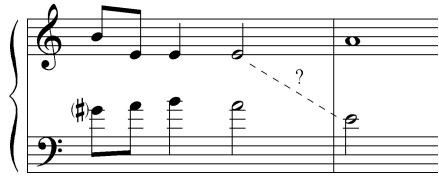
Ambos ms son parcos en ligaduras en comparación con la práctica actual. Probablemente, el intérprete añadía las ligaduras que fueran necesarias, en función del estilo de la época. En el EC se pueden apreciar fácilmente las diferencias entre M-1, M-2 y OO, a este respecto. Solo incluyo aquellos casos que discrepan de mi versión, para no recargar el texto.

Por un lado, debemos distinguir la falta de ligaduras en los retardos. Estas son evidentemente necesarias y debemos añadirlas. En cuanto a otros tipos de ligadura, habría distintas posibilidades. A veces, sería lógico unir notas iguales consecutivas, pero otras veces sería conveniente articularlas, especialmente cuando se trata de suplir algún vacío rítmico. Evidentemente, al hacer pocas ligaduras de este tipo, la música suena más libre y suelta (y viceversa). En este aspecto, la elección dependería del gusto del intérprete y del estilo de interpretación que desee.

Es un hecho conocido que Inglés suele añadir muchas ligaduras en sus ediciones, lo cual puede ser del gusto de algunos intérpretes. Pero, a veces, lo hace de forma exagerada, como en el caso de los cc. 23-24 que recogemos en el ejemplo siguiente:



Como se puede apreciar, Inglés liga los dos mi³ a caballo de la barra de compás. No obstante, se trata de una ligadura absurda, ya que el primer mi (c.23) corresponde al A y el segundo (c.24) al T, ya que existe un cruzamiento entre ambas voces, como se aprecia claramente en el sig. ej., donde, por claridad, representamos solamente esas dos voces:



Otro ejemplo de este tipo, en OO, ocurre en el T:49:5-6, donde se ligan dos notas la2 consecutivas, que deben ser articuladas, porque así es el tema, que aparece muchas veces en dicha sección.

Alteraciones

Es sabido que en la época se escribían menos alteraciones de las necesarias, correspondiendo al intérprete (guiado por sus conocimientos teóricos y por el gusto musical imperante) suplir dichas alteraciones (*semitonia subintellecta*).

En los ms las alteraciones afectan solo a la nota a la que acompañan. No se usa el becuadro para cancelar el efecto de una alteración anterior. Hay carencia de muchas alteraciones evidentes. Por otra parte, éstas son a veces muy reiterativas, como en el caso de los ornamentos, que tienden a repetir la alteración en todas las apariciones de una misma nota (como en el caso de la sensible).

En nuestro caso, como se puede comprobar en el EC, los ms no son coincidentes en este aspecto, discrepando en numerosas ocasiones. En consecuencia, debemos decidir qué alteraciones nos parecen más adecuadas. Según el criterio elegido, el resultado sonoro puede llegar a ser muy diferente. Esto es problemático, en general, pero considero que lo es más en esta obra por su carácter modulante. No disponer de las alteraciones adecuadas puede dar lugar a una versión confusa tonalmente, con la excusa de la teoría modal de la época.

El criterio seguido en el EC es el de recoger aquellos casos en que los dos ms difieren. En caso de coincidencia, no los incluyo, para no sobrecargar. En mi versión, pongo como alteración real (sin paréntesis) aquella que aparece, al menos, en uno de los dos ms. Y, como sugerencia (entre paréntesis), aquella que no aparece en ninguno de los ms. También pongo como real aquellos casos obvios que no suelen aparecer en los ms, como el caso de VI° elevado cuando aparece en conjunción con la sensible en el modo menor.

En cuanto a la notación empleada en mi edición, sigo el criterio actual, afectando la alteración a todas las notas iguales dentro del compás. En los casos necesarios, se añaden alteraciones de precaución o de aviso. Incluyo también en el EC las lecturas elegidas por Anglés en su OO.

