

## EL CAMBIO ESTILÍSTICO DE LA MÚSICA PARA TECLADO EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO M1012: TIENTO, TOCATA, SONATA.

Águeda PEDRERO-ENCABO  
Universidad de Valladolid

Bajo el título *Libro de organistas valencianos*, se encuentra en la Biblioteca de Catalunya un volumen manuscrito de principios del siglo XVIII<sup>1</sup>, que recoge una importante muestra de repertorio para teclado de esta época, y, en especial del sucesor de Joan Cabanilles en la catedral de Valencia, el organista Vicente Rodríguez<sup>2</sup>.

La presencia de estas obras cubre un período de vital importancia en el desarrollo de la música para teclado en España, en el que se refleja la desestabilización del estilo y de las formas propias del s. XVII junto con las nuevas posibilidades que brinda la utilización de una escritura tonal asentada en las nuevas vertientes estilísticas del s. XVIII.

La relación de obras que contiene el manuscrito M1012 es la siguiente:

Once *Pangelingua* de Francisco Vicente (fol. 1-10v)

62 *Pangelingua* de Vicente Rodríguez (fol. 11r-68v)

Dos *Pangelinguas* de Joseph Guerau (fol 69r-70v)

*Tocata de 5º tono Punto alto de clarines de mano derecha de Mn Vte Rodríguez*<sup>3</sup> (fol. 71r-77r; M.1011, fol. 112v-115r)

*Tocata de 4º tono de Mn. Vicente Rodríguez* (fol. 77v-85v)

1. Volumen con pastas de piel blancas, de 25 x 17 x 3 cm., que consta de 169 páginas de escritura en sentido horizontal, en sistemas de tres y dos pentagramas, según las obras.

2. La obra para teclado de V. Rodríguez publicada hasta ahora comprende seis *Pangelinguas* [PRECIADO, D., *Vicente Rodríguez: Peces per a orgue sobre el Pangelingua espanyol* (Valencia, 1981)] y las treinta tocatas para cimbalo [CLIMENT, J., *Libro de Tocatas para cimbalo* (Valencia, 1978); HOWELL, A., *Toccatas for harpsichord* (Madison, 1986), la *Tocata de 5º tono punto alto para clarines de mano derecha* y la *Tocata para clarines de batalla con un pedaso para timbales* [CLIMENT, J., *Dos toccatas para órgano con clarines* (Valencia, 1982)]. Algunas de las obras anónimas que contiene el ms M1012 podrían pertenecer perfectamente al mismo V. Rodríguez, o, en cualquier caso, se trata de obras contemporáneas.

3. Es la misma que aparece en el manuscrito M1011, en el cual se basa Climent para su publicación [CLIMENT, J., *Dos toccatas...* (Valencia, 1982)].

- Partido de mano izquierda de Mn. Vte. Rodríguez* (fol. 85v-95r)  
*Fantasia de 8º tono de Mn. Vte. Rodríguez* (fol. 95r-103v)  
*Sonata (Presto) de Mn. Pedro Rabasa* (fol. 103v-110v)  
*Tocata de mano derecha de 8º tono ad Libitum* (fol. 110v-118v)  
*Tocata de ecos y contraecos para clarines de mano derecha de 5º tono* (fol. 118v-126v)  
*Tocata de mano derecha de Mn. Vte Rodríguez* (fol. 126v-133v)  
*Minuete al organo* (fol. 134r)  
*Tocata de 5º tono Punto alto* (fol. 134v-137v)  
*Salmodia para psalmos de Mn Vte. Rodríguez* (fol. 139r-163v)  
*Salmodia para Misas y Vísperas de Joseph Grau, Pbro. del año 1741.* (Está incompleta, fol. 164r-169v).

Entre estas obras tenemos una muestra del cambio estilístico que afecta al principal género desarrollado durante siglos en España: el tiento; otras reflejan las características de un nuevo modelo poco cultivado por nuestros organistas como es la tocata<sup>4</sup>, y, finalmente, otras apuntan hacia la tan controvertida aparición de la sonata para teclado. Sin duda la *Sonata* de Pedro Rabasa, supone una referencia importante en relación a las escasas sonatas para teclado conocidas con certeza de este período, entre las que hay que destacar las *Treinta tocatas para cimbalo* de Vicente Rodríguez fechadas en 1744.

Un denominativo común que engloba el carácter de todas estas piezas es su destino instrumental, el órgano. Es importante tener en cuenta este elemento a la hora de explicar su escritura, tan diferente por ejemplo de las sonatas para clavicémbalo del mismo Rodríguez. Las posibilidades de registración y sonoridades del órgano así como el entorno en el cuál dichas piezas serían interpretadas puede responder muy bien a la elección de un estilo más austero, de formas más ‘arcaicas’, con una predilección por los principios timentísticos, tales como extensión de la glosa, apego a los giros modales o al menos a la ausencia de planificación tonal, reiteración del material que no se articula en un fraseado, la variación como eje de extensión del material, etc. En suma, un mayor apego al estilo tradicional. No obstante recogen en muchos aspectos una liberalización de los rasgos que regían en este tipo de piezas en una época anterior y que las aleja del estilo *anti-*

4. La tocata está escasamente representada en Cabanilles, con sólo seis localizadas hasta el momento, frente a un extenso número de producción de tientos —más de 500—. Ejemplos aislados se encuentran en colecciones anónimas: los manuscritos de Martín Coll (BN): el ms. M1357: *Flores de Música obras y versos de varios organistas. Escripitas por Fray Antonio Martín Coll organista de San Diego de Alcalá. Año de 1706* contiene una tocata y tres tocatas italianas; el M1359: *Huerto ameno de varias flores de Música recogida de varios organistas por Fray Antonio Martín año 1708* contiene varias tocatas italianas; el M1360: *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por Fray Antonio Martín año 1709, (...)* contiene tocatas de Corelli y tocatas alegres para violín y órgano.

