

Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado

Joan Cabanilles: stylistic and innovative features of his keyboard works

Pedrero Encabo, Águeda *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 97-112]

RESUMEN

En esta comunicación se resaltan ciertos elementos de la escritura organística de Cabanilles que suponen una novedad en el contexto teclístico de la época —finales del siglo xvii— y abren las puertas a la nueva tendencia estilística del siglo xviii. Se analizan en segundo lugar sus tocatas, como uno de los tipos compositivos de nuevo cuño en el repertorio de la música de teclado española.

Palabras clave: Cabanilles, Joan; Compositores; Músicos; Música para tecla; Formas musicales; España; S. 18.

ABSTRACT

In this paper the author discusses certain features of the organ music of Cabanilles which represented a considerable novelty in the context of keyboard writing at the end of the 17th century and which opened the way for the development of the new style of the 18th century. Further, his toccatas are analyzed, since they can be considered a new and original type of composition in the Spanish keyboard repertoire.

Key words: Cabanilles, Joan; Musicians; Composers; Keyboard music; Musical forms; Spain; 18th century.

Parece necesario dedicar a este músico un importante paréntesis ante una afirmación como la expresada hace años por el profesor Santiago Kastner en sus *Comentarios a las obras para el teclado de Cabanilles*:

«Al igual que sus contemporáneos italianos como Bernardo Pasquini y Alessandro Scarlatti, Joan Cabanilles pertenece a los precursores de la sonata para el teclado binaria del siglo xviii y de esta manera llegó a participar como creador de nuevos conceptos y funciones en el campo de la armonía»¹.

«Aunque Cabanilles todavía no haya alcanzado un molde, sea nítido, sea definitivo, de la sonata bipartida, no cabe duda de que dejó la idea en un estado bastante adelantado, de suerte que sus discípulos y sucesores pudieron completar la integración»².

* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Valladolid. 47002 Valladolid.

El número de obras publicadas de Joan Cabanilles hasta ahora recoge 125 tientos, 99 versos, 6 tocatas, 4 paseos, 5 pasacalles, 5 gallardas, 2 batallas, un *Pedazo de música*, una gaitilla, una *Diferencias de Folias*, una *corrente*, un dúo y una xácara.

No se trata de presentar aquí un análisis exhaustivo sobre toda esta producción, pero una vez estudiado el conjunto de obras, vemos la necesidad de referirnos a algunas de ellas con cierto detalle. En concreto, aquellas obras en las que el compositor presenta ciertos caracteres estilísticos que destacan como representativos de una concepción más moderna, más avanzada. Ésta aparece más claramente entre algunos de sus tientos, pasacalles, gallardas, batallas, en el *Pedazo de música*, corriente y xácara. Es decir, excluimos principalmente sus versos y los tientos que se ajustan al modelo más «tradicional», de textura polifónico-imitativa. En este primer apartado nos centraremos especialmente en la descripción del modelo de tiento —que Cabanilles cultiva en numerosos ejemplos— estructurado en secciones que se interrelacionan entre sí por medio de una variación rítmica del tema.

En este período de finales del siglo xvii y principios del xviii, el tiento experimenta la progresiva alteración de su esencia unificadora y organizativa: la modalidad. Ligados a este sustrato básico, nuevos elementos de organización discursiva apuntan a una nueva consideración estilística y estructural de este modelo compositivo.

Al examinar el tiento en Cabanilles, vemos el cambio que experimentan algunos de ellos con la incorporación de pasajes de tipo tocatesco; la sistematización de la glosa, que deja de ser algo libre y casual para asumir una seria planificación; una aligeración de la textura incluso a dos voces en algunas secciones; una elaboración motivica racionalista: la obra se basa en el trabajo con células motivicas, lo cual supone un importante alejamiento del principio compositivo del barroco temprano; el tema deja de ser variado rítmicamente u ornamentado; se produce una disociación entre el elemento temático y el motivico; se sobrepasa el ámbito de los modos, con indicios de utilización de un lenguaje tonal; empleo de nuevas figuraciones: bajos *Murky*, acordes clavecinísticos, utilización de motivos puramente instrumentales.

