EL ORGANISTA LITÚRGICO ESPAÑOL

SELECCIÓN DE COMPOSICIONES DE ORGANISTAS CLÁSICOS ESPAÑOLES

PRECEDIDA DE

AVISOS Y PRÁCTICAS

PARA EL USO Y EMPLEO DEL ÓRGANO LITÚRGICO

CONFORME Á LAS PRESCRIPCIONES

DEL

MOTU PROPRIO

Y Á LAS

TRADICIONES DE LA ESCUELA CLÁSICA DE ÓRGANO ESPAÑOLA

ESCOGIDA Y COMENTADA

POR

FELIPE PEDRELL

Propiedad de los Editores para todos los paises _Depositado
Todos los derechos de ejecucion reproducción y transcripcion
están reservados

VIDAL LLIMONA Y BOCETA
MALLORCA Nº273.
"BARCELONA"

MADRID HABANA LISBOA

(Copyright 1905 by Vidal Llimona y Boceta)

BRE[illegible] [illegible]
22-24 W. [illegible] N. Y.

Nº429

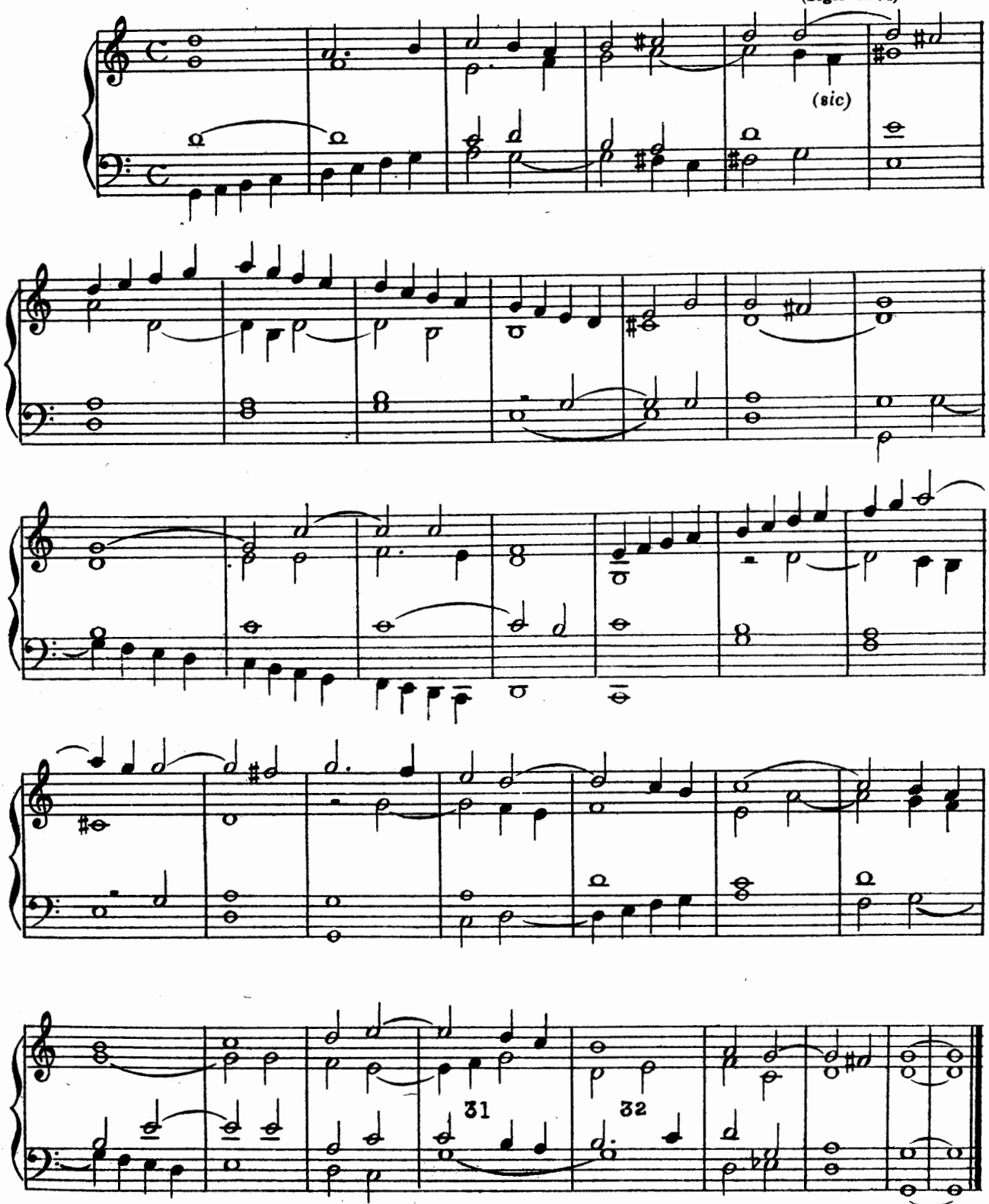
NETTE L. 10

CLOSED SHELF
M
14.3
P37

Tiento

N.º 1 Nette L. 10

Fray Juan Bermudo
(Siglo XVI)



Propiedad de los Editores para todos los paises
Vidal Llimona y Boceta Editores-Propietarios.

BARCELONA
V. Ll. y B. 429

14 July 19 Breitkopf + Haertel 3.00

De Fray Juan Bermudo sólo se sabe lo que él mismo nos dice en su tratado de ***Declaración de instrumentos musicales*** (impreso en Osuna el año 1555 y del cual publicó, á guisa de anticipación, un primer libro acerca de la misma materia, impreso en la misma ciudad el año 1548): que era natural de Ecija y «criado desde los 15 años á la observancia de su religión franciscana». Ignórase la fecha de su muerte. La música de órgano que intercala en su obra, es suya, como declara, «aposta para tañer», y la publica porque de Indias» (Indias por América, que decimos hoy)» me han rogado por ella, y parecióme cosa justa hacerlo». Consignaremos de pasada, que el tratado de Fray Juan Bermudo «fué examinado y aprobado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Cristobal de Morales».

En la presente selección de composiciones insertamos una sola obra de Fray Juan Bermudo (en la ***Antología de Organistas clásicos españoles*** figuran todas las que intercala Bermudo en su tratado), un ***Tiento***, forma de composición propia de la antigua escuela de órgano española, que participa del simple preludio ó interludio y, á veces, del ***récercare***. Tiento viene de ***tentar*** y significa ejercicio musical del sentido del tacto, y de aquí la adopción bien adecuada del término al acto de ***tentar*** ó de ***tañer***, sinónimo de ***preludiar***, que diríamos hoy.

El estilo de Fray Juan Bermudo es un tanto rudo, grave y austero como lo fué, aunque parezca raro por cuestiones climatológicas, el de la escuela polifónico vocal andaluza. Recuérdese la definación que del arte religioso musical daba sintéticamente el gran Morales: «dar austeridad y elevación al alma».

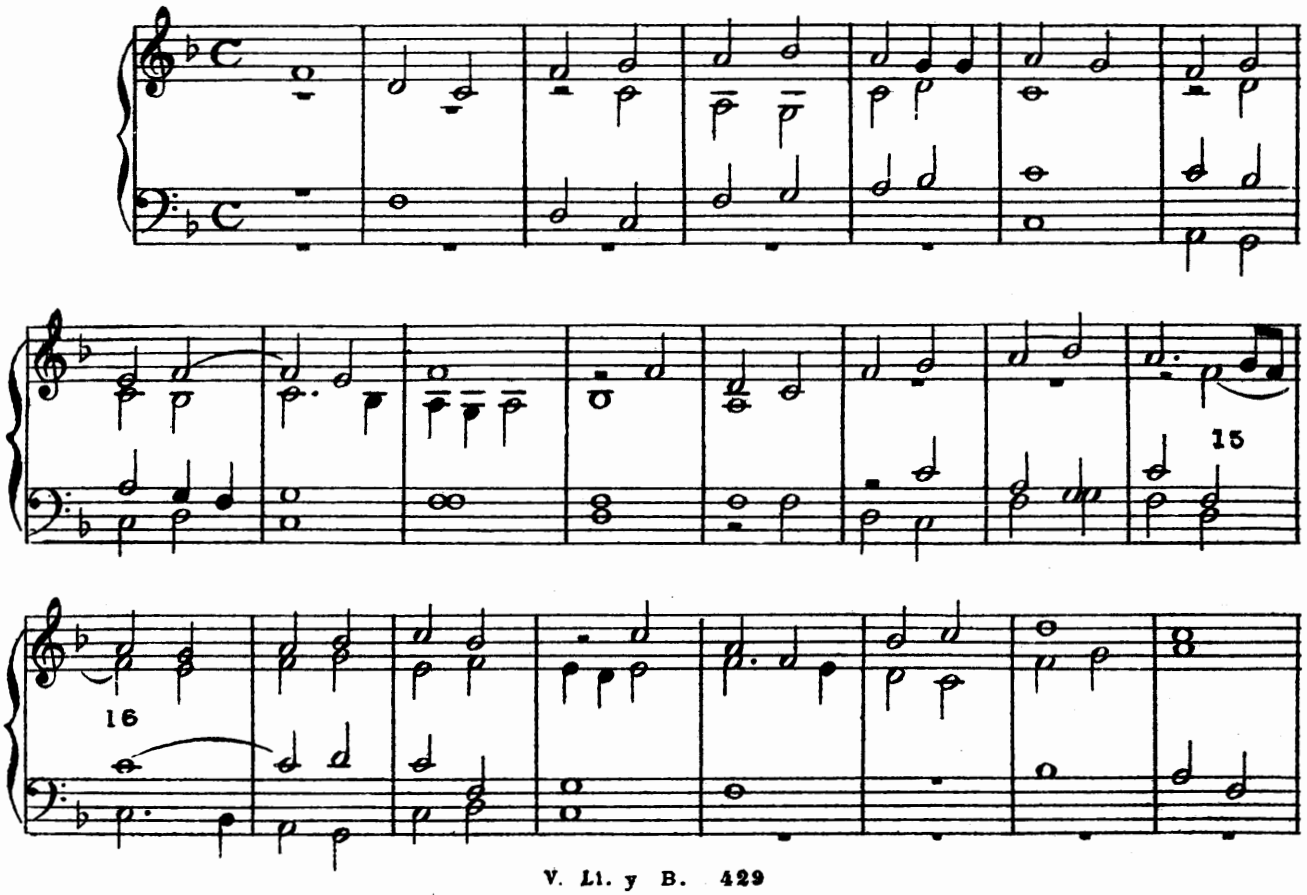
De una vez por todas indicaremos al organista litúrgico español, que las cifras de orden que aparecen en algunos compases de las composiciones publicadas en esta selección, colócanse para llamar su atención acerca de las durezas de forma; de las novedades de invenciones armónicas; de las erratas de originales impresos ó de manuscritos que por fidelidad no se han enmendado etc. y de cuanto nos há parecido digno de ser señalado para comentarlo el mismo estudioso organista cuando nosotros no particularicemos los casos indicados.