Disposición de las voces

En general, las obras de Cabanilles suelen incluir muchos cruzamientos de voces. Normalmente, estos cruzamientos duran unas pocas partes. Pero, en esta obra, hay casos muy exagerados. Como ejemplo, en la siguiente tabla se recoge la altura relativa de las voces entre los cc. 89 y 121:

Compases	89	90	92	101	102	121
Altura relativa de las voces	S	S	T	T	T	S
	A	T	S	A	S	A
	T	A	A	S	A	T
	B	B	B	B	B	B

Como se puede apreciar, en el c.90 el T se superpone al A. Dos cc. después, el T se superpone al S, y permanece como la voz más aguda hasta el c.121 (es decir, casi 30 cc.). Se entenderá fácilmente la dificultad de lectura de esta partitura.

Esto ocasiona un problema de representación en la escritura actual para teclado a dos pentagramas. Cuando el cruzamiento es breve, lo más fácil es mantener la dirección original de las plicas en cada voz. En otros casos, se cambia esta dirección y se indica con líneas la continuidad de las voces. Por otra parte, cuando la tesitura de las voces es tal que existen muchas líneas adicionales, se tiende a agrupar más de dos voces en un pentagrama, como hace Inglés en varios sitios, lo que es más cómodo para la lectura. Pero si, además, estas voces se cruzan, es prácticamente imposible seguir la melodía correspondiente a cada voz, como se ve en el ejemplo mostrado anteriormente de los cc. 23 y 24 (págs. 4 y 5, arriba).

En consecuencia, hay que elegir entre una cierta facilidad de lectura o aclarar el movimiento de las voces. Tras reflexionar, el criterio elegido consiste en mantener (salvo en sitios muy concretos y breves) dos voces en cada pentagrama, indicando con líneas los cruzamientos. En casos especialmente confusos, como los recogidos en la tabla anterior, he añadido las iniciales de las voces (S, A, T, B) para aclarar mejor la polifonía.

Ritmo y Métrica

Esta obra presenta una estructura ternaria, en función del tipo de ritmo, cuyos aspectos principales se recogen en la siguiente tabla (s/i = sin indicación):

Sección	Comp.	Ritmo	M-1	M-2	OO	JAP
1ª	1	Binario	C	C	C	C
2ª	44	Ternario	6	s/i	c.44: 6/4(=3/2)	6/4
					c.71: 6/4	
3ª	113	Binario	C	C	C	C

Para separar las secciones, M-1 utiliza una doble barra. M-2 y OO, no. En mi edición, incluyo la doble barra.

Inglés diferencia dos subsecciones dentro de la sección 2ª. En la primera, utiliza una doble signatura 6/4(=3/2) y, a partir del c.71, solo pone 6/4. Como se muestra en la tabla, esta diferenciación no aparece en los ms.

La doble signatura del c.44 sugiere la alternancia entre compases con ritmo 3+3 (6/4) y otros con ritmo 2+2+2 (3/2). Es cierto que este ritmo 2+2+2 aparece frecuentemente, pero no en todas las voces a la vez. Por el contrario, este ritmo solo aparece en alguna voz, mientras que las restantes siguen articulando las partes 1ª y 4ª, manteniendo así la acentuación 3+3, en general, como se ve en el siguiente ejemplo, que recoge los cc.50-54:

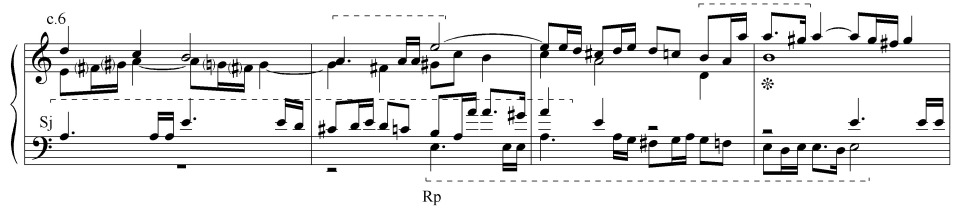






Se han señalado los motivos que presentan este ritmo 2+2+2 que, como se aprecia, contrastan con las restantes voces, que siguen manteniendo la acentuación 3+3. Cuando el motivo atraviesa la barra de compás los ms, a veces, utilizan la antigua notación con notas partidas (mínima a caballo de la barra de compás). Considero que todo esto es confuso para un intérprete moderno, por lo que en mi edición he adaptado el ritmo de todos estos motivos, usando negras ligadas, en vez de blancas.