Todas estas características que, como decimos, presentan algunos de sus tientos, llevan esta forma a una concepción nueva y reflejan el cambio estilístico que se está produciendo en la época. Entre ellas, vamos a destacar los elementos figurativos que se acercan al mundo tonal y el uso de una textura transparente a dos voces, en la que se rompe el juego polifónico imitativo del tiento. Haremos referencia también al resto de obras, anteriormente citadas, en las que destaca el uso de pasajes de carácter acordal.

Introducción de elementos tocatescos

Uno de los procedimientos mediante los cuales Cabanilles reacciona contra la severidad del estilo contrapuntístico viene dado por el uso más libre y desenvuelto de su escritura mediante la incorporación de pasajes virtuosísticos. Estas interferencias en sus tientos de procedencia tocatística se presentan en la línea de la tocata frescobaldiana. Puede verse en³: tomo I, Tientos 4, 9, 16 y 24; 22, 23 y 25 (en la coda final); tomo II, Tiento 4 (pasaje final); tomo III, Tientos 37, 52 (final), 68 y 70; tomo V, Tiento 73 (final); tomo VI, Tiento 95 (final), Tiento 96.

Sistematización de la glosa

La glosa deja de presentar el carácter vago e indefinido, desarticulado e inconexo que caracterizaba las obras de sus antepasados (como puede verse en Correa de Arauxo), y se dispone en progresiones secuenciales de terceras o de quintas, constituyendo un importante paso hacia la estructuración del material. Aquí tenemos ya un material más organizado, ajustado, con una búsqueda de curvas melódicas, de fragmentos temáticos que se reafirman con su posterior citación; el uso de *patterns* motivicos que se integran en unidades más extensas que producen una entidad melódica más amplia. No obstante, la aplicación de esta estructuración del discurso resulta mucho menos frecuente. Lo vemos en la siguiente pieza de forma muy evidente: tomo II, Gallarda 5: cp. 53-55, 59-60, 61-70.

En algunos casos incluso, llegamos a encontrar una cierta creación de fraseado musical, con la configuración de una linealidad melódica (en la parte que lleva la glosa) sobre un fondo tonal que aportan los acordes de la parte acompañante (ej. 1).

Uso del estilo acordal

Este apartado responde a una de las condiciones fundamentales del estilo moderno, y, en palabras de Kastner, elemento básico para el futuro desarrollo de las formas sonatísticas:

«era imprescindible que la escritura horizontal y polifónica, corriente en la composición para instrumentos de tecla, se emancipase de esa añosa tutela usual para transitar hacia una escritura más vertical, armónica y homófona, más suelta (...)»⁴.

En los ejemplos 2 y 3 Cabanilles refleja estas características, con pasajes en los que la esencia temática deriva del desglose del acorde o de la sonoridad conjunta de ellos, más que de la yuxtaposición de diferentes líneas polifónicas.

Se puede ver también en el Tiento 37 (t. III), cp. 204-210: despliegue del acorde de Do m, Gallarda 1 (t. II), cp. 59-62; Tiento 55: inicio acordal (t. IV); Tiento 65: desarrollo acordal de la idea temática (t. IV), etc.

El material se estructura con su repetición secuencial y claro predominio de la voz superior, sobre el apoyo más estático de los acordes muy ligeros de la parte inferior: ej. 4.

Aligeración de la textura

El abandono gradual de la textura contrapuntística de cuatro o más voces, «sustituyéndola por la más ligera y transparente a tres voces, ya no en contrapunto, la que en España, entre otras designaciones, tenía la de *en tercio a modo de Italia*»⁵.

Esta aligeración de la textura aparece de forma notable en algunas obras, en las que incluso se reduce a dos voces: Pasacalles 3 y 4 (t. II); Batalla 1 (t. II); *Pedazo de música* —que se

basa en un simple motivo de cuatro notas (t. II); Tiento 50 (t. III), cp. 18-78: solamente dos voces que desarrollan la glosa (de hecho, el Tiento es titulado *Sin passo*); Tiento 57: *En tercio a modo de Italia* (t. IV), Tiento 69 (t. IV), cp. 60-102; *Corriente italiana*, etc.

Figuración de carácter específicamente instrumental

Cabanilles también nos ofrece ejemplos de pasajes de carácter técnico, en los que los motivos de la mano derecha se basan en el desglose de acordes y el apoyo de la izquierda se aligera cada vez más. No existe, por tanto, desarrollo temático-melódico de ningún tipo, sino que las dos voces insisten en el factor acordal con sus diferentes diseños. Esta figuración de «rasgueado de guitarra» puede verse en: Gallarda 1 (t. II), cp. 72-81; Gallarda 2 (t. II), cp. 53-65 (ej. 5), cp. 85-92; Gallarda 4 (t. II), cp. 82-95 y cp. 96-110; Xácara (t. II), cp. 121-128.