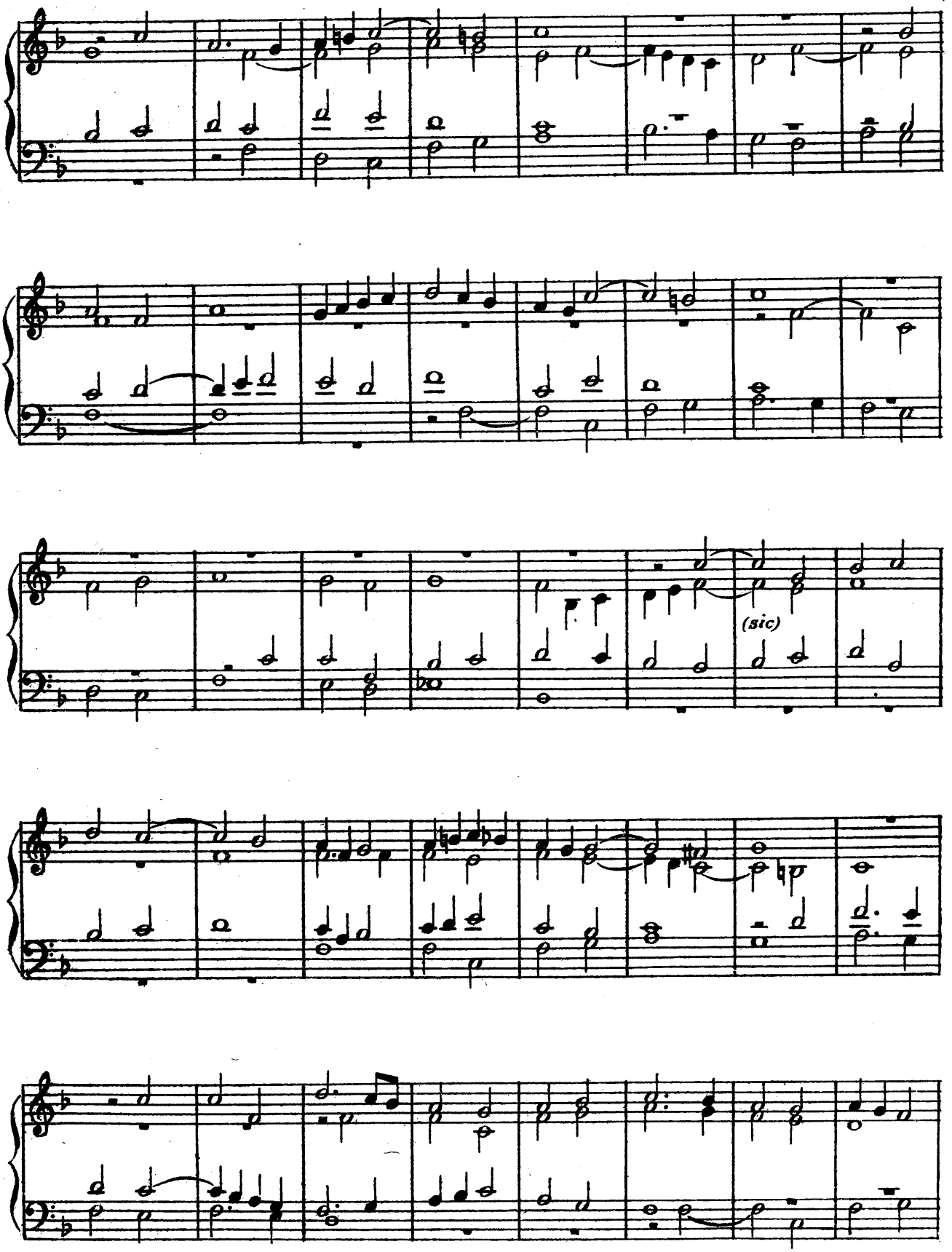
Tiento

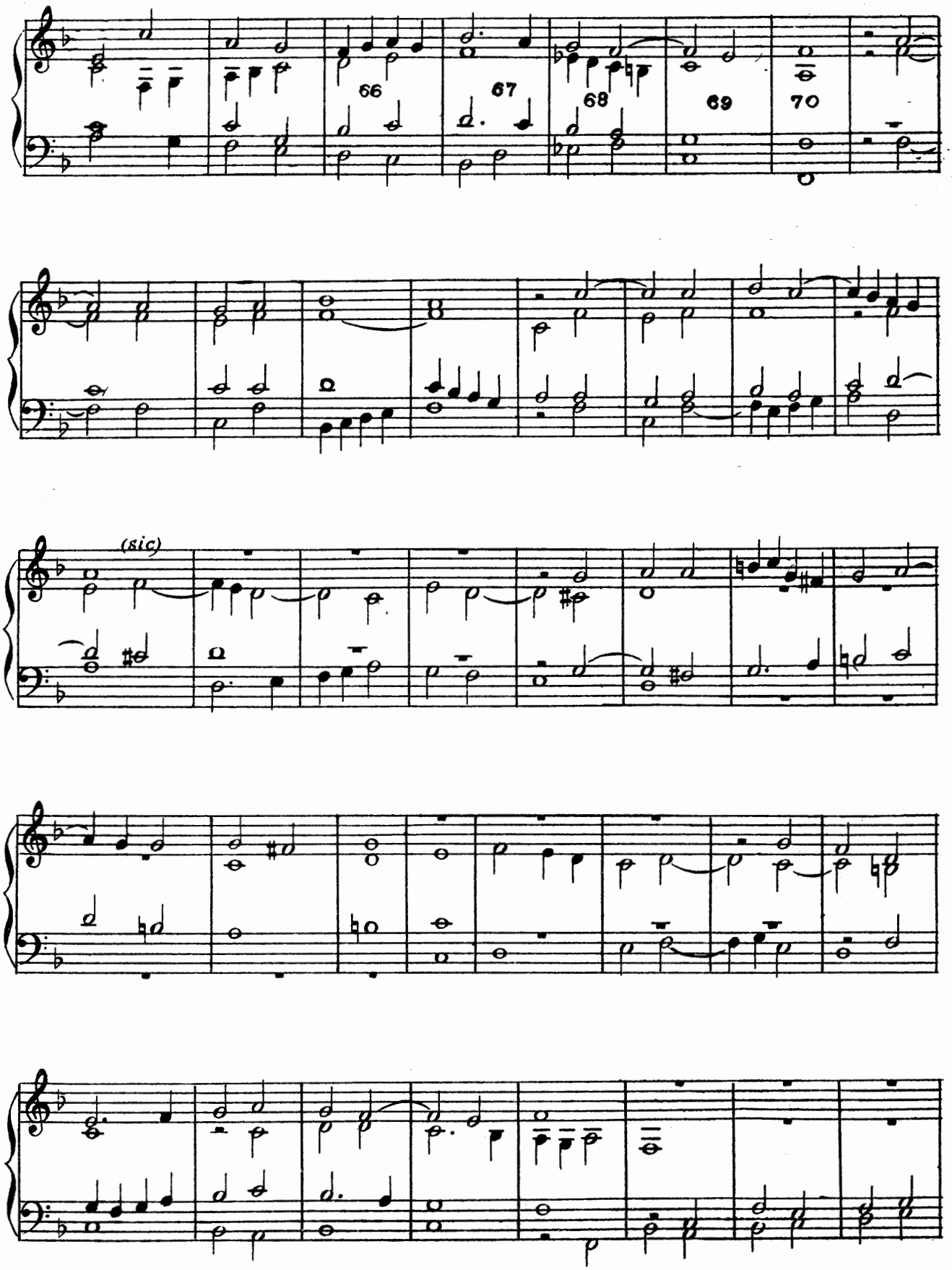
N.° 2

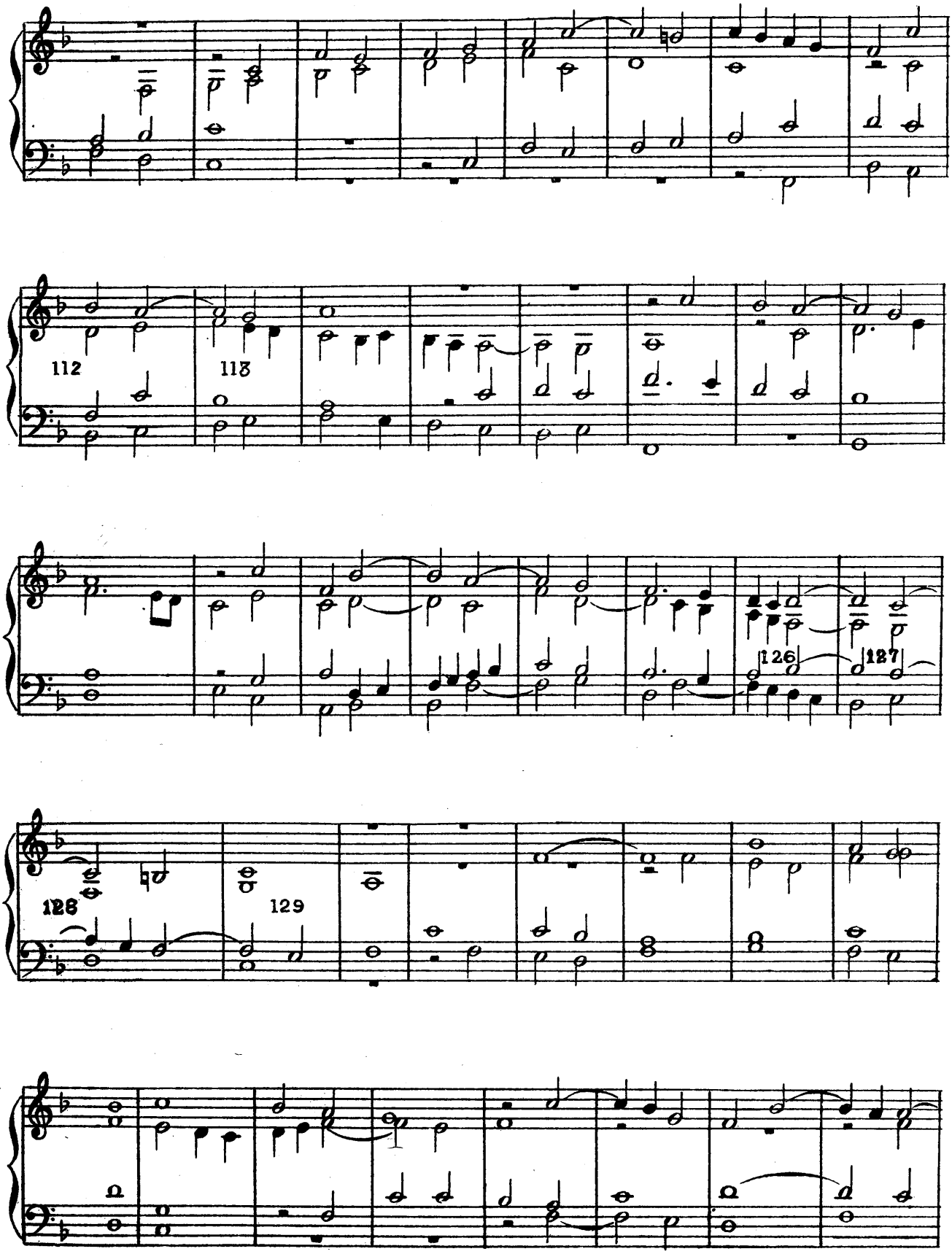
Antonio de Cabezón

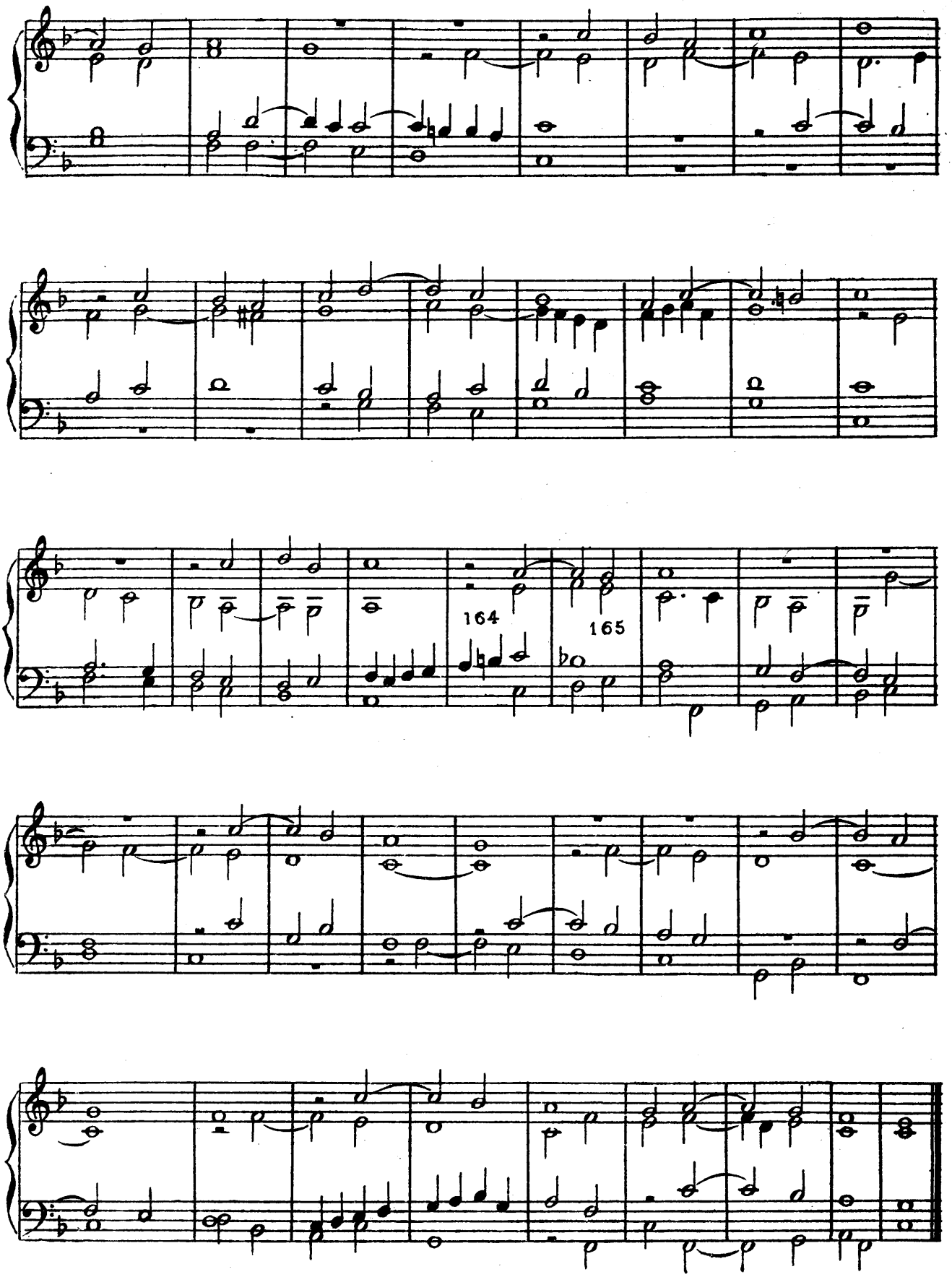
(1510-1566)




(sic)


66
67
68
69
70
(sic)


112
113
126
127
128
129


164
165

El contraste que ofrece el *Tiento* de Cabezón, cuando se compara con el anterior de Fray Juan Bermudo, permite afirmar, desde luego, que Bermudo no posée la inspiración que caracteriza á Cabezón.

Todo lo que la pereza lengedaria de investigación y de ilustración musical de cuarta mano había inventado y hecho pasar como moneda histórica de buen quilate, quedó destruído al aparecer la magna obra de Cabezón, «no todas sus obras», como escribe en el Prólogo su hijo, Hernando de Cabezón, editor de las de su padre, después de muerto éste, «sino las que escribió para sus discípulos», «las migajas que caian de su mesa». Tanto es así, que muerto Hernando en Valladolid (1602), á poco de otorgar testamento (1598), recomendaba á su Rey y Señor (Felipe III) publicase, «para honor de la cristianidad, todas las obras de su señor padre que había colegido en dos grandes volúmenes y que tenía preparados para la estampa».

Antonio de Cabezón nació el año de 1510 en Castrojeriz y en el barrio de Castrillo de Matajudios. Murió en Madrid el año de 1566. Ciego desde muy niño, estudió, según sospechamos, en Palencia con un famoso maestro llamado Tomás Gómez, hecho que se explica porque antes de entrar de organista y clavicordista de la cámara del Rey, primero de la de Carlos I y después de la de Felipe II,» vivía con un Obispo de Palencia» miéntras regía el magisterio de la catedral el indicado famoso maestro. Acompañó á Felipe II, á la sazón Príncipe, en su viaje á los Paises Bajos, y más tarde en el que ya rey hizo á Inglaterra.» Fué querido y estimado («del Rey á quien servía —como escribe el prologuista y editor de las obras de Cabezón, su padre) «cuanto pudo ser hombre de su facultad de Rey ninguno, y aun en demostración de esto hizo sacar su retrato y le tiene hoy en día en su Real palacio».