Reducción de valores

En los compases ternarios, habitualmente, soy partidario de realizar una reducción de valores con respecto al original, para hacer más actual la notación. En consecuencia, podría haber empleado un 6/8 en vez de 6/4. Pero, en esta obra concreta, no he procedido así por considerar que los problemas relacionados con los cruzamientos de voces podrían verse acentuados con la adición de los barrados de las plicas de las corcheas y semicorcheas que conllevaría este compás reducido (6/8). Por ello, mantengo el 6/4 y los valores que aparecen en los dos ms.

ESTUDIO DETALLADO DE ALGUNOS CASOS PARTICULARES

Voz(ces): Comp.	Comentario
S-A:9	<p>El comienzo del c.9 (señalado con asterisco) presenta una extraña sensación auditiva, lo que merece un detallado análisis. En el ej. siguiente, recogemos los cc.6-9:</p>  <p>En T:6:1 se expone el sujeto y, antes de que termine su presentación, entra la respuesta en B:7:3. En S:7:1 aparece una falsa entrada (modificada) del sujeto, que va sonando al mismo tiempo que la respuesta del B, originando imitaciones a distancia de negra a partir del c.8. A principio del c.9 coinciden la cadencia en mi, del B, con la cadencia en la, del S, originando una especie de bitonalidad. Además, la cadencia del S está rítmicamente adelantada una parte con respecto a la del B, con la consiguiente diferencia en el acento. Considero que esta discrepancia rítmica y tonal está en la base de la extraña sensación percibida.</p> <p>Para proponer una solución, lógicamente hay que respetar la cadencia del B, que es la voz a la que le corresponde exponer el tema. Para evitar el choque mencionado, sugiero eliminar la característica apoyatura del S:9:1 sustituyéndolo por un sol#4, negra, y continuando como en el original. Subsidiariamente, modificando ligeramente la redonda del A, contribuye a aclarar la armonía de la cadencia, como se recoge en el ejemplo siguiente (cc.8-9):</p>  <p>Evidentemente, en casos como este, sugiero al intérprete que compare ambas opciones, y decida en consecuencia.</p>
T:14	<p>Anglés sigue aquí a M-2, haciendo un largo retardo (blanca) que tiene una preparación muy breve (corchea) lo que no es apropiado teóricamente. Soy partidario de seguir la versión de M-1, que suprime dicho retardo, aunque añadiendo la alteración de la 3ª (do#3). El choque cromático con el do de la escala descendente del B no es grave, dada su brevedad, siendo una característica muy frecuente en este estilo.</p>

B:48:1	<p>Anglés omite el retardo, prolongación de la nota sol2 anterior, que aparece en ambos ms. Es, obviamente, un error.</p>
S-A:49:5	<p>Considero que el ritmo de S-A debería coincidir con el movimiento contrario del B, a pesar de que ambos ms no lo hacen así. Por otra parte, recordamos lo expuesto más arriba sobre el hecho de que Anglés liga los dos la2 del T en las partes 5ª y 6ª, lo que rompe el ritmo del motivo.</p>
51:6	<p>Existe un vacío rítmico en la última parte del c.51, perceptible auditivamente, que se puede apreciar en el ej. siguiente, que recoge los cc.51-52.</p>  <p>Este vacío rítmico es algo excepcional en todo este fragmento, que abarca desde el c.41 hasta el c.71 (30 cc.), con la única excepción de los cc.51:6 (el caso actual) y 65:6. En este último caso, el efecto no resulta tan fuerte, probablemente porque contrasta con muchos compases anteriores en que no hay ningún vacío rítmico, por lo que representa una especie de descanso deseable. Por el contrario, en el caso actual (c.51) el efecto sí es notable. Aunque puede ser original del autor, también existe la posibilidad que falte alguna nota en ese lugar.</p> <p>De ser así, se podría solucionar fácilmente articulando, en la 6ª parte del B, un re2 (negra) o incluso un do2, nota de paso. Aunque una posibilidad más interesante sería considerar que se ha omitido (por error) el comienzo del motivo completo que aparece desde el c.44, y que coincide con el tema principal del tiento en ritmo ternario, como se señala (con asteriscos) en el sig. ej. (obsérvese la imitación entre el T del c.49 y el B del c.51):</p> 
B:89:1	<p>En este lugar (ver ej. sig., señalados por asteriscos) los ms discrepan, aunque ambas lecturas pueden ser válidas:</p>  <p>En M-2 aparece la lectura más simple, consistente en un salto descendente de 5ª, marcando la cadencia (re3-sol2). Esta es la opción elegida en OO. No obstante, en M-1 se mantiene la nota común (re3) que es un retardo que</p>