Este tipo de figuración no resulta extraña si tenemos en cuenta que en esta época se mantenía la tradición de que el organista ejerciese también la función de arpista.

Una figuración de tipo *Bajo-Murky*, que crea una marcada polaridad entre este bajo acompañante y el apoyo acordal de la parte superior, aparece en: Gallarda 1 (t. II), cp. 69-71; Batalla 1 (t. II), cp. 84-95; Xácara (t. II), cp. 73-88 (ej. 6) y cp. 129-136.

Seccionalidad de la estructura

Esta seccionalidad se presenta de forma totalmente explícita en muchos de sus tientos, generalmente con una relación temática al inicio de sus secciones. En esto se asemejan al principio de la canzona-variativa, que, como ocurriera en las formas de la música instrumental, supone un primer paso hacia la separación de la obra: primero en menos y más extensas secciones y posteriormente en movimientos, cuyo contraste se realza mediante cambios de medida binaria a ternaria (ejs. 7 y 8). Nos parece importante detenernos en este aspecto estructural del tiento en Cabanilles, ya que supone un principio que será aplicado por otros compositores tanto al tiento como a la tocata, y revela una estructuración, la obra que culminará en la creación de diferentes movimientos. Este proceso, además, lleva consigo un cambio radical de escritura, que acaba por destruir la esencia misma del tiento y de la tocata.

Otras obras aparte del ejemplo citado que presentan este principio de relación temática al comienzo de sus secciones son: Tiento 21: C-12/8 (t. I); Tiento 23: C-6/4 (t. I); Tiento 3: C-6/4-3/2 (t. II); Tiento 30: C-3/2 (t. III); Tiento 32: C-6/4-C (t. III); Tiento 36: C-3/2-C (t. III); Tiento 46: C-6/4-3/2 (t. III); Tiento 56: C-6/4-C —presentan relación temática las dos primeras secciones, pero la última funciona como coda final— (t. III); Tiento 67: C-6/4-C —hay relación temática entre las dos primeras secciones, pero la última es la coda final— (t. IV); Tiento 76: C-3/4 (t. V); Tiento 80: C-6/4 (t. V); Tiento 100: C-3/4-C (t. VI); Tiento 102: C-6/4-C —hay relación temática entre las dos primeras secciones, y la última es la coda final— (t. VI).

En otros, sólo aparece una relación temática entre algunas de sus secciones, como en el t. I:

Tiento 9: entre las dos primeras (C-6/4-12/8-C); t. III: Tiento 43: entre las dos primeras (C-12/8-6/4-C); Tiento 52: entre las cuatro primeras (C-C-3/2-C-12/8); t. IV: Tiento 59: entre las dos primeras (C-3/2-6/4-C); t. V: Tiento 77: relación entre las dos primeras y la última (C-3/4-9/4-C-3/2); t. VI: relación sólo entre la primera y última (C-6/4-C); Tiento 105: entre las dos primeras (C-3/4-C); Tiento 108: entre las dos primeras (C-3/4-6/4-3/2-3/4-6/4-C).

El Tiento 6 (t. I) está dividido en 10 secciones, basadas de forma alternativa en dos ideas (**a** y **b**), las cuales presentan respectivamente dos tiempos contrastantes (C y 12/8). Pero en realidad, estas secciones funcionan como cincaión de tono no afecta a cada una de ellas, sino que se efectúan sólo cinco «modulaciones», al presentarse **a** y **b** unificadas por el mismo tono. El esquema es el siguiente:

- 1: primer tono transportado (Sol m):
C // 12/8
a // b
- 2: primer tono (Re m)
C // 12/8
a // b
- 3: cuarto tono (La m)
C // 12/8
a // b
- 4: quinto tono (Fa M)
C // 12/8
a // b
- 5: quinto tono (Do M)
C // 12/8
a // b: (extensión del pasaje de coda final, con regreso al tono inicial)

Así pues, vemos cómo a través de la reiteración de las dos ideas temáticas, **a** y **b**, se intenta un desarrollo de la obra a base de su variación de tono.