Extraviados ó destruidos aquellos dos grandes volúmenes de obras que tenía colegidas Hernando de Cabezón, sólo poseemos las que compiló éste á la muerte de su padre en el libro intitulado: *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, Músico de la camara y capilla del Rey*... Madrid, Francisco Sanchez, año de MDLXXVIII (1578). Estas obras han sido publicadas y traducidas en notación moderna en los volúmenes III, V, VII y VIII de nuestra antología *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, precedidas de amplia documentación biográfica, bibliográfica y crítica. Por excepción aparecen algunas obras de Antonio de Cabezón en el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y guitarra, de Luis Venegas de Henestrosa*... Alcalá, Juan de Brocar, 1557; el libro es reducida parte de una gran antología de composiciones de todo género que ideaba publicar el colector Venegas y de la que, desgraciadamente, no publicó más que una primera parte, todo lo que contiene el libro en cuestión. De éste libro procede el *Tiento* de Cabezón, que aquí se inserta. Basta para dar idea de la genialidad y facundia extraordinaria de Cabezón, del ciego que *vió* horizontes tan vastos, despejados y lejanos desde la solitaria tribuna del órgano evocados por la mágia de su estilo soberano, lleno de adivinaciones: basta, repetimos, fijarse un momento en los números de órden esparcidos por algunos compases de esta composición genial, que acusa una difícil facilidad tan sorprendente; un dominio absoluto de las reconditeces más selectas de la armonía de su época, y, como superior adivinación, de la de tiempos próximos futuros; basta, añadiremos, para adivinar que por aquí ha pasado un precursor, un institutor, un jefe de escuela, un génio, una suprema inspiración primera: Peraza, Jimenez, Soto, Palero y demás organistas del siglo XVI, hasta hoy conocidos, todos proceden de él; lo mismo que sus continuadores progresivos del siglo XVII. los Aguilera, los Clavijo del Castillo, los Cabanillas etc., etc.; lo mismo que esos *últimos romanos* del siglo XVIII, los Elías, los Llissá, los Moreno y Polo, los Soler etc., en quienes no se extingue aquella fuente de inspiración primera y tradicional, á pesar de que la decadense acerca, precipitada y fatalmente, para destruir de golpe y con mano más imprevisora é ignara que sacrílega una hegemonía de creación que reinó como soberana casi cerca de tres siglos.

Para superar la técnica de Cabezón no su hondo sentimiento de arte, es preciso acercarse á aquellos tiempos posteriores en que, gracias á los progresos naturales del arte de tañer el órgano favorecidos por las conquistas de una armonía y una tonalidad fuertemente establecidas, aparecen los continuadores progresivos. Largas disquisiciones sobre la materia no ilustran con tanta elocuencia como una breve pero expresiva cronología de nombres y fechas: Cabezón (1510—1566): Merulo (1533—1604): Frescobaldi (1583—1644): Fröberger (1610—1667) Juan Sebastian Bach (1685—1750). ¿Por qué hemos acercado el nombre de Cabezón, el Bach español, como le hemos aclamado, sancionando Europa nuestra aclamación, al del mismo Juan Sebastian? Porque entre el alma del artista privado de la luz, y entre la del solitario reconcentrado, existen misteriosos reencuentros de sentimiento, nostalgias de cristianos anhelos, y vivíficos gérmenes de inspiraciones primeras germinativas de todas las inspiraciones futuras.

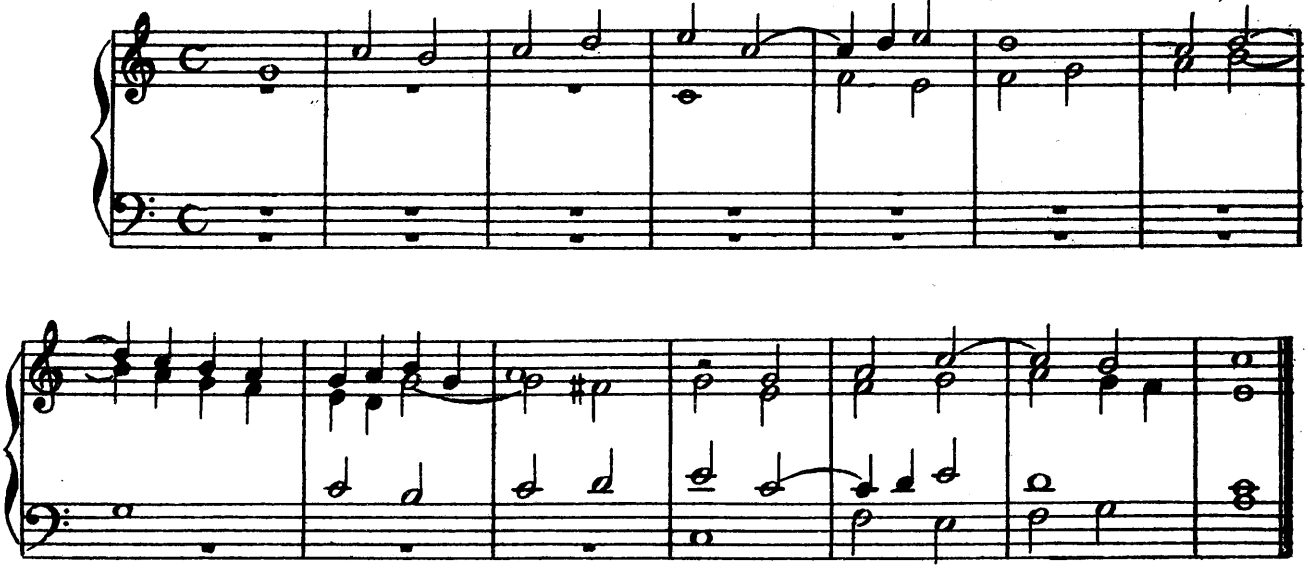
Tres entradas

N.º 3

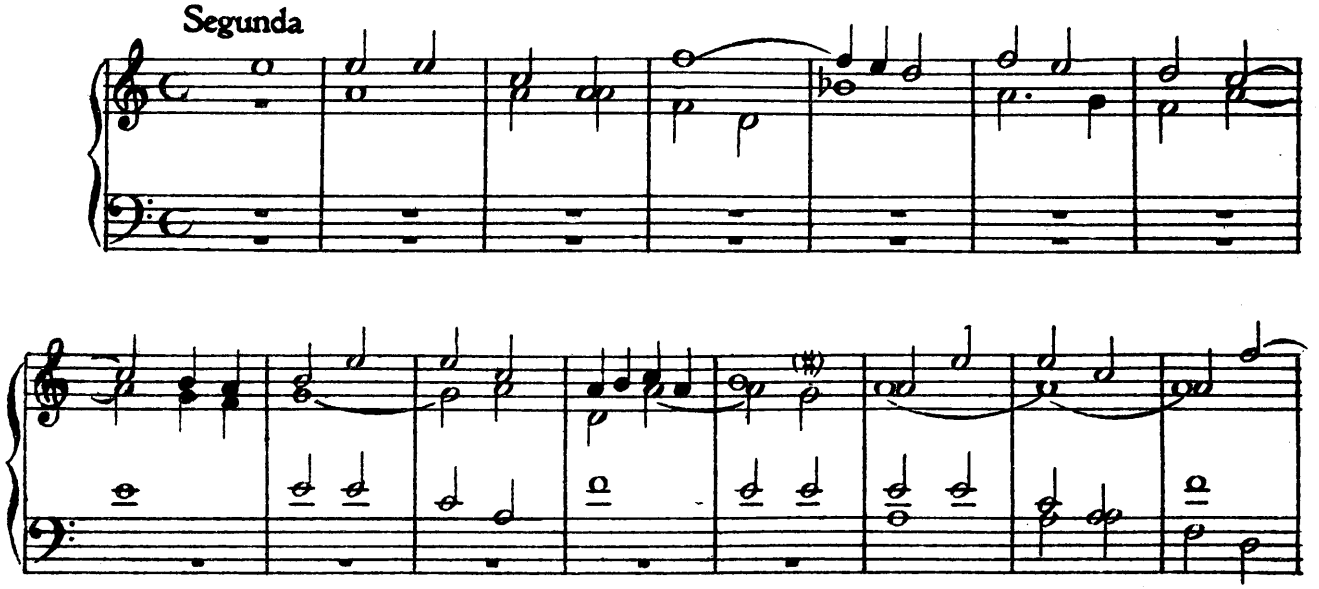
De autor desconocido

(anterior al año 1557)

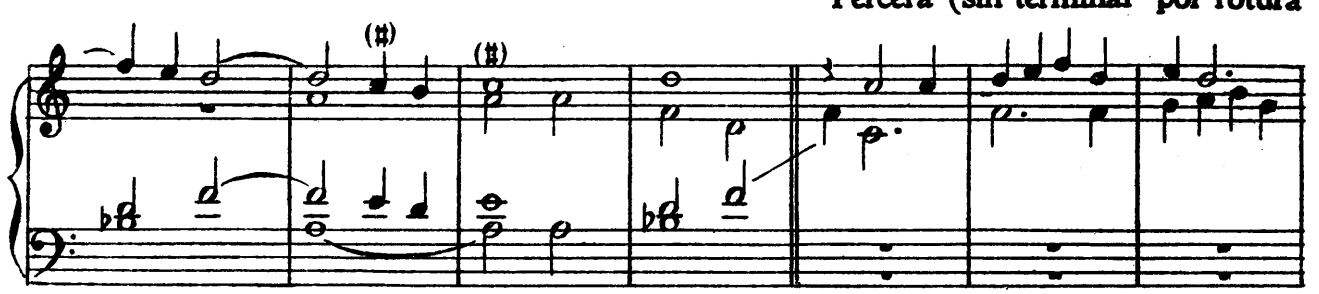
Primera entrada



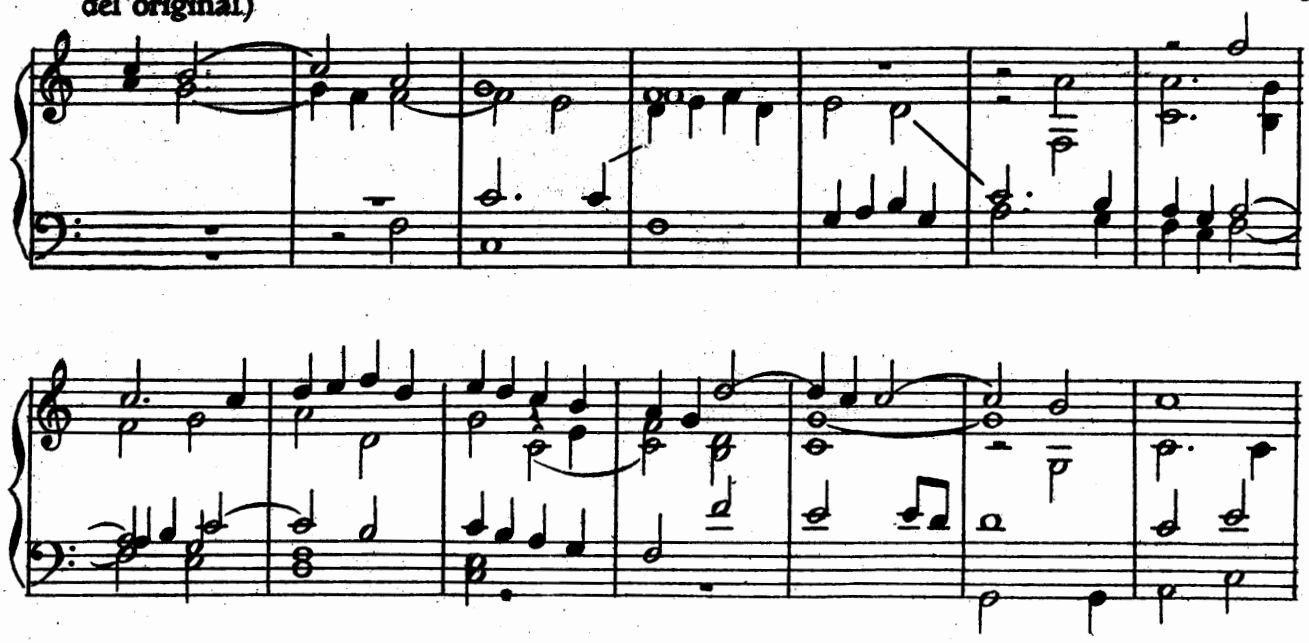
Segunda



Tercera (sin terminar por rotura



del original)



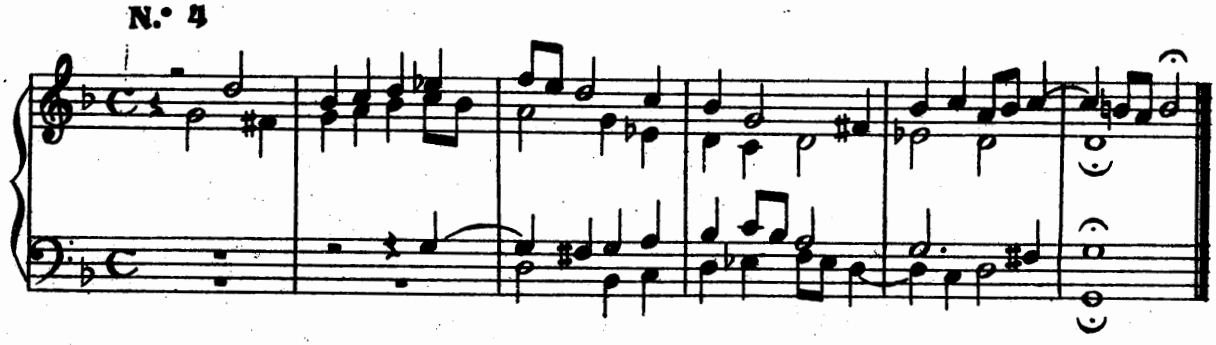
Las tres *Entradas* de autor anónimo que aqui aparecen, no terminada la última por rotura del original, fueron transcritas en notación moderna del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, antes mencionado, impreso en 1557. No abundan en nuestra literatura de órgano este género de composiciones, que se fiaban sin duda, á la improvisacion de momento y, que por esto mismo, no se escribirían ó se escribirían excepcionalmente como en el caso presente. De la contextura de estos documentos se deduce, claramente, que todo el saber técnico de nuestros organistas, lo mismo que el de todos los organistas clásicos extrangeros provenia del elemento polifónico vocal, la base científica más propia del maravilloso instrumento polifónico por excelencia.