En el manuscrito M387 (BN) figuran tocatas anónimas: *Tocata italiana para el órgano, Tocada francesa y otra italiana, Tonada italiana*.

Una selección de obras de los manuscritos M1357, M1358 y M1360 ha sido publicada por SAGASTA, J., *Tonos de Palacio y canciones comunes: Antonio Martín y Coll*, (Madrid 1986). La relación de éstas se puede consultar en: CLIMENT, J., “Orgue i literatura organística en l’obra d’H. Anglés i en les aportacions posteriors a la seva mort”, *Recerca Musicològica*, Actes del Congrés Internacional “Higini Anglés i la musicología hispánica”, IX-X (1989-90) pp. 193-194; LLORENS, J. Mª, “Literatura organística del siglo XVII. Fuentes, concordancias, autores, transcripciones musicales, estudios, comentarios y síntesis”, *Actas de I Congreso nacional de Musicología*, pp. 93-109 (Zaragoza 1981).

*co o atado*. Con ello se destruyen elementos básicos del que fuera el “tiento” clásico, a la vez que se realiza una fusión entre la ‘tocata-tiento’ que presagia sin duda los nuevos aires del estilo moderno.

El estilo *antico* está asociado a la música de iglesia y a la escritura imitativa. La melodía presenta un carácter serio, con pocas elaboraciones y no admite ornamentaciones ni desmembraciones de su línea en pequeños fragmentos<sup>5</sup>.

Por oposición, el estilo moderno en la música para teclado es el equivalente al estilo galante, llamado también estilo libre o desatado. Se caracteriza por elaboraciones de la melodía, dividida en pausas o interrupciones; un mayor cambio en los elementos rítmicos y sobre todo por la configuración de frases melódicas y una armonía menos entretejida. Newman hace una interesante distinción entre primer y segundo estilo galante. El primero no supone una ruptura con el espíritu barroco, pero sí una relajación de sus procedimientos compositivos [tales como el uso del movimiento motor —basado en un *motivic play*—] y una simplificación de la técnica que se ve favorecido por la búsqueda de lo agradable, de una expresión más superficial. El segundo es ya claramente antibarroco, en concepto y carácter. La melodía rompe su línea de continuidad y adquiere una configuración, desgajándose en inquietos respiros marcados por pausas y semicadencias; se hace un uso constante de trinos o de ciertos manierismos, como sincopaciones y refinamientos de articulación y dinámica; la armonía se hace menos variada, de ritmo más lento y la modulación menos excesiva<sup>6</sup>.

A través del análisis de las piezas más representativas del M1012 se pueden extraer los elementos de este cambio estilístico que se produce a principios del s. XVIII, mediante el cuál se renueva la escritura organística y los géneros que le eran propios.

### **Tocata de mano derecha (V. Rodríguez)<sup>7</sup>**

A pesar de esta denominación como *tocata* es una obra de concepción tientística, tanto en estilo como en estructuración. Resulta un ejemplo claro de la ambigüedad entre el título de la obra y su contenido.

Está estructurada en dos partes contrastantes, en la característica alternancia de *tempo* C y 6/4, con variación rítmica de la idea inicial al comienzo de la segunda parte [ej. 1 y 2)]. Este es un principio de seccionalidad y unificación de la obra que aparece utilizado con frecuencia en los tientos de Cabanilles<sup>8</sup> y que denota la influencia de la canzona variativa para teclado, tan cultivada

5. RATNER, L.G., *Classic Music Expression, Form and Style*, pp. 23-24 (New York, 1980).

6. NEWMAN, W. S., *The Sonata in the Classic Era*, p. 120 (New York, 1972).

7. M1012, fol. 126v-133v.

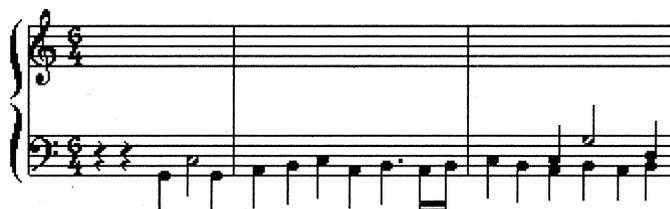
8. Aparece en los tientos: t. I: Tiento 21: C-12/8, Tiento 23: C-6/4; t. II: Tiento 3: C-6/4-3/2; t. III: Tiento 30: C-3/2; Tiento 32: C-6/4-C, Tiento 36: C-3/2-C; Tiento 46: C-6/4-3/2, Tiento 56: C-6/4-C (presentan relación temática las dos primeras secciones, pero la última funciona como coda final); t. IV: Tiento 67: C-6/4-C (hay relación temática entre las dos primeras secciones, pero la última es la coda final); t. V: Tiento 76: C-3/4, Tiento 80: C-6/4; t. VI: Tiento 100: C-3/4-C, Tiento 102: C-6/4-C (hay relación temática entre las dos primeras secciones, y la última es la coda final).

en la escuela napolitana [Giovanni da Macque (1548/50-1614), Giovanni M<sup>a</sup>. Trabaci (ca. 1575-1647)] y por Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

Ej. 1: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), cp. 1-4.