	<p>desciende a do3 que, a su vez, es otro retardo.</p> <p>Como se aprecia en EC, en ambos ms estos retardos carecen de ligaduras (que hemos de añadir). He elegido la lectura de M-1 por su mayor interés armónico.</p>
S:93:1	<p>Anglés sigue aquí a M-2, poniendo do4 (retardo), opción válida musicalmente, aunque prefiero la lectura de M-1, que pone si3.</p>
A:133:3-4	<p>En a) del ejemplo siguiente se recogen los cc.133-134, tal como aparecen en ambos ms. En 133:3-4, el A hace un diseño que se repite a continuación, lo que suena reiterativo, y podría tratarse de un error de copia inadvertido. Sugiero simplificar el primer grupo, como se indica en (b).</p>  <p>El intérprete puede probar ambas formas y obrar según su criterio.</p>
A:139:3-4	<p>El A salta de 4ª ascendente (si2-mi3) con el ritmo negra con puntillo-corchea (en ambos ms y en OO). No obstante, el mismo diseño aparece en A:145:1-2, una 4ª alta (mi3-la), con el ritmo negra-negra. Aunque esta diferencia es perfectamente válida, he preferido igualar ambos casos con el ritmo negra-negra.</p>
A:149	<p>Anglés sigue aquí a M-2 poniendo un fa3 que considero absurdo. Es más lógico el mi3 que aparece en M-1.</p>

ESTUDIO COMPARADO (EC)

Tiento de 7º tono por Alamire

Juan Cabanilles

OO: Anglés, Opera Omnia

M-1: Ms 386 (Bb. Cat.)

M-2: Ms 387 (Bb. Cat.)

JAP: Versión del autor

Tiento [XXIII] de 7º tono por Alamire

Juan Cabanilles (1644-1712)
Rev. & ed.: Juan A. Pedrosa (2021)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'JAP', contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a five-measure phrase marked with a '5'. The second staff, labeled 'OO', has a few scattered notes. The third staff, labeled 'M-1', and the fourth staff, labeled 'M-2', also contain sparse notes, with some appearing in the final measure of the system.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'JAP', continues the intricate melodic line with a long phrase spanning across the system. The second staff, labeled 'OO', shows more notes, including a pair of eighth notes. The third staff, labeled 'M-1', and the fourth staff, labeled 'M-2', continue with sparse accompaniment notes.

10

JAP

OO

M-1

M-2

15

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

20

JAP

OO

M-1

M-2

25

JAP

OO

M-1

M-2

30

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

45

JAP

OO

M-1

M-2

50

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

60

65

JAP

OO

M-1

M-2

70

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2

75

JAP

OO

M-1

M-2

80

85

JAP

OO

M-1

M-2

90

JAP

OO

M-1

M-2

T

S

A

S

95

JAP

OO

M-1

M-2

100

JAP

OO

M-1

M-2

105

T

A

S

JAP

OO

M-1

M-2

110

JAP

OO

M-1

M-2

115

120

JAP

OO

M-1

M-2

125

JAP

OO

M-1

M-2

130

JAP

OO

M-1

M-2

135

JAP

OO

M-1

M-2

140

JAP

OO

M-1

M-2

145

JAP

OO

M-1

M-2

150

JAP

OO

M-1

M-2

JAP

OO

M-1

M-2