Salida ó final

Juan Moreno y Polo

(compuesta el año 1776)

N.° 4



Pertenece esta *Salida* ó *Final* al insigne organista aragonés Juan Moreno y Polo, que nos ha de salir al páso más adelante en composiciones de más empeño. La *Salida* es una nonada musical que, sin embargo, acusa la mano de un maestro.

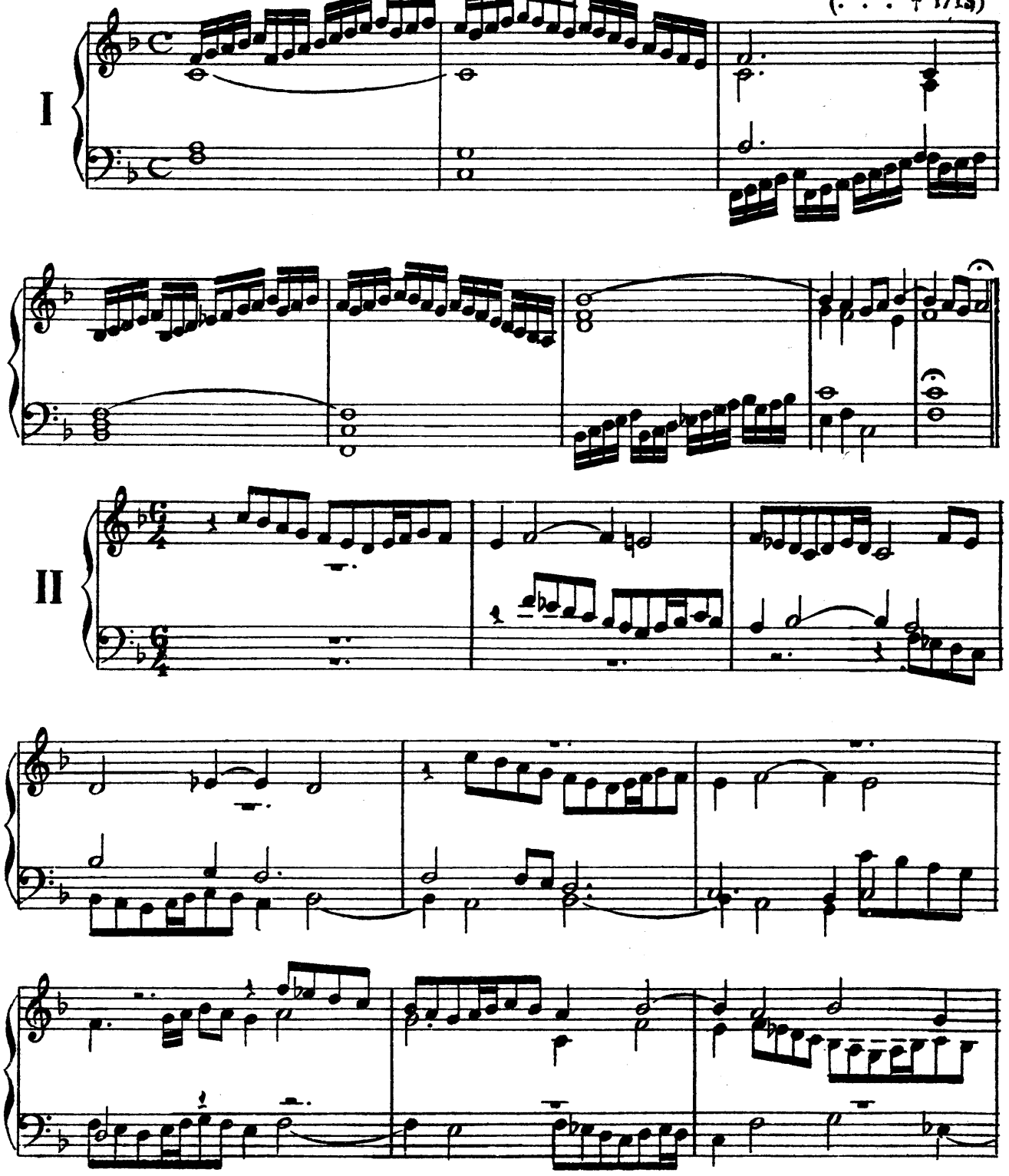
Versillos de sexto tono

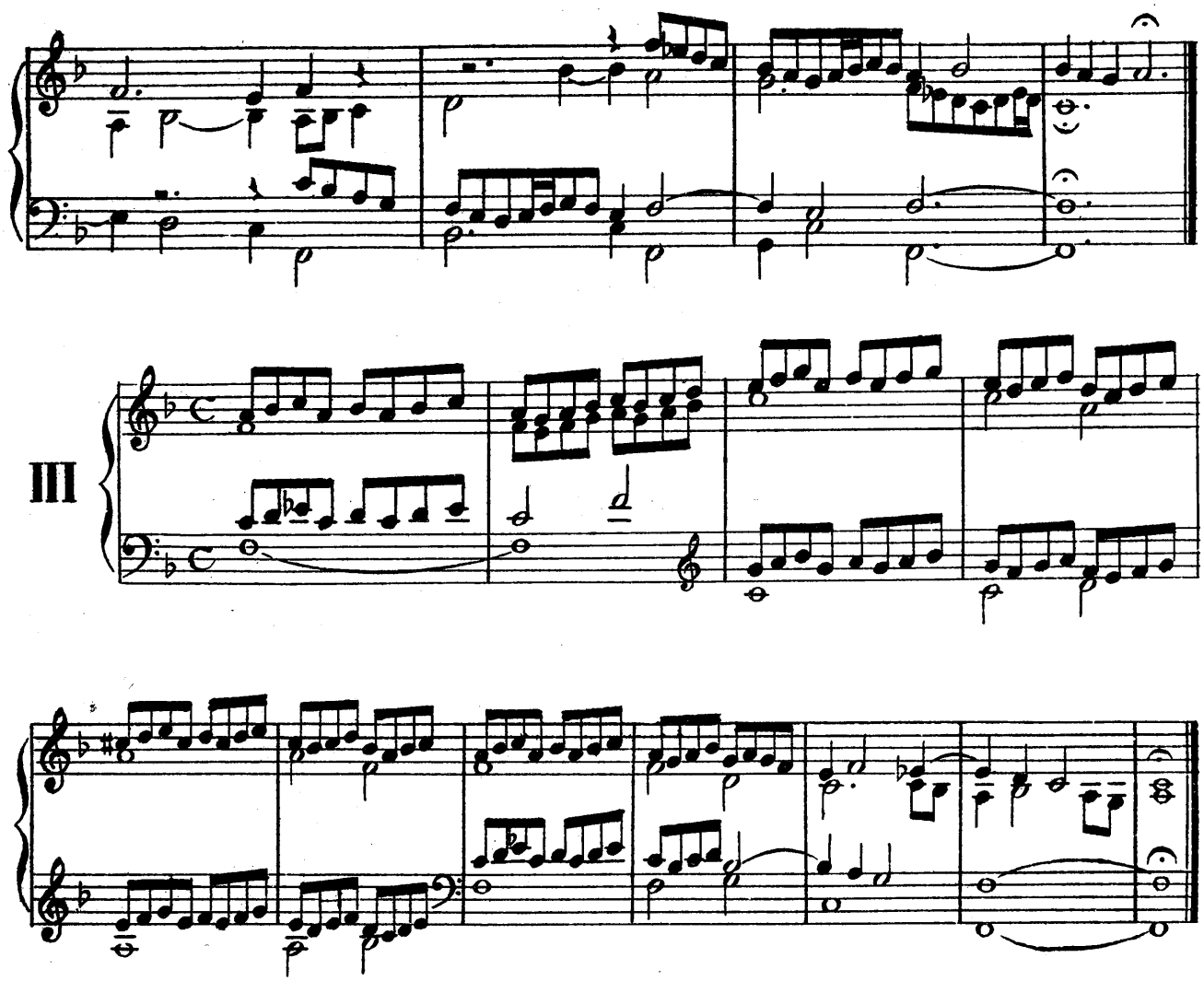
para el SANCTUS

N.° 5

Juan Cabanillas

(. . . † 1713)





Juan Cabanillas «disputaba la palma á los dos organistas más famosos de su época» —al decir de un biógrafo— «el ciego de Valencia y el ciego de Daroca». Este, el renombrado Pablo Bruna, nos es conocido; el valenciano, nó. No extremaba el elogio de Cabanillas el aludido biógrafo quien sin duda no conocía ninguna de sus composiciones, y decimos así porque con Pablo Bruna se inicia en el órgano la decadencia y su nombre no puede figurar al lado de aquellos «últimos romanos», como los hemos llamado antes, gloriosos conservadores de la tradición de la buena escuela de órgano española.

Afirmaba el insigne organista Elías -de quien trataremos luego-«que en su edad juvenil llegó á saber tocar más de 300 piezas compuestas por Cabanillas y que desde la época en que escribía esto (1690) hasta la muerte de Cabanillas, acaecida en 1713, creía poder asegurar que las obras del fecundo organista de la Seo de Urgel pasaban de 800, porque era hombre de gran génio y verdadero amor al trabajo». Cabanillas desempeñó el cargo de organista principal de la Catedral de Valencia, según se lee en la portada de dos volúmenes manuscritos de sus obras, desde los últimos años del siglo XVII hasta el de su muerte.

La mayor parte de las composiciones de la antigua escuela de órgano española están inspiradas, notoriamente los Versillos de Salmos, Himnos y Cánticos, en el ambiente del canto gregoriano y los temas son, desde luego, severa y exclusivamente gregorianos. Los versillos de Sexto Tono para el *Sanctus*, de Cabanillas, que aquí aparecen, si por la modalidad están dentro del ambiente propio del tono, no están escritos con sujeción al tema correspondiente. Son obras de pura fantasía, como algunos de los Versillos de la salmodia para principiantes que figura en el libro de Obras de Cabezón.

La glosa del cuarto tiempo del primer compás (primer versillo de Sexto Tono) acusa la época en que se escribió esta composición, fines del siglo XVII. Escrito á modo de introducción el primer versillo, en el segundo aparecen las cualidades del contrapuntista genial, que en reducido numero de compases desarrolla el tema festivo propuesto y sabe crear un todo si breve perfectamente acabado como composición musical. Reviste majestad y grandeza el tercer versillo, en el cual es de observar la admirable colocación de las partes armónicas para obtener el efecto deseado en tan bella peroración armónica sobre la cual se destaca la belleza de la melodía.

Ofertorio

(Fuga)