Ej. 2: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), 2<sup>a</sup> parte, cp. 74-77.



Las entradas del tema (cp. 1, 10 y 23) y sus respuestas imitativas, (cp. 3, 21 y 25) se alternan con pasajes de *divertimento* que muestran sin embargo el estilo de la tocata [ej. 3 y 4].

Ej. 3: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), cp. 29-34.

En otros casos 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). Nasarre también emplea este principio en su tercera Tocata de segundo tono (relación temática entre la 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> sección C-6/2), así como en V. Hervás (*Tiento partido de mano izquierda*: C-6/8; *Tiento partido de mano derecha*: C-3/2).

Ej. 4: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), cp. 48-51.



En estos pasajes la “glosa” se halla modelada en cortos *patterns* que se repiten secuencialmente [ej. 4].

La segunda parte demuestra de nuevo el lenguaje del tiento, como se observa en el desarrollo lineal de las voces y la reaparición de la glosa de forma ornamental [ej. 5]. En la cadencia final de cada parte [ej. 5 y 6] se produce un giro de 5ª disminuida (fa-si, acorde de 7ª menor) que resulta muy arcaico:

Ej. 5: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), cp. 151-153.



Ej. 6: *Tocata de mano derecha*, (V. Rodríguez), fin de la primera parte, cp. 68-73:

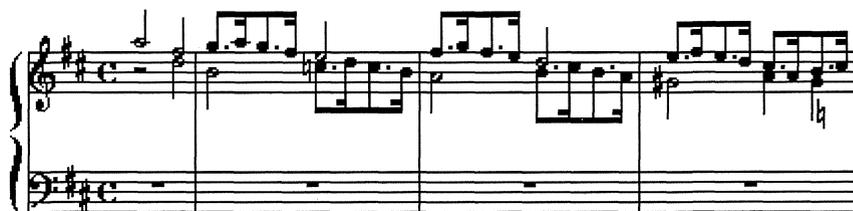


Lo más llamativo de esta pieza es su fuerte carácter modal. El material se desenvuelve de forma divagante, sin articular y con una fuerte ambigüedad e indecisión en sus breves focos tonales, aparte de resultar pobre por su ausencia de contenido temático. Su estilo arcaico contrasta fuertemente con cualquiera de las más precarias sonatas del mismo compositor, y, en mayor o menor medida también con el resto de obras que veremos a continuación del citado manuscrito M1012.

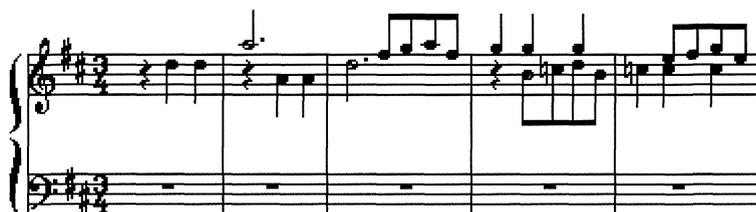
### Partido de mano izquierda (V. Rodríguez)<sup>9</sup>

Esta obra se estructura en dos partes contrastantes, en C (lento [ej. 7]) y en 3/4 (rápido [ej. 8]), pero en este caso la segunda está configurada como un movimiento independiente, aunque en el manuscrito figura indicada simplemente como segunda (2) *parte*.

Ej. 7: *Partido*, (V. Rodríguez), cp. 1-5.



Ej. 8: *Partido*, (V. Rodríguez), 2 parte: cp. 100-105



El primer tiempo se inicia con una sección introductoria que usa una figuración rítmica que no es la propia del tiento, (♩) sino que corresponde más bien a la idea de tocata<sup>10</sup>. En contraste con ésta, se prosigue con un desarrollo horizontal de pasajes de glosa encabezados por un típico motivo de canzona tan frecuente en muchos tientos de Cabanilles.

La figuración melódica de esta sección del segundo “movimiento” es más vertical, con un claro predominio de las relaciones acordales. El avance tonal se logra a través de progresiones modulantes en caída de quintas [ejs. 9 y 10].

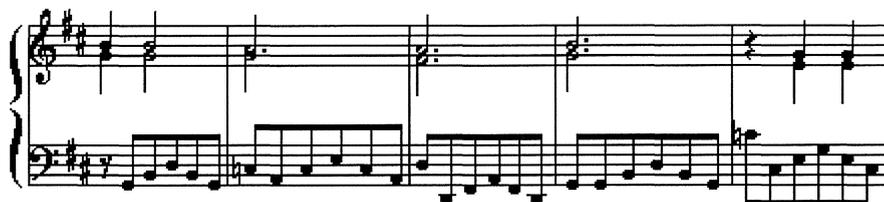
Ej. 9: *Partido*, (V. Rodríguez), cp. 135-139.