El Tiento 38 (t. III) presenta un principio compositivo semejante:

- 1: 2.º tono (sobre Sol m)
C // 3/4
a // a'
- 2: 2.º tono
C // 3/4
a // a'
- 3: 2.º tono (sobre La m)
C // 3/4
a // a'
- 4: 6.º tono
C // 3/4
a // a'
- 5: 6.º tono (sobre Do M)
C // 3/4
a // a'

Podemos ver por tanto cómo Cabanilles aplica en estos tientos el principio que fuera inicialmente desarrollado en la tocata y en la canzona de los compositores de la escuela napolitana (G. Macque, A. Mayone, G. Trabaci) y llevados a su extremo por Girolamo Frescobaldi.

Estructuración de la obra en conexión con una planificación tonal

El más significativo progreso en la configuración formal-estructural de la obra con conexiones tonales aparece en el Tiento 48, t. III, titulado *al vuelo*. Su textura es tientística, de carácter imitativo con entradas sucesivas de las cuatro voces; el tema, muy simple, basado en siete notas, y la obra se desarrolla a través de sus continuas imitaciones en una y otra voz durante 143 compases.

Pero si la analizamos atentamente, observamos, por una parte, un importante ejemplo de organización estructural que trata de interrelacionar material y tonalidad. Por otra, que la textura que calificáramos anteriormente como imitativa, es más aparente que real. A pesar de la aparición constante de la idea temática que es la base de la obra, la disposición de las voces asume, desde el momento en que se reúnen las cuatro (cp. 13) una textura acordal, en la que prima una relación vertical. El uso de retardos o notas de paso no está motivado por el desarrollo en sentido lineal de cada voz, porque (salvo la que lleva en cada momento la idea-tema) el resto de voces participa en la formación armónica de los acordes, desprovistas por tanto de contenido temático, de continuidad melódica. Esto se aprecia fundamentalmente en las cadencias, que confirman perfectamente las modulaciones.

El desarrollo de la composición es el siguiente:

Los primeros 48 compases presentan continuamente la idea temática (ej. 9), en el tono principal, Fa M, en alternancia desde el primer grado y desde el quinto. A partir de este momento se inicia una sucesión de modulaciones: a SibM en el cp. 49-50, Sol m en el cp. 59-60, Re m en el cp. 76-77 y Do M en el cp. 91-92. Coincidiendo con el regreso a la tonalidad principal, Fa M, en el compás 95-96 se produce una inversión del tema (ej. 10), en una clara intención del compositor de enfatizar esta vuelta al tono inicial. Tenemos así el tema de nuevo desde Fa M, que se mantiene durante esta tercera sección en dicha disposición inversa (ej. 11).

De todo lo expuesto, podemos concluir que Cabanilles inicia una transformación estilística que supone la creación de un modelo distinto de tiento. A la vez, se aproxima (a través de las características que hemos mencionado) al uso de un lenguaje más suelto, liberado de las ataduras del estilo *antico*, que suponen el sustrato imprescindible de nuevas soluciones formales.

La tocata en Cabanilles

Es cierto que el tiento, llegado un momento que es imposible establecer, dada la imposibilidad

de datar las composiciones de Cabanilles, comienza a interpolar pasajes de tipo tocatesco, de rápidas figuraciones y carácter virtuoso. Parece aceptado (Kastner, Apel, etc.), que la tocata italiana (Frescobaldi, B. Pasquini, Michelangelo Rossi) influiría sobre nuestro autor llevándole a la elección de dichos pasajes y aplicarlos al tiento⁶. Pero veamos qué ocurre en el caso de las tocatas.

El número de tocatas conocidas de Cabanilles (seis publicadas hasta ahora) es significativamente mucho menor respecto a los tientos, y asimismo su extensión es considerablemente reducida en relación a éstos: 52, 67, 109, 48, 120 y 146 compases. Precisamente las Tocatas V y VI están estructuradas como *discursos* —es decir, divididas en secciones las cuales varían rítmicamente la idea temática—, por lo que se aproximan más a la idea de una obra variativa; y justamente las tres tocatas más extensas (Tocatas III, V y VI) presentan importantes afinidades con el tiento.

Es difícil precisar de forma general unas características con las cuales se pueda definir o encuadrar al menos estilística o formalmente la tocata en Cabanilles: no tanto porque sólo conocemos estas seis, como por las diferencias que presentan entre sí, que no nos permiten apuntar hacia un «modelo». Vamos a describir sus características más relevantes.