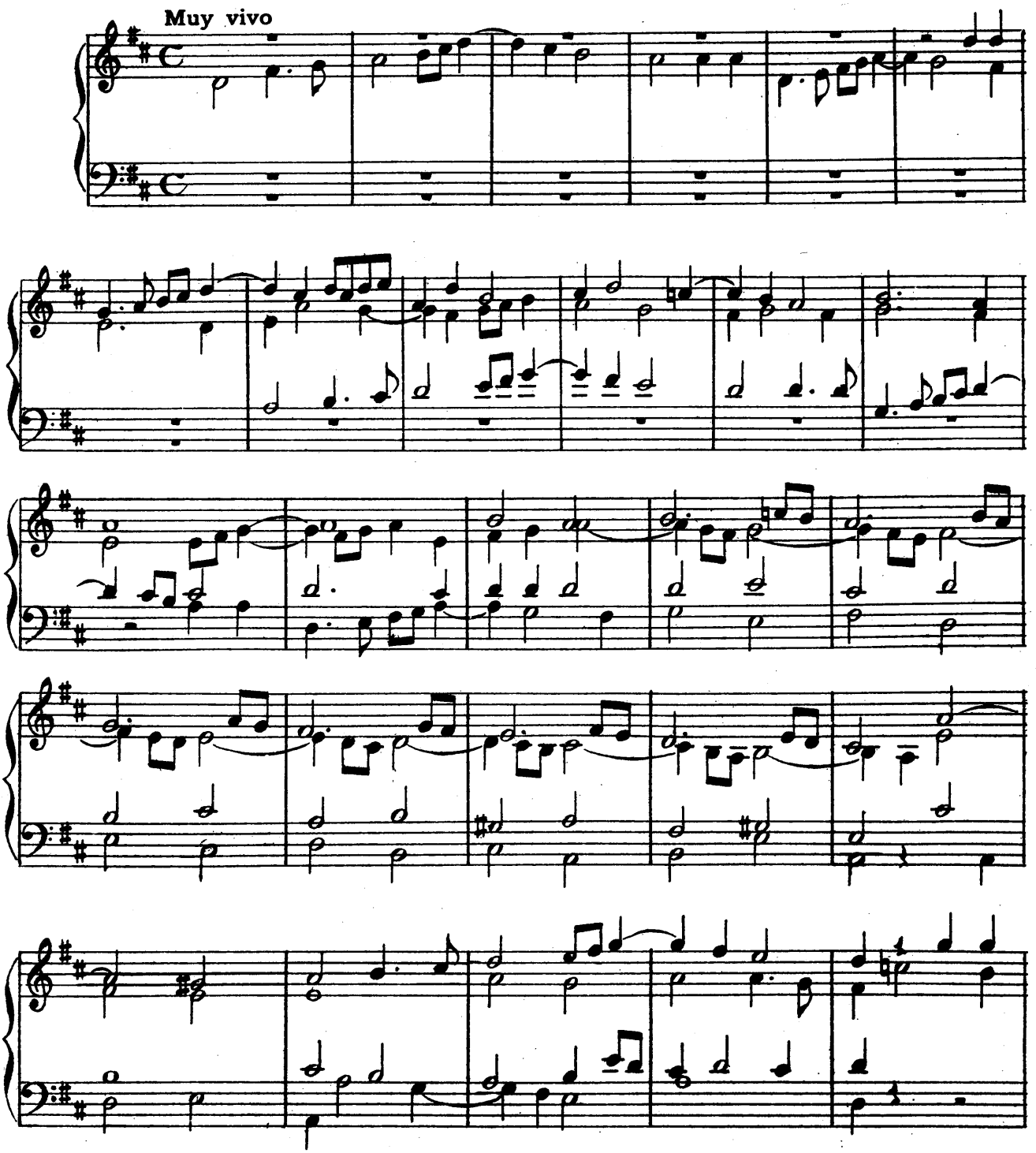
sobre el himno ALMA REDEMPTORIS MATER

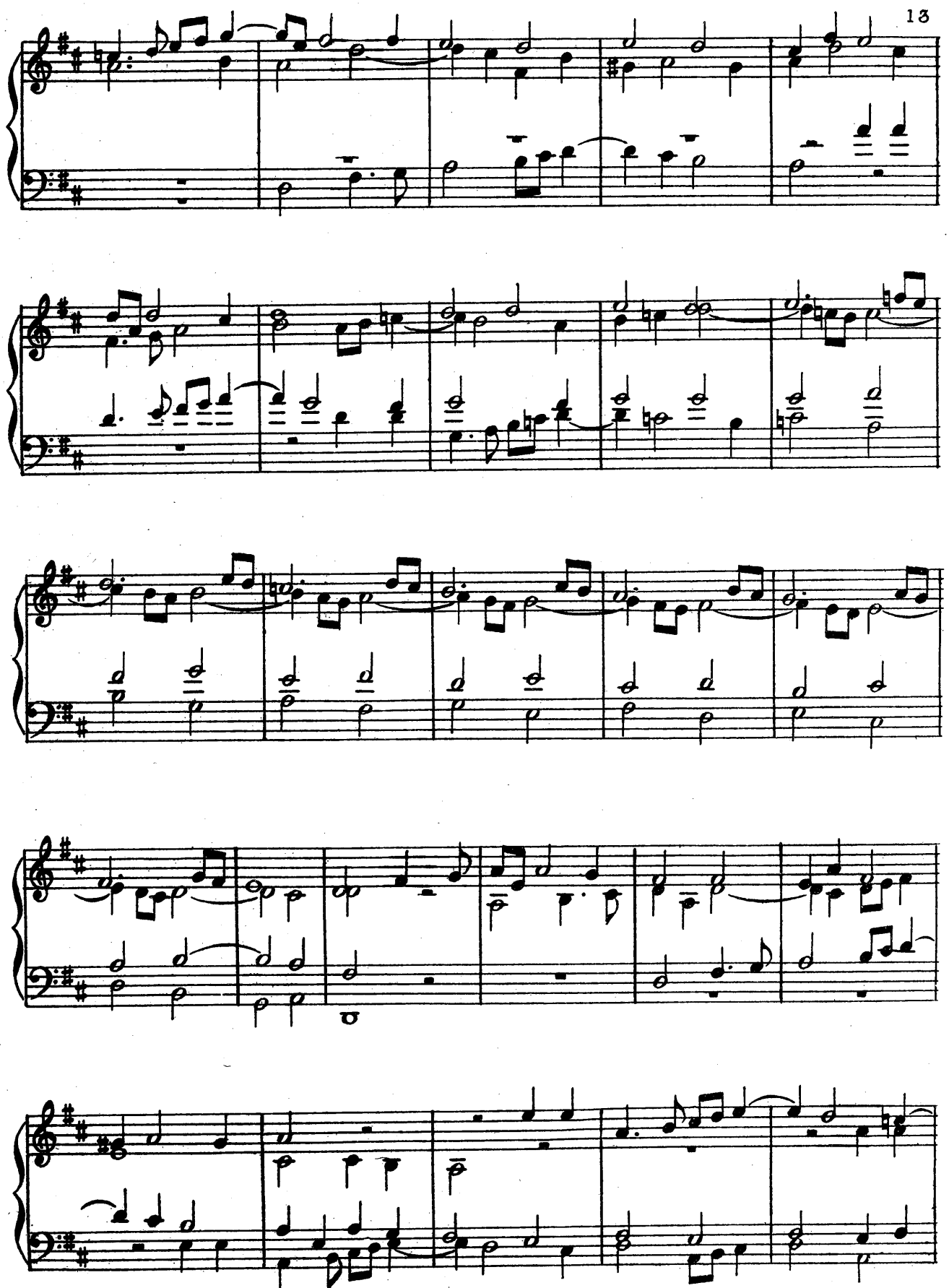
N.° 6

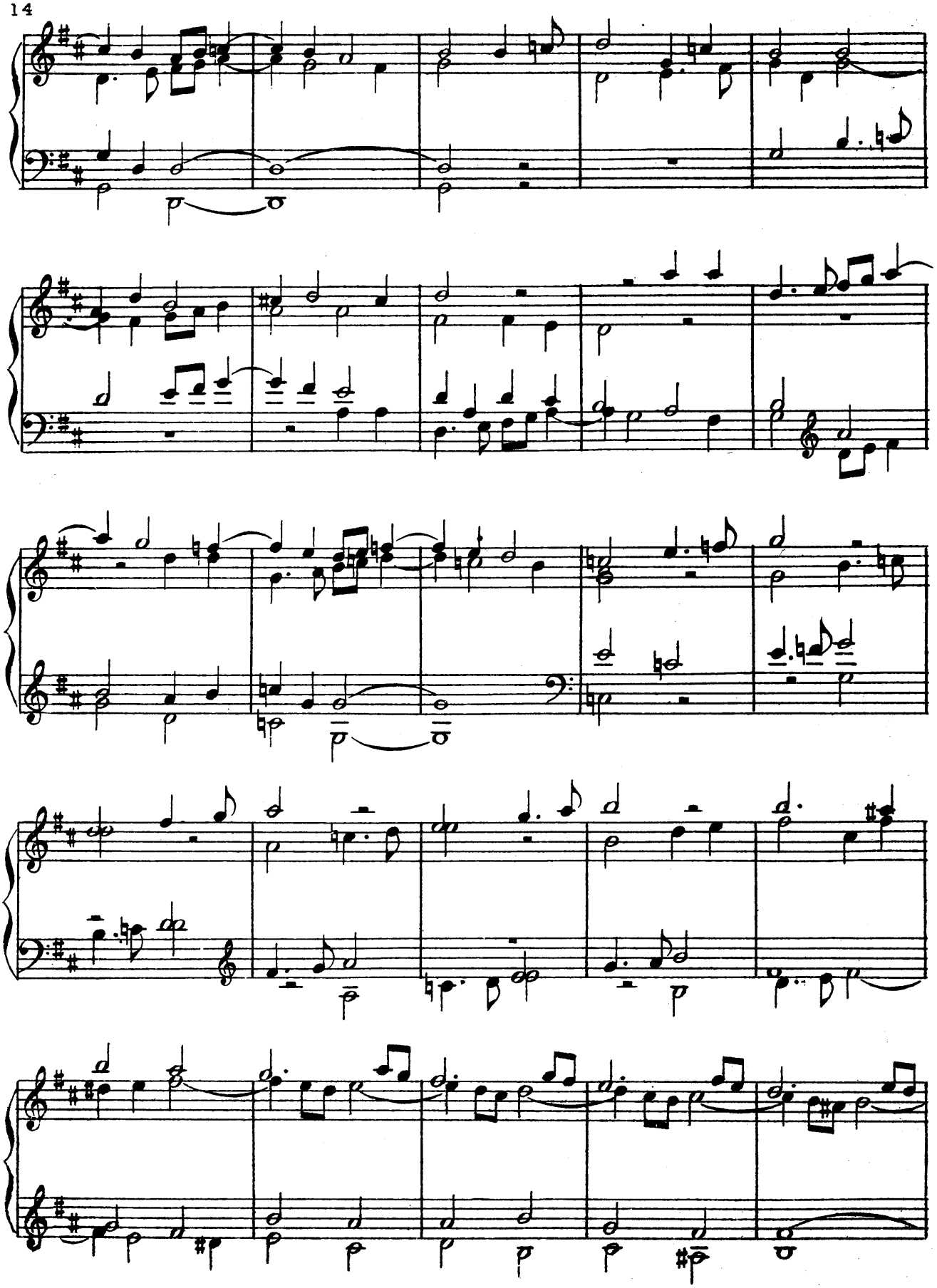
José Elías

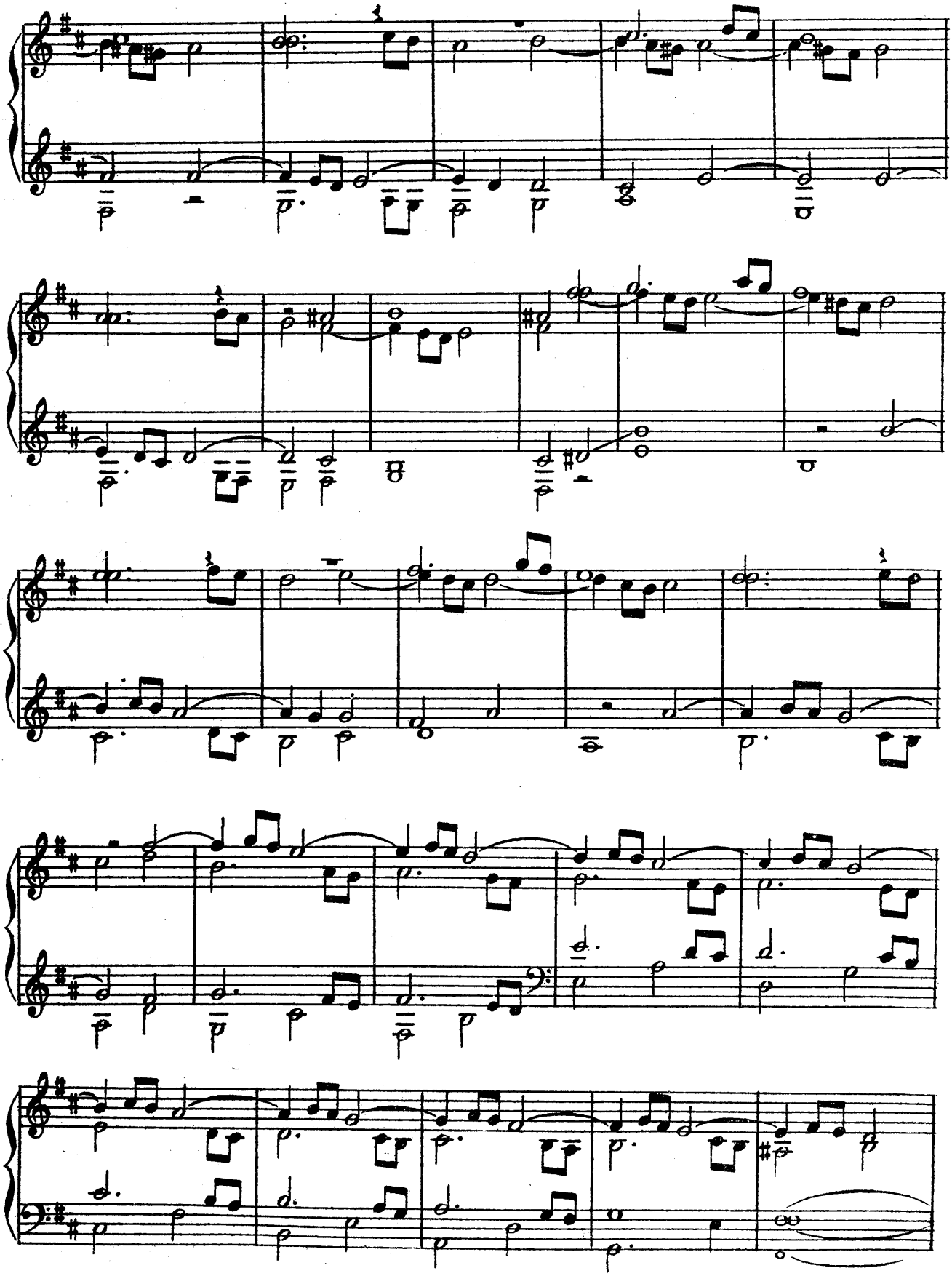
(composición anterior al año 1743)