9. M1012, fol. 85v-95r.

10. Se encuentra, no de forma tan insistente, en la segunda tocata (*Tocata de primer tono*) de Nasarre [LLORENS, J. M<sup>a</sup>, *tres tocatas*] y en la *Tocata italiana de 5º tono* de Antonio Tormo [BC, M1011, fol. 77v] y el mismo V. Rodríguez la usa en la *Tocata de 4º tono* del ms M1012.

Ej. 10: *Partido*, (V. Rodríguez), cp. 155-159.



Es esta sección la que más llama la atención, porque se mueve plenamente en un contexto tonal y desarrolla una figuración motivico-acordal que confiere una nueva consideración estilística de la obra. El pasaje que se inicia en el compás 177 [ej. 11], de avance cromático, resulta muy similar a la Sonata XXIX del mismo autor, pero de concepción claramente distinta. Mientras que en el *Partido* resulta un pasaje contrastante, sin funcionalidad estructural,

Ej. 11: *Partido*, (V. Rodríguez), cp. 177-183.

en la sonata [ej. 12] adquiere un verdadero protagonismo temático; se reduce al máximo la textura y se dispone de forma desenvuelta a lo largo del teclado, con lo cuál este diseño gana en expresividad y adquiere mayor fuerza rítmica:

Ej. 12: *Sonata XXIX*, (V. Rodríguez), cp. 34-39.



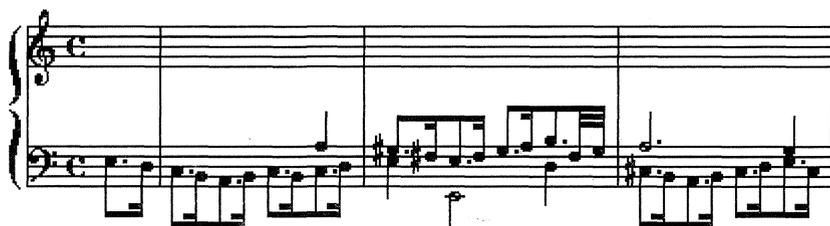
Parece lógico pensar que esta obra fue compuesta con anterioridad a la Sonata XXIX, cuando el compositor se hallaba en los albores de su búsqueda hacia un nuevo lenguaje. Pero también puede responder a un deliberado criterio de aplicar una misma idea a un contexto diferente, amoldándose en el caso del *Partido* al carácter del órgano.

Si bien la denominación de esta obra como [tiento] *Partido* alude claramente a la división del teclado del órgano ibérico, así como al carácter de tiento que presenta el primer *tempo*, no cabe duda de que estamos ante un claro ejemplo de fusión de ambos tipos compositivos, tiento y tocata; y que la segunda parte en ritmo ternario es ya un perfecto modelo de tocata, que se aleja totalmente del estilo tradicional. Un claro ejemplo de ambigüedad estilística tan frecuente en la música de teclado a comienzos del s. XVIII.

### Tocata de 4º tono (V. Rodríguez)<sup>11</sup>

Sus tres secciones (C, C-12/8) configuran dos movimientos, ya que las últimas van unidas bajo la indicación de *Allegro*. El primer movimiento [ej. 13] emplea el mismo esquema rítmico punteado del *Partido* (♩♩):

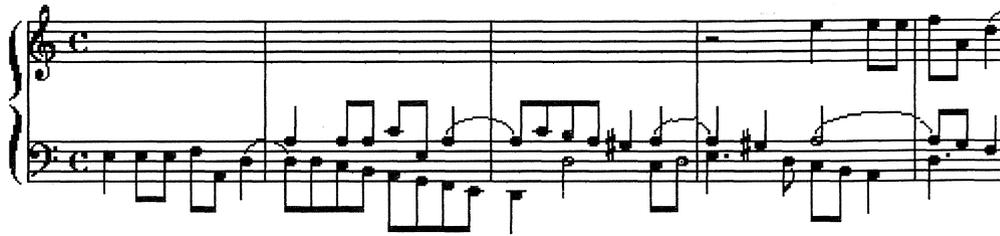
Ej. 13: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), primer tiempo, cp. 1-4.



El *Allegro* se inicia de forma totalmente tientiística [ej. 14], con un tema de carácter imitativo basado en notas repetidas al estilo de la canción.

11. M1012, fol. 77v-85v.

Ej. 14: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), *Allegro*, 1ª sección, cp. 1-5.



Su estructuración es también muy típica del tiento: dos secciones en ritmo contrastante (C-12/8) unificadas por la reutilización de la misma idea [ej. 15].

Ej. 15: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), *Allegro*, 2ª sección, cp. 111-112.



El lenguaje figurativo de ciertos pasajes [ej. 16] también encuadra la obra en el marco del tiento, con el desarrollo escalístico de semicorcheas por planos secuenciales, en busca de diferentes planos tonales.

Ej. 16: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), *Allegro*, 1ª sección, cp. 43-48.



Sin embargo, encontramos otros pasajes sobre cortos motivos en *transgressus* [ej. 17] que nos llevan al estilo de la tocata característica de Alessandro Scarlatti o Michelangelo Rossi.

Ej. 17: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), *Allegro*, 1ª sección, cp. 80-83.

La cadencia final de ambos tiempos [ej. 18] es la característica del cuarto tono, sobre el *mi* con 3ª de picardía, que acaba por reafirmar el sabor modal en el que se desarrolla esta composición.

Ej. 18: *Tocata 4º tono*, (V. Rodríguez), *Allegro*, cp. 158-161.