Tocata I

Se diferencia totalmente de sus otras tocatas: está escrita en estilo acordal, de largos valores que sugieren una práctica improvisativa, de «relleno»: no obstante, las glosas escritas, totalmente tienstísticas, se desenvuelven de forma libre, caprichosa, tanto en su diseño figurativo como en cuanto a interpretación rítmica. Sin embargo, se alejan ya en cierta medida del modelo virtuosístico, a base de fusas y adornos irregulares como los que Cabanilles integra en su tiento. Analizando atentamente la obra vemos que ésta responde a una cierta geometrización del material utilizado. Carece de contenido melódico, pero los *patterns* acordales empleados se reiteran de forma deliberada, ajustándose a una preconcebida disposición de un mismo modelo rítmico-acordal que se varía dando lugar a diferentes secciones. En la primera, se toma un modelo de tres compases (ej. 12) que se va repitiendo desde distintos grados, hasta el compás 21.

A partir del este compás, la segunda sección se basa en la reiteración de un mismo patrón de glosa sobre acordes de carácter cadencial, que se mueve desde distintos tonos buscando así la variedad de la obra. Es esta extrapolación del ámbito modal lo que diferencia esta pieza de Cabanilles, dada su escritura de glosa sobre acordes, del tipo que fuera cultivado por Correa de Arauxo, cuyas obras se desenvuelven de forma más vaga e inconexa, sin posibilidad modulante. No obstante, la herencia del lenguaje tienstístico en esta tocata es muy fuerte, y nos referimos no al tiento temático al estilo de Cabanilles, de intrincadas voces polifónico-imitativas, sino precisamente al tiento en la línea del citado Arauxo, de nítida transparencia que dispone de forma totalmente contrastante la parte acordal de la que desarrolla, en valores breves, pasajes glosados.

Tocata II

La disposición de la tocata en secciones es cultivada por Cabanilles en esta obra, mediante el uso de motivos acordales y la integración del bajo como determinante de los reposos cadenciales que estructuran el discurso (ej. 13). Destaca el inicio homofónico y la textura aligerada a tres voces, que en realidad vienen a ser dos con el tratamiento en paralelo de las superiores.

Domina en ella el carácter vertical de su escritura: homofónico-acordal los compases iniciales, en diseños paralelos la tercera sección y más homofónica la cuarta. Sin embargo, carece de apoyo armónico tonal. No hay un bajo que aporte un sustento tonal —salvo los ya citados puntos cadenciales— ni polaridad de una voz y su acompañamiento, sino que las tres voces participan por igual en el despliegue del material sonoro, las tres se unifican verticalmente para crear una textura más ligera y compacta. Presenta pues un carácter acordal, sí, pero de una especie de acorde-sobre-glosa, es decir: no utiliza acordes funcionales, en sentido tonal, sino coincidencias verticales, en terceras y sextas paralelas. La obra carece así de tensión, ya que sus «acordes» no responden a una funcionalidad armónica.

Tocata III

Se inicia al estilo de la tocata-batalla ⁷ (cp. 1-20), donde el movimiento en paralelo de dos de las tres voces hace que la textura venga a ser dual. A partir del compás 21 se produce un contraste, con una textura basada en el desarrollo de la glosa en semicorcheas que varía al alternarse en ambas manos, y se mueve en libertad, en cuanto que no adquiere uniformidad rítmica o disposición interválica predecible: en una palabra, no está planificada: cp. 21-60 (ej. 14).

Al llegar al compás 61 se produce una intensificación rítmica: la figuración más extensa de la glosa se reduce ahora a un motivo de floreo que es imitado en secuencias descendentes por cada una de las tres voces: cp. 61-65 (ej. 15).

Los compases restantes se basan de nuevo en el desarrollo de la glosa, ahora en una sola de las voces, pero al igual que en el segundo pasaje, ésta se mueve de forma totalmente indefinida (cp. 70-98), finalizando con una ralentización del movimiento en un pasaje acordal, sobre una cadencia plagal (II-I). Tenemos por tanto una obra que se mueve en el contexto del tiento y de carácter totalmente modal. Ante estas características, cabe realmente preguntarnos bajo qué criterio el compositor utiliza el término de tocata.