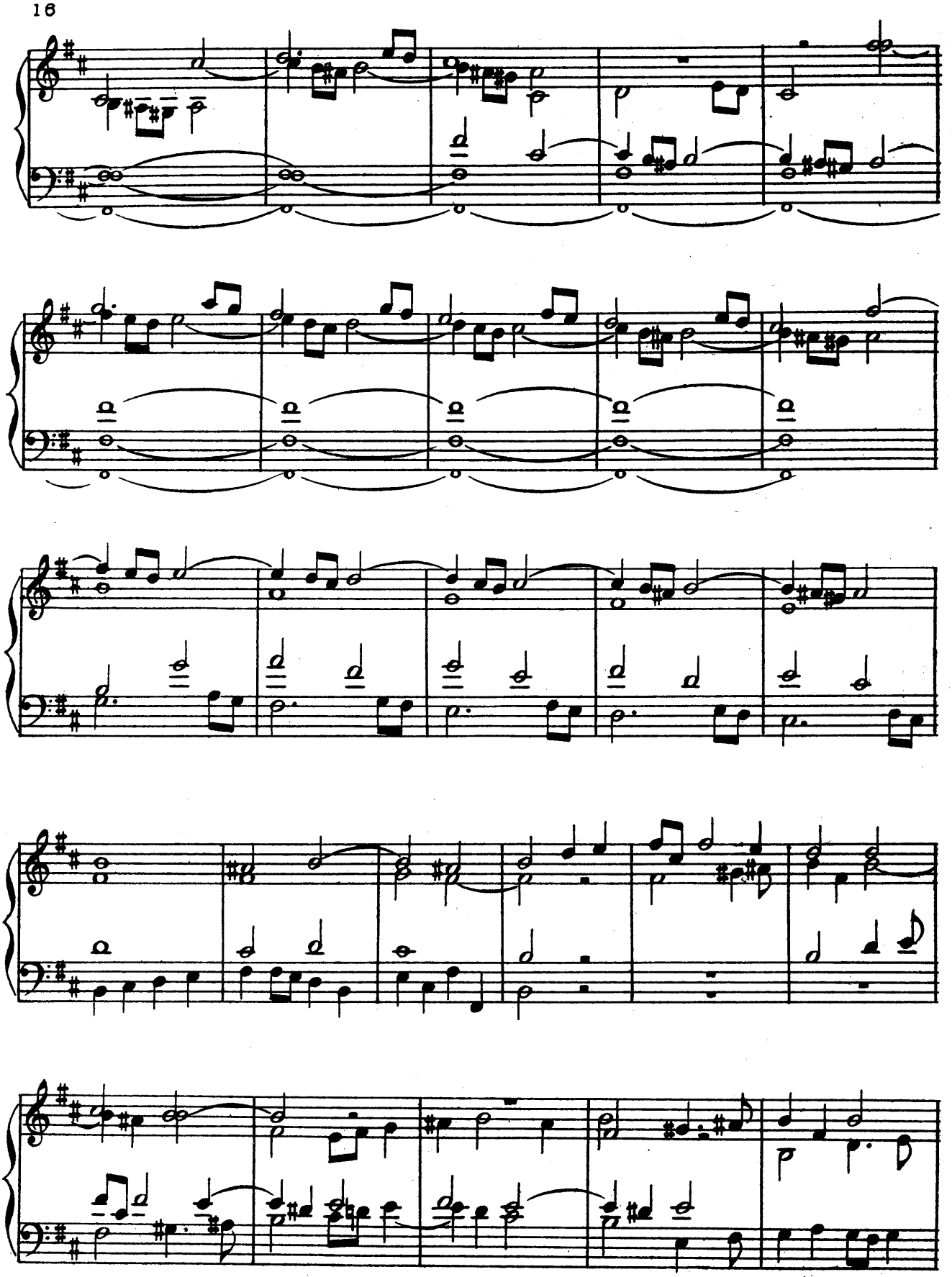
Muy vivo

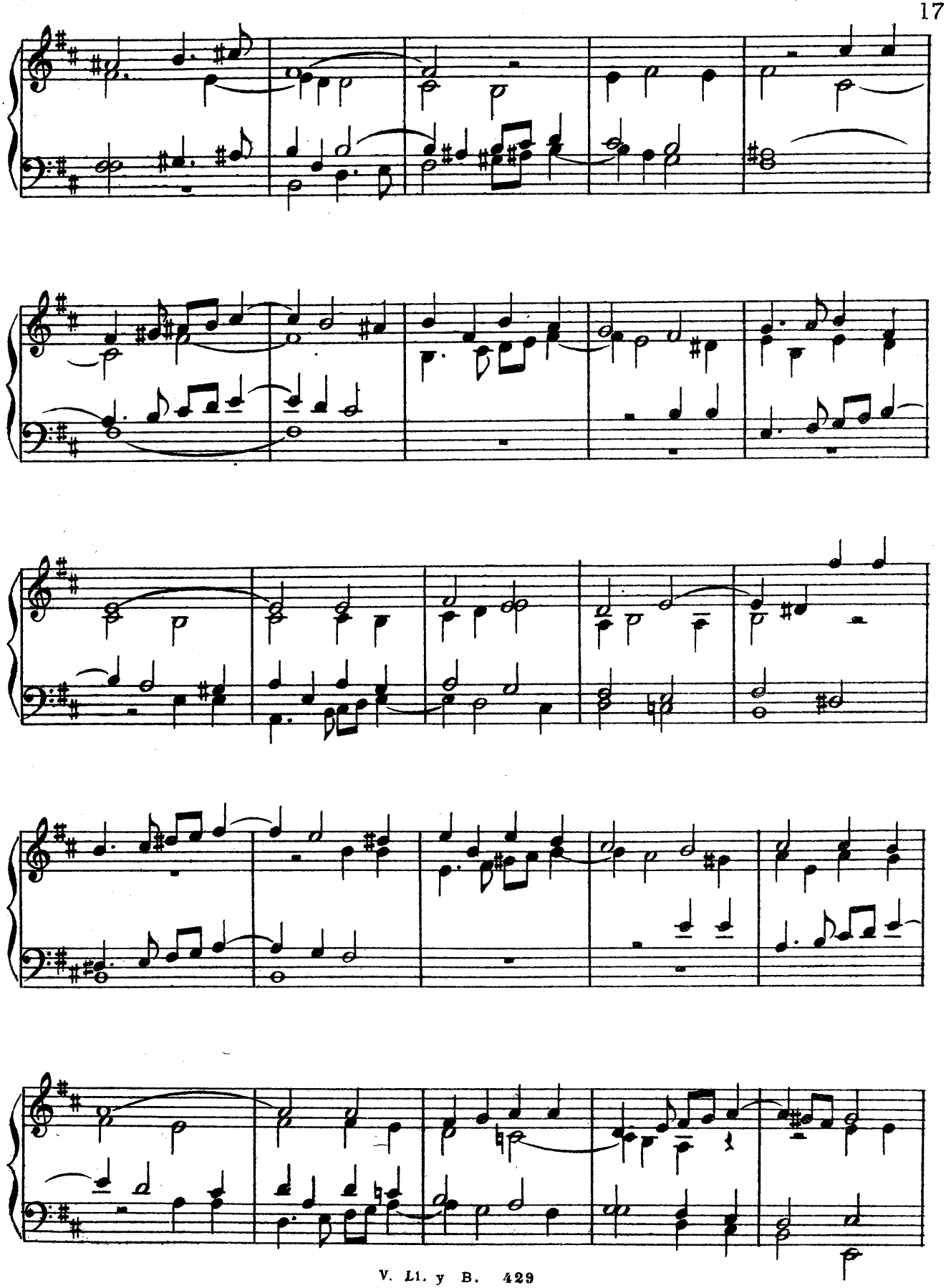


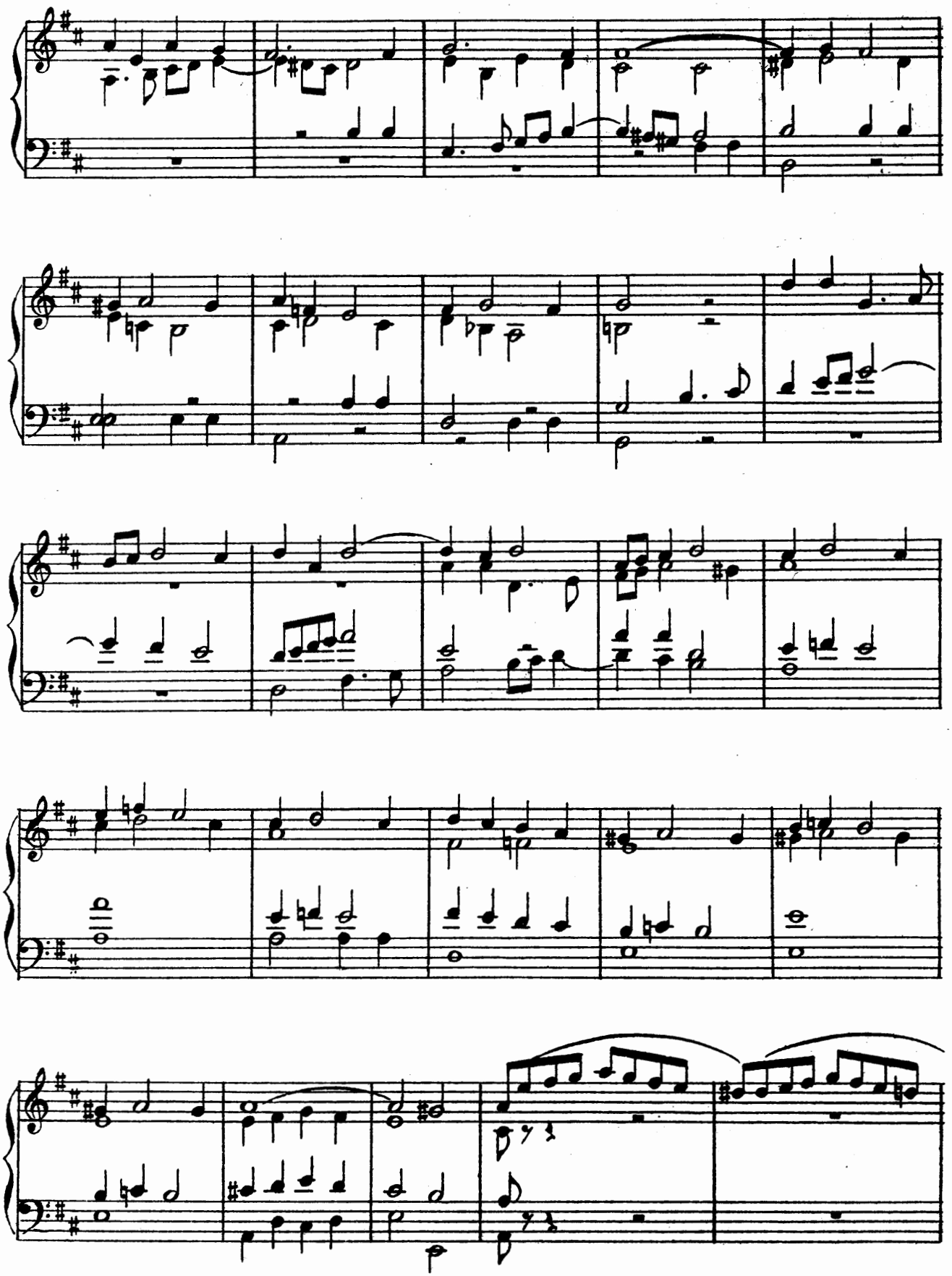


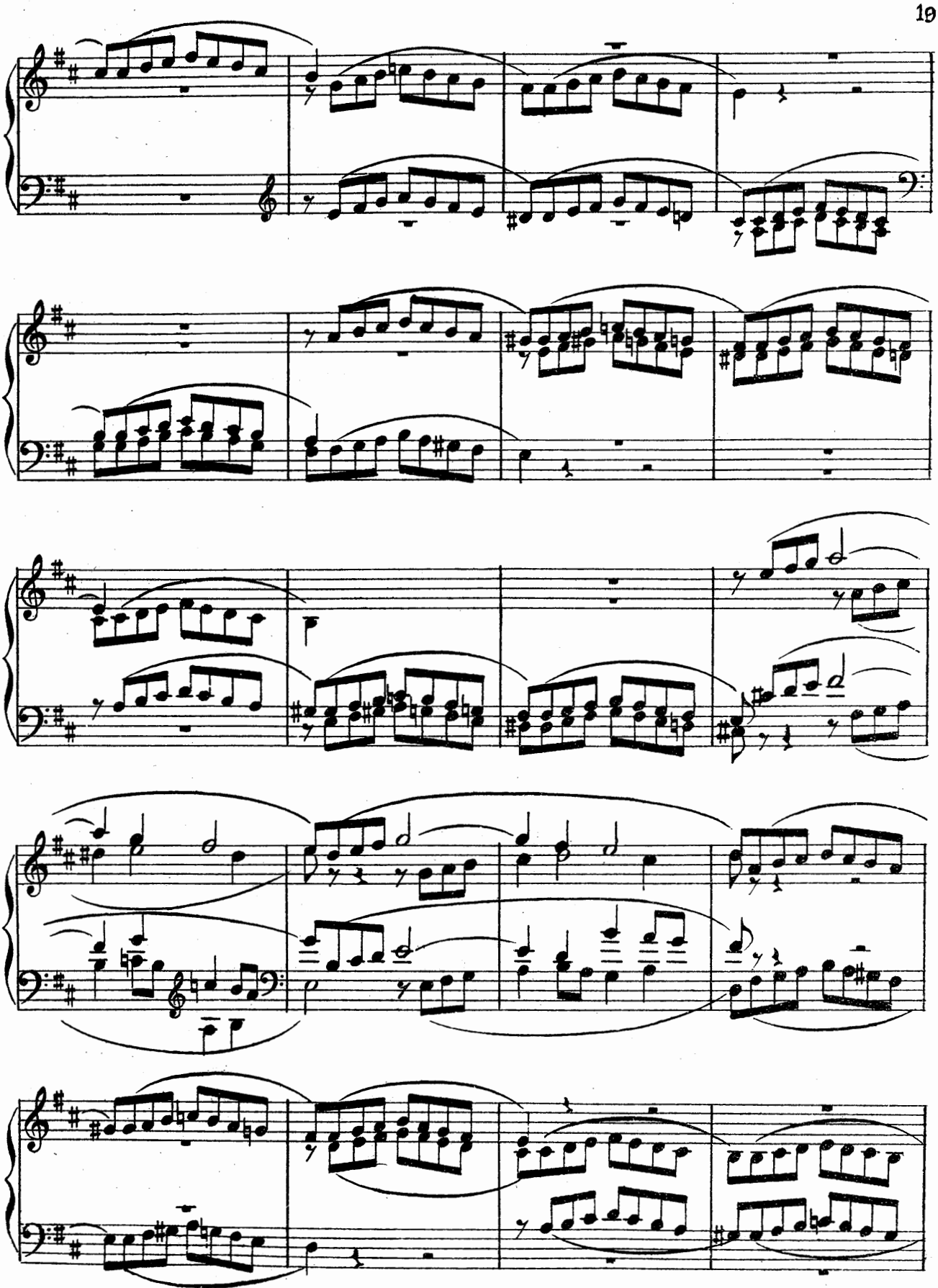


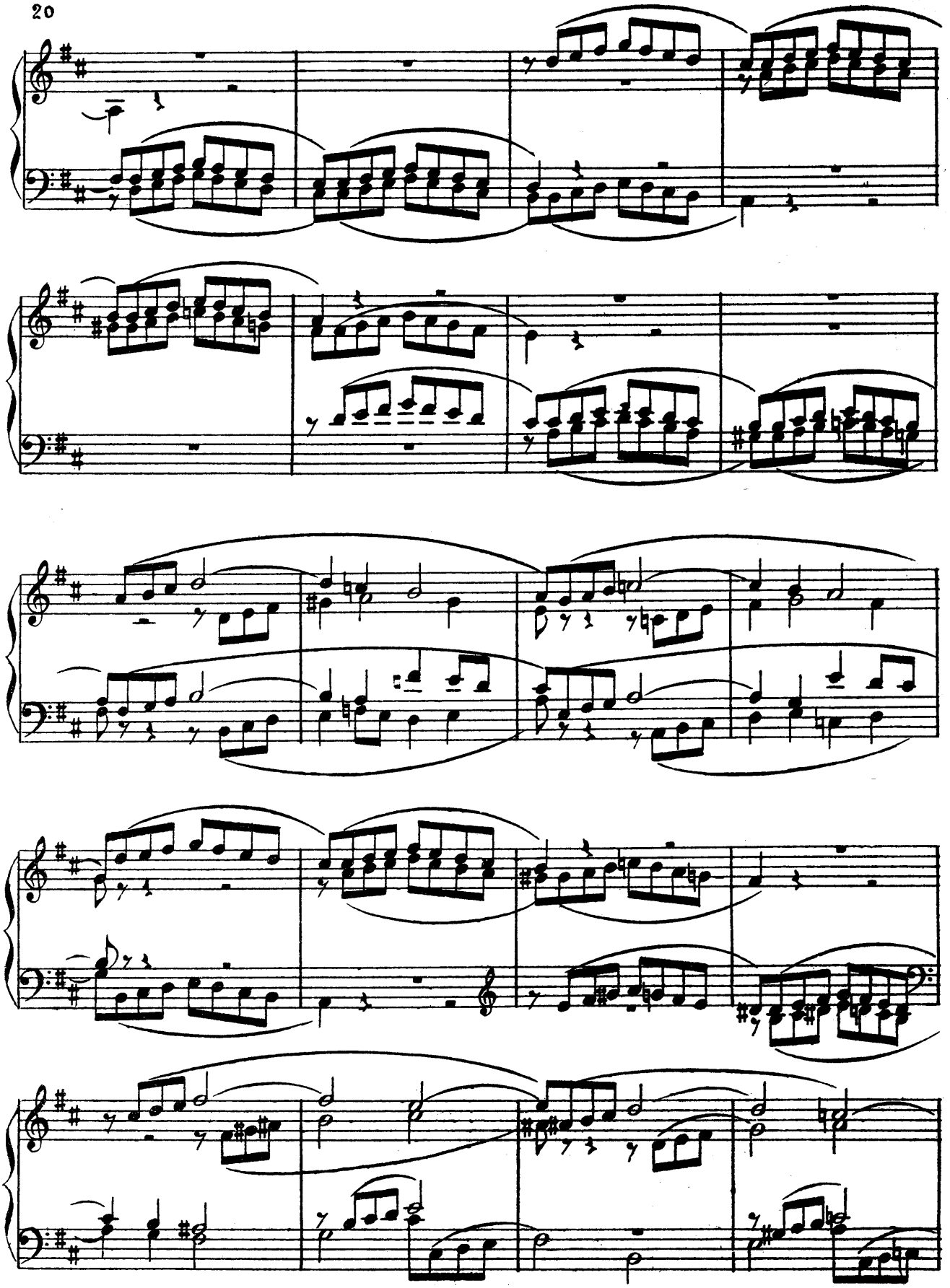


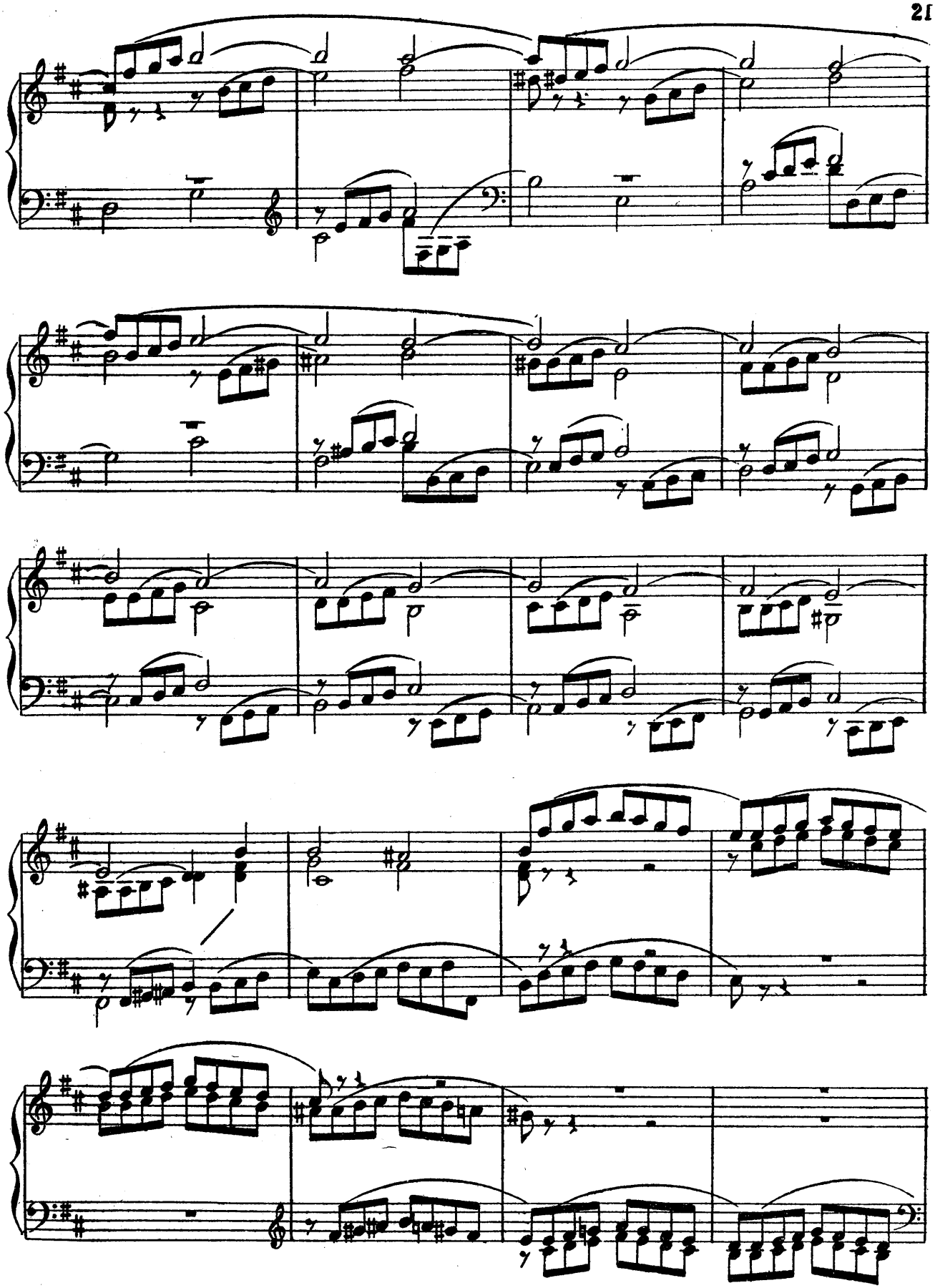


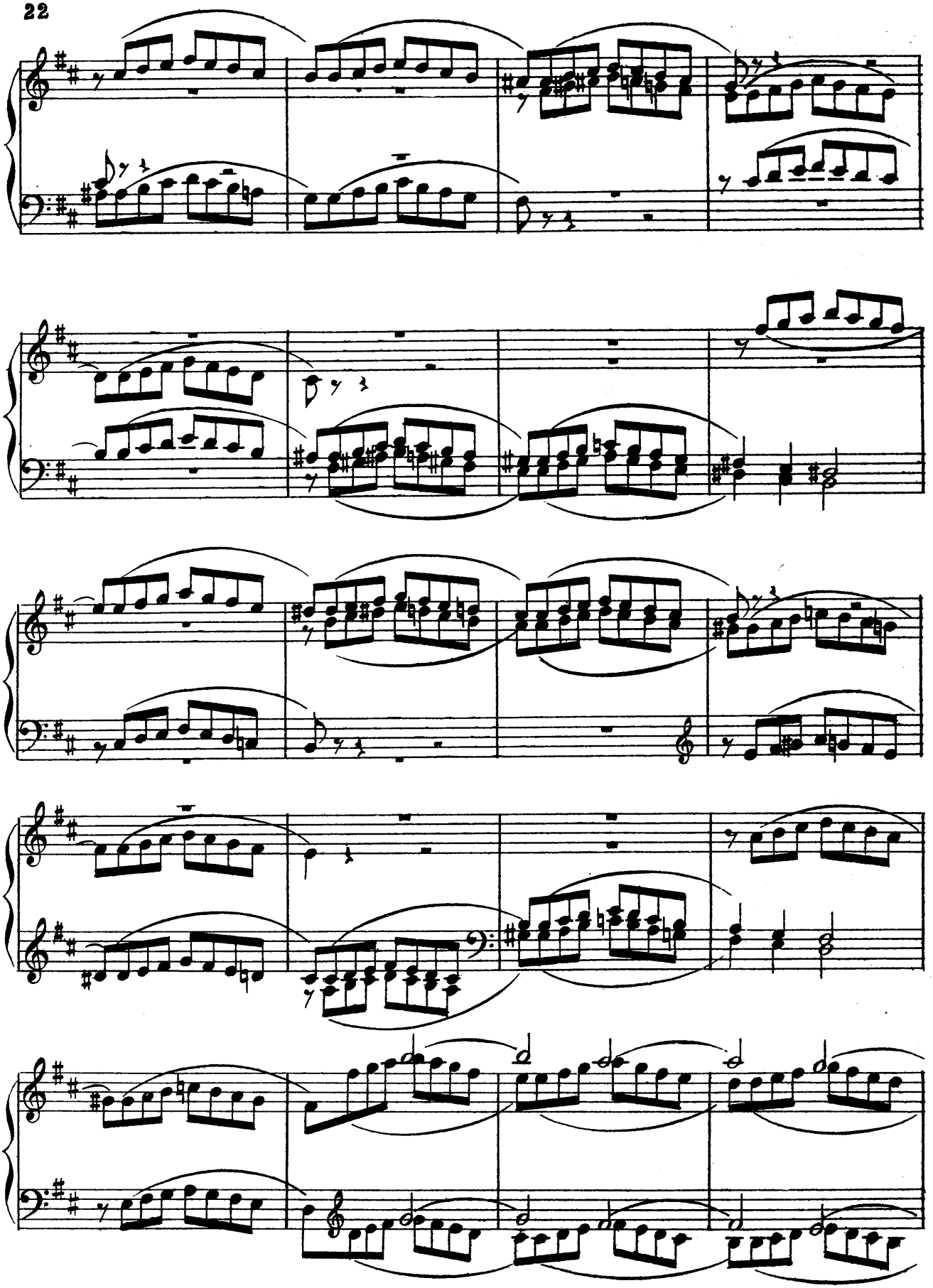


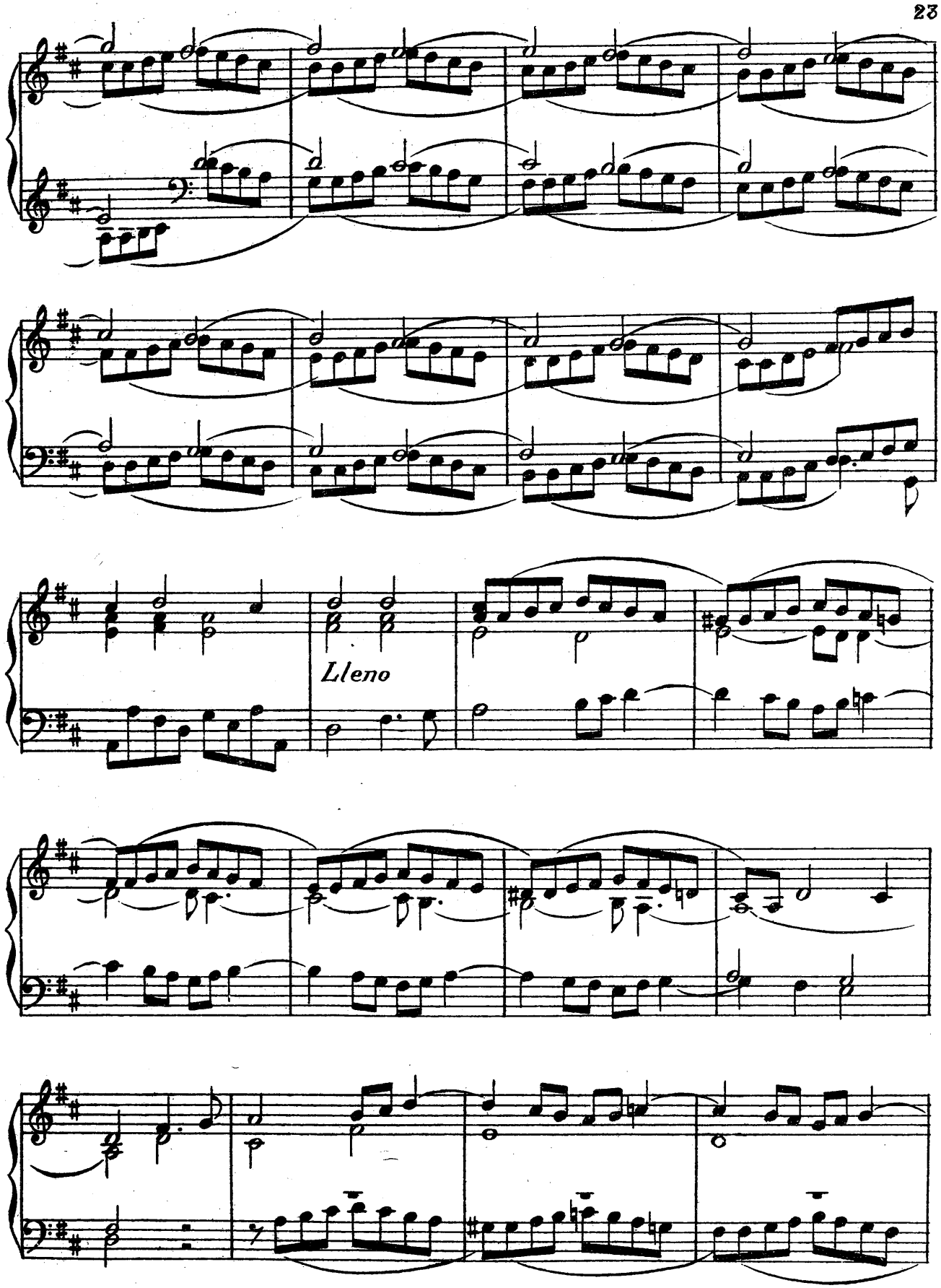


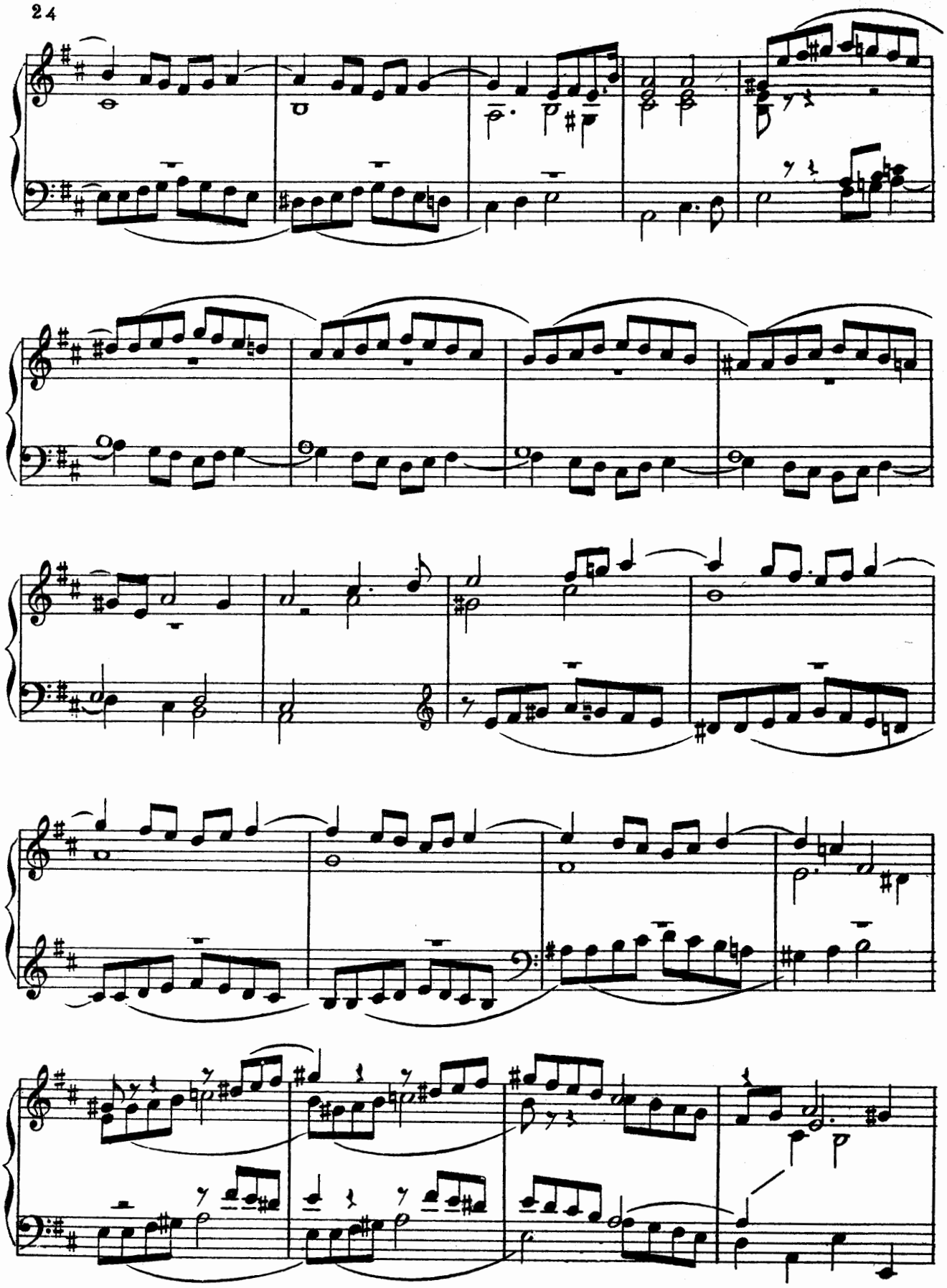


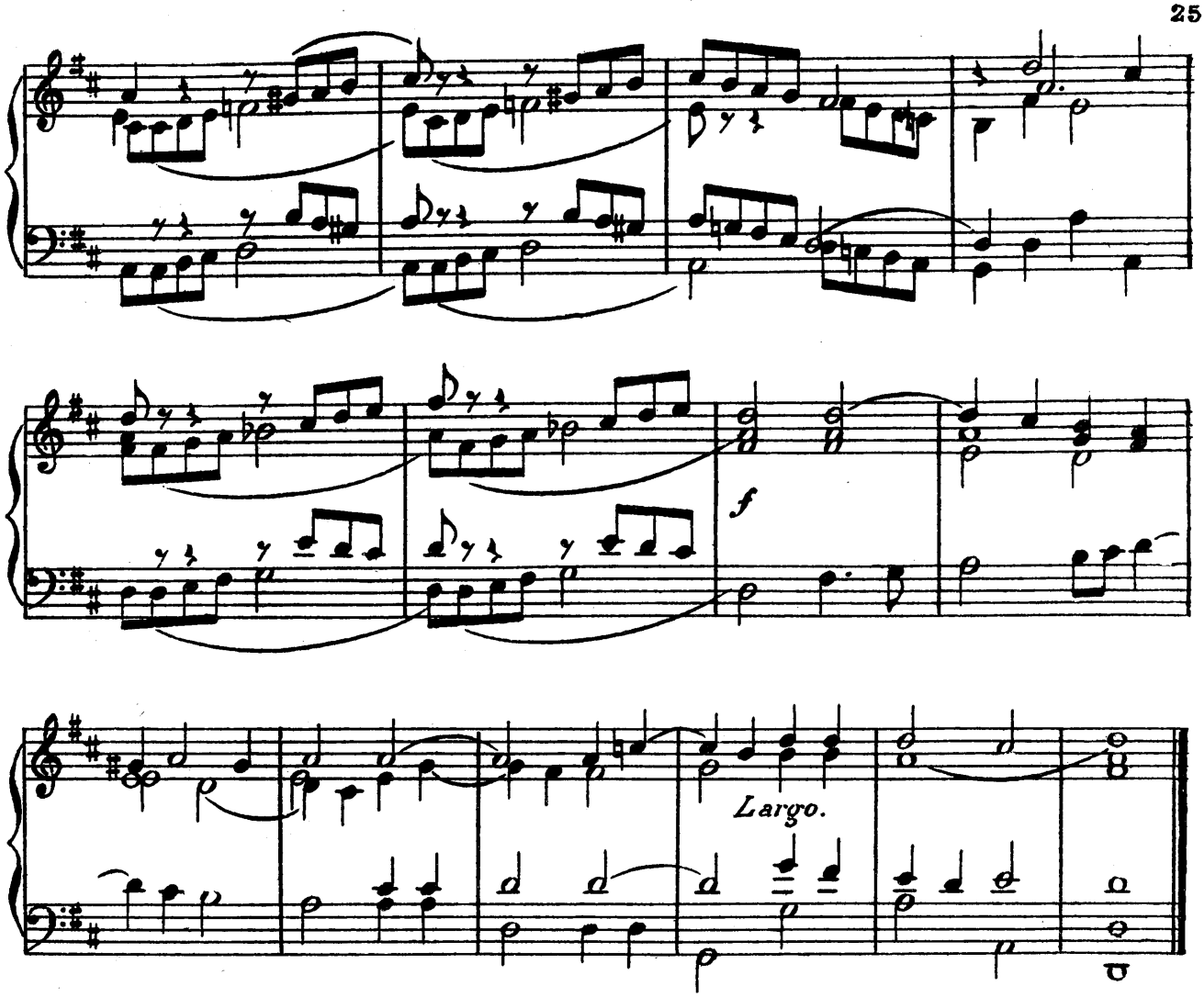







Lleno





Elías, el autor de la precedente composición. fué oriundo, al parecer, de Cataluña. Organista verdaderamente excepcional, aunque produjo mucho y de superior mérito, manuscritas han quedado las composiciones que, preparadas sin duda para la estampa, reunió con el título de «*Obras de Órgano entre el antiguo y moderno estilo*». En el extenso subtítulo de esta colección explica lo que eran tales obras, en estos términos: «Cláusulas sonoras