Puede apreciarse la similitud que presenta con una Gallarda de Joan Cabanilles:

Ej. 19: *Gallarda III*, (Joan Cabanilles, *Opera Omnia*, tomo II), cp. 151-154.

Resultará muy interesante comparar el estilo y estructuración de las tocatas anteriormente vistas con una de las tocatas del mismo Vicente Rodríguez que figura en otra fuente, (copia de un período anterior, dado que contiene piezas de Cabanilles): el manuscrito M1011 (BC)<sup>12</sup>. Se trata de la tocata titulada *Tocata ala italiana con clarines* (M1011, fol. 106v-108r), que pasamos a comentar.

### Tocata a la italiana con clarines (V. Rodríguez)

El comienzo de esta obra [ej. 20] está basado en el Concierto I de Corelli, Op. VI (Roma, 1712), escrito para *duoi Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duoi altri Violini, Viola e Basso di concerto Grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare* [ej. 21]. La disposición en secciones contrastantes según el modelo de la *sonata da camera*, así como el uso de secuencias modulantes por quintas, habla de la influencia de Corelli.

Ej. 20: *Tocata a la italiana*, (V. Rodríguez), cp. 1-3.



Ej. 21: *Concierto I, Opus VI* (A. Corelli), *Largo*, cp. 1-3.

12. Una descripción del manuscrito se puede consultar en ANGLÉS, H., *Iohannis Cabanilles; Opera omnia*, t. I, pp. liv-lvi, (Barcelona, 1927); y LLORENS, J. M<sup>a</sup>., "Tres Tocatas: Pablo Nasarre (1664-1724)", *Colección Higinio Anglés: Cuadernos de música antigua española*, n<sup>o</sup> 4, pp. 4-5 (Barcelona 1974).

Pero esta tocata discurre melódicamente de forma muy distinta al concierto, y sustituye las típicas figuraciones violinísticas del compositor italiano por floreos de tipo-glosa [ej. 22] que descubren la tradición hispánica de V. Rodríguez:

Ej. 22: *Tocata a la italiana*, (V. Rodríguez), cp. 13-15.

Salvo los cuatro compases del *Largo* [ej. 23], de carácter *cantabile*, al estilo italiano:

Ej. 23: *Tocata a la italiana*, (V. Rodríguez), cp. 26-29.

El resto de la obra desarrolla un discurso de carácter puramente ornamental, ausente de contenido melódico-temático (tal como se ve en el ej. 22) que es precisamente el que la asemeja a las obras anteriores y que nos permite justificar su consideración como tocata.

La utilización de esta glosa presenta ciertos avances en relación al modelo que empleara su antecesor Joan Cabanilles, al encuadrarse en misurables secuencias reiterativas, o al usar las figuraciones escalísticas reforzadas tonalmente con los acordes fundamentales [ej. 24].

Ej. 24: *Tocata a la italiana*, (V. Rodríguez), cp. 70-71.



Sin embargo hay que destacar que el mismo V. Rodríguez en sus sonatas para cémbalo abandona totalmente esta figuración interválica a base de floreos (*circulatio*), que no funcionan como “acompañamiento” ornamental, sino que son el material mismo sobre el que se asienta la obra, prefiriendo por el contrario un material más elaborado, basado en un desarrollo bien temático bien motivico, pero de configuración armónica y cuyo impulso extensivo radica en los ejes del principio tonal.

### Tocatas anónimas

#### Tocata de ecos y contraecos para clarines de 5º tono de mano derecha

En esta obra destaca su tema, muy sencillo, al estilo de la batalla:

Ej. 25: *Tocata de ecos y contraecos*, (Anónima), cp. 1-4.



Recuerda el comienzo de uno de los tientos de Cabanilles, si bien en éste el tema adquiere mayor fuerza rítmica [ejs. 26 y 27].

Ej. 26: *Tiento XXI*, (Joan Cabanilles, *Opera Omnia*, tomo I), primera sección, cp. 1-2.



Ej. 27: *Tiento XXI* (Joan Cabanilles, *Opera Omnia*, tomo I), segunda sección, en 12/8: cp. 64-66.

La tocata está seccionada en tres partes. La segunda repone el tema inicial al estilo del tiento, en su típico 12/8 [ej. 28] sobre el patrón rítmico de “negra-corchea”. No obstante presenta un carácter más arcaico que la *Tocata de 4º tono* de V. Rodríguez [ver ej. 13].

Ej. 28: *Tocata de ecos y contraecos*, (Anónima), cp. 65-67.

El uso del registro de clarines determina la sencillez de los diseños motivicos que emplea en su posterior desarrollo, así como la incorporación de la glosa por terceras paralelas, que resulta ser muy tocatístico [ej. 29].

Ej. 29: *Tocata de ecos y contraecos*, (Anónima), cp. 45-49.

Otra diferencia que presenta esta obra anónima es que añade una tercera parte en 3/4, con la ligereza de un minué —designación con la que de hecho figura en el manuscrito— pero de corte

simple [ej. 30] y con reiteraciones de cortas frases que hacen perder el delicado carácter y estilizada elegancia que define esta danza.

Ej. 30: *Tocata de ecos y contraecos*, (Anónima), cp. 1-5.



La obra, por tanto, resulta una tocata tipo batalla —organística por excelencia— a la que se añade como nota curiosa un *Minuet* final —danza cortesana en su origen—, que denota así una paradójica mixtura entre el mundo *da chiesa* y *da camera*.