El único pasaje que podemos considerar cercano a la tocata característica de Alessandro Scarlatti es el tercero (ej. 15). No obstante, pasajes de este tipo también encontrábamos intercalados en algunos de sus tientos: ya no se trata de los motivos de carácter más libre y virtuosístico, sino de pasajes basados en la continua reiteración de un motivo-modelo.

Vemos por tanto, para concluir con esta Tocata III, que presenta una fusión de la escritura glosada propia del tiento, así como de una figuración de tipo batallesco y de pasajes al estilo de la tocata alejandrina; un carácter totalmente modal; se basa en el contraste del material utilizado y de textura, y carece de contenido temático: salvo el pasaje de tipo batallesco en el que aparece una primera idea que es imitada por la parte inferior (muy semejante a las que

veremos en las tocatas II y IV), posteriormente el desarrollo de la obra se basa en figuraciones de glosa o de motivos de carácter puramente ornamental.

Tocata IV

Presenta la misma idea temática que la tocata anterior, en valores más largos. La voz inferior, en vez de los trinos de fusas, se mueve sobre una nota pedal rebatida. Como se ve en el ej. 16, destaca la simplicidad del material utilizado (de carácter batallesco) y la brevedad de la obra. La intención predominante en esta obra es claramente distinta: no se pretende la extensión de la pieza a base del trabajo con el material temático o la glosa, ni el uso de contraste o variación como vía de desarrollo, sino que se crea una estructura de carácter circular, que busca la adaptación tonal del tema al giro de T-S-D-T.

La idea inicial se presenta en Do M, desde su quinto grado (ej. 16); a continuación se produce una modulación hacia el tono de Fa M, desde su quinto grado, Do, en el cual reaparece esa idea en la mano izquierda (cp. 11); para llegar al tono de Sol M (cp. 23), regresar a Do M de nuevo en la voz inferior (cp. 34) y finalizar con un pasaje virtuosístico como coda (cp. 45-48). Es un germen del principio estructural que será empleado por algunas sonatas en esta su etapa de formación: la idea de alejarse del tono básico a otras tonalidades para regresar al tono inicial.

Tocatas V y VI

Ambas con inicio imitativo, presentan una idea temática que es tomada en forma de variaciones en los discursos en los que se estructura cada obra. Es el tipo de disposición que Bradshaw señala en el estilo de los versos y que denomina *tocata-verso*⁸. El lenguaje utilizado está más cerca del tiento⁹: estilo polifónico, con la presencia del tema que reaparece como hilo conductor en las diferentes voces, uso de glosa breve —ej. 17—; o pasajes como los del discurso 2.º de ambas tocatas —ej. 18—, en valores largos y textura totalmente tientística; o el discurso 4.º de la Tocata V, con la típica variación a tresillos, etc. En ambas, y al igual que en la Tocata II, las ideas temáticas carecen de fundamento armónico: se basan en una figuración ornamental con la estructuración del material en motivos cortos que se repiten secuencialmente, pero sin fuerza cadencial, y por tanto, sin una base tonal de empuje tensional.

Así pues, vemos cómo la idea de tocata en Cabanilles se presenta bajo una notable variedad. Pero, dado que ya hemos especificado las características particulares que diferencian cada una de ellas, intentaremos sintetizar una visión global bajo la que concibe este tipo de obras.

Podemos establecer como *conclusión* general, que el autor responde con sus modelos, tanto en su hechura formal como en su escritura, a una «etapa» compositiva de la tocata como obra que le permite una mayor libertad conceptual que el tiento. Está claro que esta tocata no responde a un modelo racionalmente explícito ni a una idea preconcebida por parte del autor, pero esta característica es precisamente la que se encuadra más directamente con el carácter de la tocata, si tomamos el término en su más genuina acepción. Responde a través de ella a una novedosa

necesidad del compositor, que se ve así liberado del marco tontístico, en una búsqueda más o menos esclarecida de un nuevo lenguaje tonal, de una nueva estructuración de la obra.

Esta concepción tocatística, la desestabilización del sistema de escritura tradicional a través de todos los aspectos referidos anteriormente, supone una novedad en el panorama del repertorio organístico de sus predecesores y sienta las bases necesarias sobre las cuales compositores venideros afianzarán las formas sonatísticas.