### Tocata de mano derecha de 8º tono *ad Libitum*<sup>13</sup>

Esta obra se estructura de forma seccional: 3/8-12/8-6/8 y 3/8 (*Minué*), pero como se verá, la tercera y, por supuesto el Minuet (que figura indicado como tal) funcionan como verdaderos movimientos. Si bien todas las “secciones” están unificadas al retomar en su comienzo la idea inicial [ej. 31-33], se da en ellas un ritmo ternario de tipo danzante que aleja la obra del espíritu del tiento. Las tres primeras responden a las características de la tocata-tiento: uso de figuraciones tocatísticas, entrada imitativa de las voces y uso reiterativo de la cadencia como recurso de enfoque tonal.

Ej. 31: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 1-3.



Ej. 32: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), segunda parte, cp. 50-52.



13. M1012, fol. 110v-118v

Ej. 33: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 102-104.



La ligereza de sus motivos también la hacen menos tontística, y se da una fragmentación del discurso mediante cortos resortes que, no obstante, recaen siempre sobre un mismo patrón cadencial [ej. 34].

Ej. 34: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 19-22.



Es el mismo tratamiento que hace Nasarre en sus tocatas y que evidencia la dificultad en el desarrollo temático o de la variación, que puede estar motivada por la búsqueda de un nuevo lenguaje, más suelto y sujeto a resortes de contraste tonal [ej. 35].

Ej. 35: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 44-47.

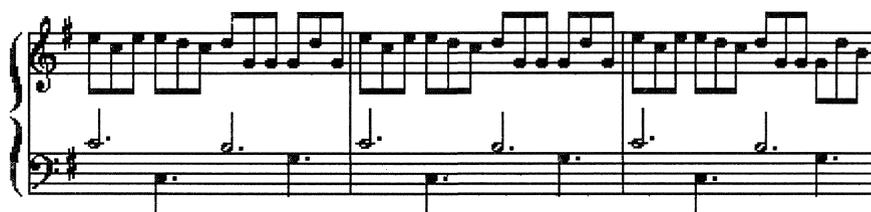


El peso de la tradición organística hispánica se refleja en esta predilección por la reiteración constante de una misma idea en torno a la cual se extiende la obra, así como en la indi-

cada limitación en el uso de las modulaciones o su inclinación a no ajustarse a un plan determinado.

La segunda sección nos retrotrae de nuevo al tiento de Cabanilles por su entrada en solitario de la idea inicial, variada rítmicamente en la característica sucesión de tresillos en ritmo de giga [ej. 33]. En el compás 70 se introducen nuevos motivos [ej. 36] cuya reiteración mantiene la tensión del discurso:

Ej. 36: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 71-73.



Es una técnica aplicada con mucha frecuencia en la escritura sonatística de V. Rodríguez y sin duda refleja ya la ruptura con el juego de continuidad —movimiento motórico continuo— propio del estilo tardobarroco. La configuración de pasajes de este tipo se puede observar también en la tercera sección de la obra [ej. 37]. El énfasis que produce la reiteración del motivo sobre el V-IV antes de su definitiva resolución sobre el I (cp. 120-123; 126-128; etc) supone un notable avance estilístico.

Ej. 37: *Tocata... ad Libitum*, (Anónima), cp. 116-120.

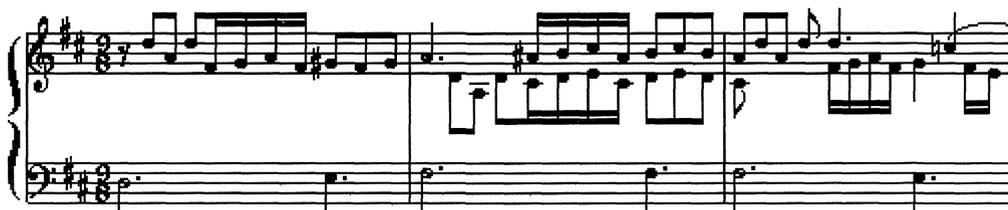


Esta sección presenta una incipiente forma bipartida (implícita en cuanto que no lleva doble barra y ambas partes están enlazadas; e incipiente dado que su segunda parte sólo se extiende 21 compases, frente a los 36 de la primera). Curiosamente a los 23 compases de la segunda parte se presenta el retorno del material inicial en la tónica, a modo de *rappel du début*: se evita una re-posición del mismo material y se da paso a la cadencia final. Este recurso denota una ampliación del simple esquema binario, sin llegar al ternario, que es en general poco cultivado por nuestros compositores. Destaca notablemente el caso del organista José Elías, que en varios movimientos de sonatas emplea el esquema ternario propio del aria, si bien sobre el mismo material temático, es decir: A en la T ://: A en la D -reexposición de A en la T<sup>14</sup>.

14. PEDRERO-ENCABO, Á., *Obras para órgano de José Elías: 12 piezas, 12 tocatas*. [En prensa].

Si, además, comparamos esta obra con uno de los *Pangelingua* [ej. 38] que forma parte de la colección de V. Rodríguez en el M1012<sup>15</sup>, se verá la coincidencia de escritura que asemeja ambas obras.

Ej. 38: *Pangelingua* 7, (V. Rodríguez), cp. 1-3.



Debemos resaltar cómo en esta *tocata* se fusionan de manera contrastante, pero a la vez muy coherente y perfectamente unificada, elementos procedentes del sistema compositivo tradicional con otros que, decididamente, sitúan la obra bajo una nueva concepción:

– La conexión con el tipo de *tocata-tiento* se aprecia en la disposición en partes contrastantes en tiempo y su unificación a través de la idea inicial.

– El modelo de escritura de la segunda parte, en 12/8, en conexión con el espíritu tradicional del *tiento* en su típica sección final de variación a ritmo ternario. Pero a la vez hay una liberación de dicho modelo al integrarse el discurso en un planificado avance con tensión tonal.

– Finalmente, la disposición de la tercera sección, —ya no al estilo del *tiento* sino como un tiempo en forma “bipartida”— y su configuración motivica la encuadran en un modelo estilístico totalmente distinto. Se trata del estilo galante en cuanto a la ligereza, fragmentación y reiteración tensional de sus motivos, pero sin olvidar que mantiene un *continuum mobile* más apegado al estilo de finales del barroco, en que las células motivicas se engranan entre sí creando una cadena ininterrumpida —correspondería por tanto al que Newman denomina primer estilo galante— y que se encuadra en el esquema de cuatro movimientos propio de la sonata de cámara tardobarroca.

### Pedro Rabasa: sonata

Hasta ahora no se conocía ninguna obra de Pedro Rabasa para teclado<sup>16</sup>. Es uno de los primeros en utilizar como título el término de *sonata* y en una época presumiblemente temprana<sup>17</sup>.

Su articulación en cuatro movimientos responde al esquema de la *sonata da camera*, sin embargo no presenta la influencia del lenguaje violínistico propio del *concerto* del tercer barroco ni del tipo de desarrollo al estilo *cantabile* italiano.

15. *Pangelingua* nº 7, M1012, fol. 16v-17r.

16. Pedro Rabasa (Rabassa) nace en Barcelona en 1683. Fue nombrado Maestro de capilla de la Metropolitana de Valencia el 24 de Mayo de 1714, pasa a la Catedral de Sevilla en 1724, donde fallece hacia 1767. Su obra conocida hasta ahora comprende una abundante producción de obras vocales y destaca su tratado *Guía Para los Principiantes, Que dessean Perfeccionarse de la Compossion de la Mussica (...)* 1767. [BONASTRE, F., MARTIN MORENO, A. y CLIMENT, J., *Guía para los Principiantes. Pere Rabassa*, (Bellaterra 1990)].

17. El hecho de que el compositor abandonase la ciudad de Valencia en 1724, nos lleva a pensar que esta sonata, dada la procedencia del manuscrito, en el que figuran sólo obras de organistas valencianos, fuera compuesta por Rabasa cuando todavía se encontraba en dicha ciudad, y por tanto en una fecha bastante temprana.

El primer movimiento está escrito en forma bipartida: en la primera parte se establece el tono principal, Si menor [ej. 39], concluyendo en una cadencia suspensiva sobre su V.

Ej. 39: *Sonata, Presto* (Rabasa), cp. 1-3.



La segunda parte comienza en Re M pero sobre su V, con material complementario; en seguida se va hacia el tono de la dominante menor, Fa#m, cuya sensible se mantiene sin resolución (cp. 15-16 [ej. 40]).

Ej. 40: *Sonata, Presto*, (Rabasa), cp. 14-16.



El segundo movimiento, un *Allegro* en 12/8 [ej. 41] presenta el vivo ritmo de la *giga*;

Ej. 41: *Sonata, Allegro*, (Rabasa), cp. 1-3.



sin embargo las figuraciones sobre notas rebatidas en cada tresillo [ej. 42] reflejan un lenguaje más moderno y más apto para ser interpretadas en el clavicémbalo.

Ej. 42: *Sonata, Allegro*, (Rabasa), cp. 11-14.



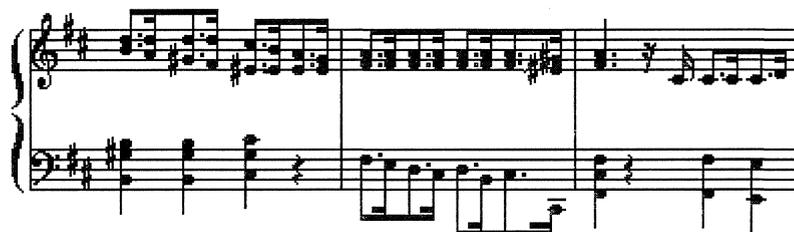
Como es propio de las danzas, presenta forma bipartida: la primera parte, en Si m, avanza en secuencias modulantes hacia el relativo mayor, con cuya cadencia perfecta se concluye. La segunda parte de Mi M a Fa#m, y regresa a Si m.

El tercer movimiento [ej. 43], lento, acordal, con ritmos punteados en la mano derecha, no sigue una línea melódica, sino que recrea la sonoridad conjunta del acorde, con expresivas apoyaturas [ej. 44].

Ej. 43: *Sonata, Adagio*, (Rabasa), cp. 1-4.



Ej. 44: *Sonata, Adagio*, (Rabasa), cp. 11-13.