NOTAS

1. KASTNER, Macario Santiago. «Comentarios a las obras para el teclado de Cabanilles». *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*. Asociación Cabanilles de Amigos del Organo, Valencia (1981), p. 91.
2. *Ibidem*. «Repensando Domenico Scarlatti». *Anuario Musical*, 44 (1989), p. 147.
3. La numeración de los tomos y obras de Cabanilles corresponde a las publicaciones de ANGLÉS y CLIMENT. *Iohannis Cabanilles: Opera Omnia*, VI tomos, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1927-1989.
4. KASTNER, M. S. *Repensando...*, p. 146.
5. *Ibidem*, p. 147.
6. Hasta el momento, sólo se han localizado en nuestros archivos copias de algunas obras de Frescobaldi. En el ms. M.1360 (BN) figuran *Pasacalles* y dos *Corrent*.
7. Este toque a modo de fanfarria, de trompeta, aparece usado por Cabanilles tanto en el tiento de batalla como en la tocata.
8. BRADSHAW, M. C. «Juan Cabanilles, The Toccatas and Tientos». *Musical Quarterly*, 59-2 (1973), pp. 285-301.
9. Nos referimos al modelo de tiento seccionado en pasajes contrastantes con cambios de medida y relación temática entre las secciones. En este caso, el inicio de cada sección retoma la misma idea, y la variación afecta solamente a la figuración rítmica, en valores aumentados o disminuidos, que no siempre guarda una relación proporcional con respecto a los valores del modelo original.

EJEMPLOS MUSICALES

Ej. 1: tomo I, Tiento 21: cp. 140-149.

Musical score for Ej. 1, showing a short excerpt from Tiento 21, Tomo I, pages 140-149. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in a 3/8 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ej. 2: t. II, Gallarda I: cp. 1-3.

Musical score for Ej. 2, showing a short excerpt from Gallarda I, Tomo II, pages 1-3. The score is written for a grand staff in a 3/8 time signature. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady accompaniment.

Ej. 3: t. II, Pasacalles II: cp. 1-5.

Musical score for Ej. 3, showing a short excerpt from Pasacalles II, Tomo II, pages 1-5. The score is written for a grand staff in a 3/8 time signature. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady accompaniment.

Ej. 4: t. I, Tiento 21: cp. 124-129.

Musical score for Ej. 4, showing a short excerpt from Tiento 21, Tomo I, pages 124-129. The score is written for a grand staff in a 3/8 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Ej. 5: t. II, Gallarda II: cp. 54-61.



Ej. 6: t.II, Xácarra: cp. 73-88.

Ej. 7: t. I, Tiento 21, primera sección, en C: cp. 1-2.

Ej. 8: segunda sección, en 12/8: cp. 64-66.

Ej. 9: t. III, Tiento 48 *Al vuelo*: cp. 1-8.

Musical score for Exercise 9, Tiento 48 *Al vuelo*, measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Ej. 10: t. III, Tiento 48 *Al vuelo*: cp. 95-98.

Musical score for Exercise 10, Tiento 48 *Al vuelo*, measures 95-98. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Ej. 11: t. III, Tiento 48 *Al vuelo*: cp. 102-108.

Musical score for Exercise 11, Tiento 48 *Al vuelo*, measures 102-108. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Ej. 12: t. II, Tocata I: cp. 1-4.

Musical score for Exercise 12, Tocata I, measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Ej. 13: t. II, Tocata II, Primera sección: cp. 1-4.

Musical score for Exercise 13, Tocata II, Primera sección, measures 1-4. The score is in common time (C) and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Segunda sección: cp. 7-11.



Tercera sección: cp. 20-22.



Cuarta sección: cp. 32-33.



Ej. 14: t. II, Tocata III: cp. 22-24.



Ej. 15: t. II, Tocata II: cp. 60-62.



Ej. 16: t. II, Tocata IV: cp. 1-6.

Musical score for Ej. 16, Tocata IV, measures 1-6. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second and third systems continue the piece, showing a change to a treble clef with a sharp sign (G major) and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Ej. 17: t. II, Tocata V, Discurso 1º: cp. 1-4.

Musical score for Ej. 17, Tocata V, Discurso 1º, measures 1-4. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece, showing a change to a treble clef with a sharp sign (G major) and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Ej. 18: t. II, Tocata V, Discurso 2º: cp. 22-26.

Musical score for Ej. 18, Tocata V, Discurso 2º, measures 22-26. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece, showing a change to a treble clef with a sharp sign (G major) and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.