El último movimiento, *Allegro* [ej. 45] refleja una curiosa similitud con los diseños figurativos de un *Pangelingua* de Vicente Rodríguez [ej. 46]. Se trata del nº 56 de la serie que figura en el ms. M1012<sup>18</sup>:

Ej. 45: *Sonata, 2º Allegro*, (Rabasa), cp. 1-3.



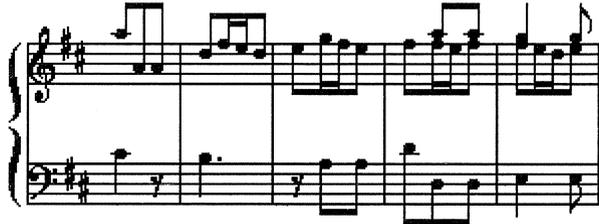
Ej. 46: *Pangelingua*, 56, (V. Rodríguez), cp. 1-3.



18. M1012, fol. 61v-62v.

En la obra de Rabasa destaca la constante reaparición de la idea inicial, [ej. 47-49] como si se tratara de una obra variativa sobre un mismo motivo-temático:

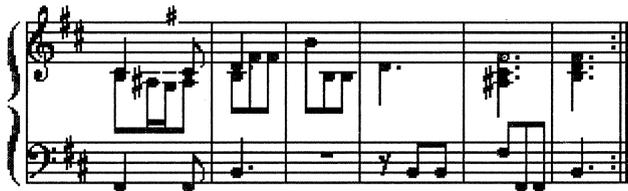
Ej. 47: *Sonata, 2º Allegro*, (Rabasa), cp. 23-27.



Ej. 48: *Sonata, 2º Allegro*, (Rabasa), cp. 89-94.



Ej. 49: *Sonata, 2º Allegro*, (Rabasa), cp. 132-137, como parte integrante de la cadencia final.



Semejante a la Sonata XXIX de V. Rodríguez [ej. 50], sin embargo en ella esta idea se halla más trabajada, se borra el carácter recurrente con que Rabasa la reutiliza a lo largo de su sonata, y resulta además una obra más elaborada en función de la forma bipartida.

Ej. 50: Sonata XXIX (V. Rodríguez), cp. 1-6.



\* \* \*

[21]

Salvo el caso de la tocata italiana, estas obras de V. Rodríguez del ms. M1012 responden de forma externa a la estructuración derivada de la canzona y que por extensión se aplica al tiento y a la tocata: dos o tres secciones en contraste rítmico con interrelación temática entre ellas mediante la variación rítmica de la idea inicial. El carácter retrospectivo de algunas entradas imitativas, en ritmo de canzona, contrasta con pasajes de desarrollo en los que su secuenciación en caída de quintas apunta a un contexto tonal. Un curioso ejemplo de la ambigüedad estilística de este período se ve en el *Partido*, con la presentación, cara a cara, de ambos principios estilísticos citados, en esencia opuestos.

La articulación del discurso responde casi generalizadamente al predominio de la glosa. Esto supone que la segmentación marcada por los *patterns* secuenciales, no crea en realidad motivos de contenido temático ni melódico, sino de configuración ornamental, escalística. El carácter de tensión tonal y verticalidad de las obras se ve relegado por esta linealidad del material que desarrolla la parte de glosa. En los puntos de apoyo el bajo define focos tonales de forma muy rudimentaria, con tríadas que realzan los momentos cadenciales.

Las obras anónimas de este manuscrito se sitúan en una línea paralela a la de V. Rodríguez: una simbiosis estilística en la que se combinan elementos de raigambre bien tocatística, bien tienística, con ciertos elementos del nuevo estilo. No obstante, el único modelo en el que se hace una verdadera concesión a estos elementos es la *Tocata de 8º tono ad libitum*.

La Sonata de Rabasa adopta el modelo de la *sonata da chiesa*, pero no con una forma seccional (tal como hace V. Rodríguez en su Tocata italiana) sino que está estructurada en cuatro movimientos. Los focos tonales aparecen claramente evidenciados, reforzados por su configuración acordal. Esta asume una densa textura en el *Adagio*, mientras que en los *Allegro* se prefiere su desglose en motivos de carácter más *cantabile*, galantes, de fuerte tensión armónica. La reiteración de estos motivos de forma suspensiva, supone una segmentación del discurso en la línea del primer estilo galante, y anticipa un modelo de desarrollo expansivo del material que también desarrolla V. Rodríguez en sus sonatas para cémbalo (Sonata XIX, XVI y XXIX). Comparar estas obras para órgano de Vicente Rodríguez con su colección de sonatas resulta un claro ejemplo de la doble vertiente estilística que caracteriza su producción para teclado. Por un lado este repertorio de tiento y tocatas que incorpora las innovaciones estilísticas del estilo moderno sin perder una fuerte conexión con los modelos tradicionales característicos del estilo *antico*. Mientras que en sus sonatas el principio compositivo básico responde a unos cánones totalmente distintos: muestra una plena concepción tonal y un diseño melódico-armónico que refleja un claro avance estilístico. Semejante dualidad estilística no debe resultar extraña, sino que es también una de las características propias de este período de finales del s. XVII y principios del s. XVIII, en el cual se conjuga la herencia del estilo polifónico propio del primer y segundo barroco, con la incorporación del estilo tardo barroco de la música concertística instrumental y el desarrollo del nuevo gusto galante que en esencia (y no siempre de forma clara) supone la desintegración del estilo que caracterizara el período tardobarroco.