que expresan la más dulce y suave armonía. Contiene» (la colección) «doce piezas: las seis primeras patéticas, sin más intentos que tocarlas de paso para cuando se alza á su Divina Majestad; y las otras seis más vivas, con asumptos determinados sobre los Cánticos de Nuestra Señora para los Ofertorios. Unas y otras desnudas de toda *glosa* y ornamento correspondiente, y vestidas solamente de lo substancial,... á fin de... enseñar á tocar suelto y seguir un *passo* (tema) por los términos conducentes al tono con la más perfecta y natural modulación. Compuestas por Don Joseph Elías, Capellán de Su Magestad y Organista principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas. en el año de 1743».

Valía la pena de transcribir este subtítulo, porque es todo un programa de organista fiel conservador de la tradición de escuela española. Dictaminan sobre las Obras de Elías tres organistas de altura contemporáneos: Don José Nebra, «organista de Su Magestad», que llama á Elías «padre y patriarca de los buenos organistas»: Don Sebastián Albero, «organista de la Capilla de S. M.», apellidando á nuestro organista «oráculo de la profesión»; y Don Joaquín Ovinta, también «organista de S. M.», considerándole como «columna firme de la facultad».

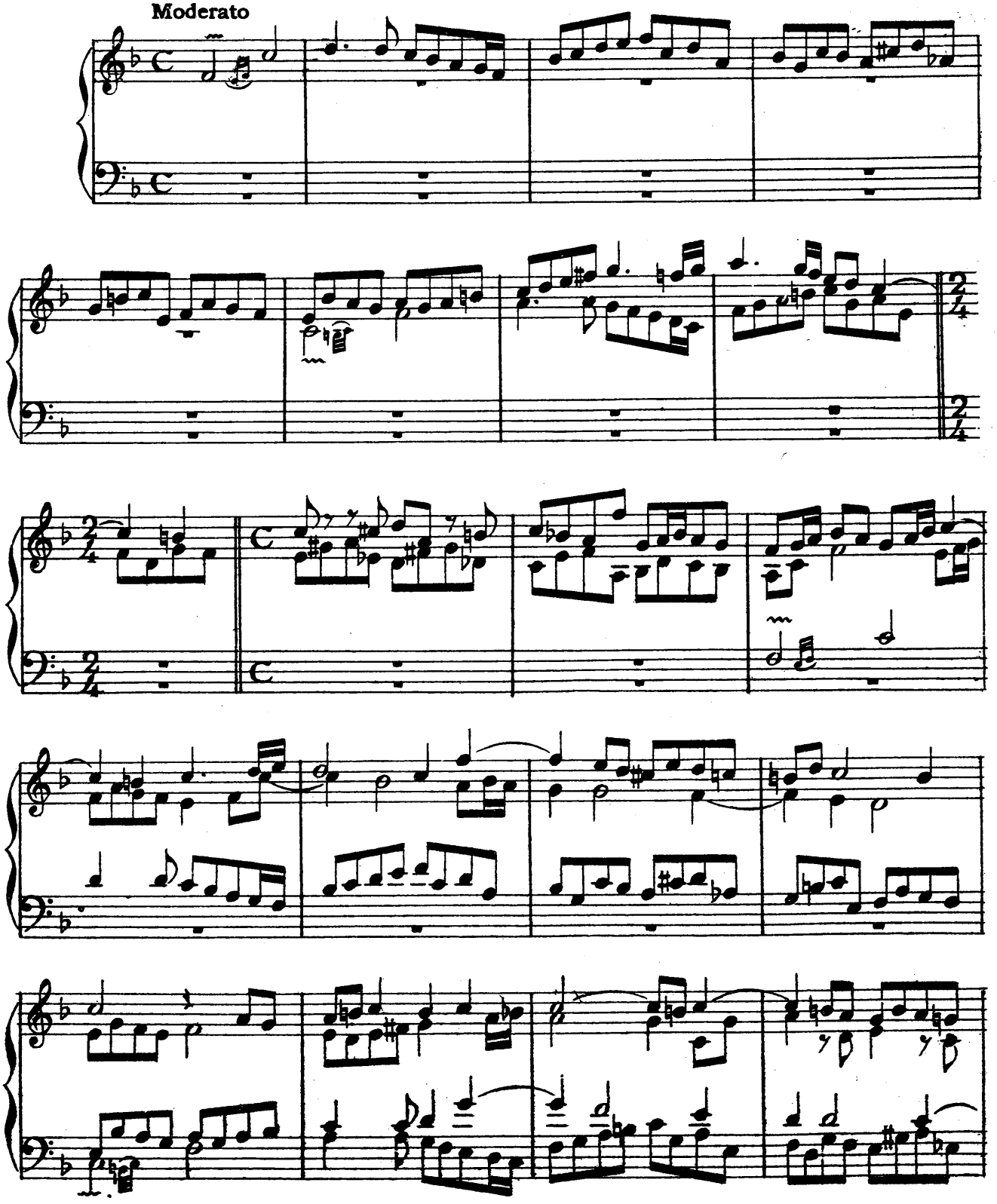
Los elogios de los tres dictaminantes son justos y merecidos. La factura y desarrollo del Preludio y Fuga sobre la Antífona Mariana *Alma Redemptoris Mater*, que insertamos con este número de orden los hace buenos, y no nos toca añadir una sola palabra. Los contemporáneos del insigne organista aclamaron sus méritos con los mismos títulos que preconizamos nosotros, llamándole, «columna firme de la facultad», «oráculo de la profesión», y «padre y patriarca de los buenos organistas».

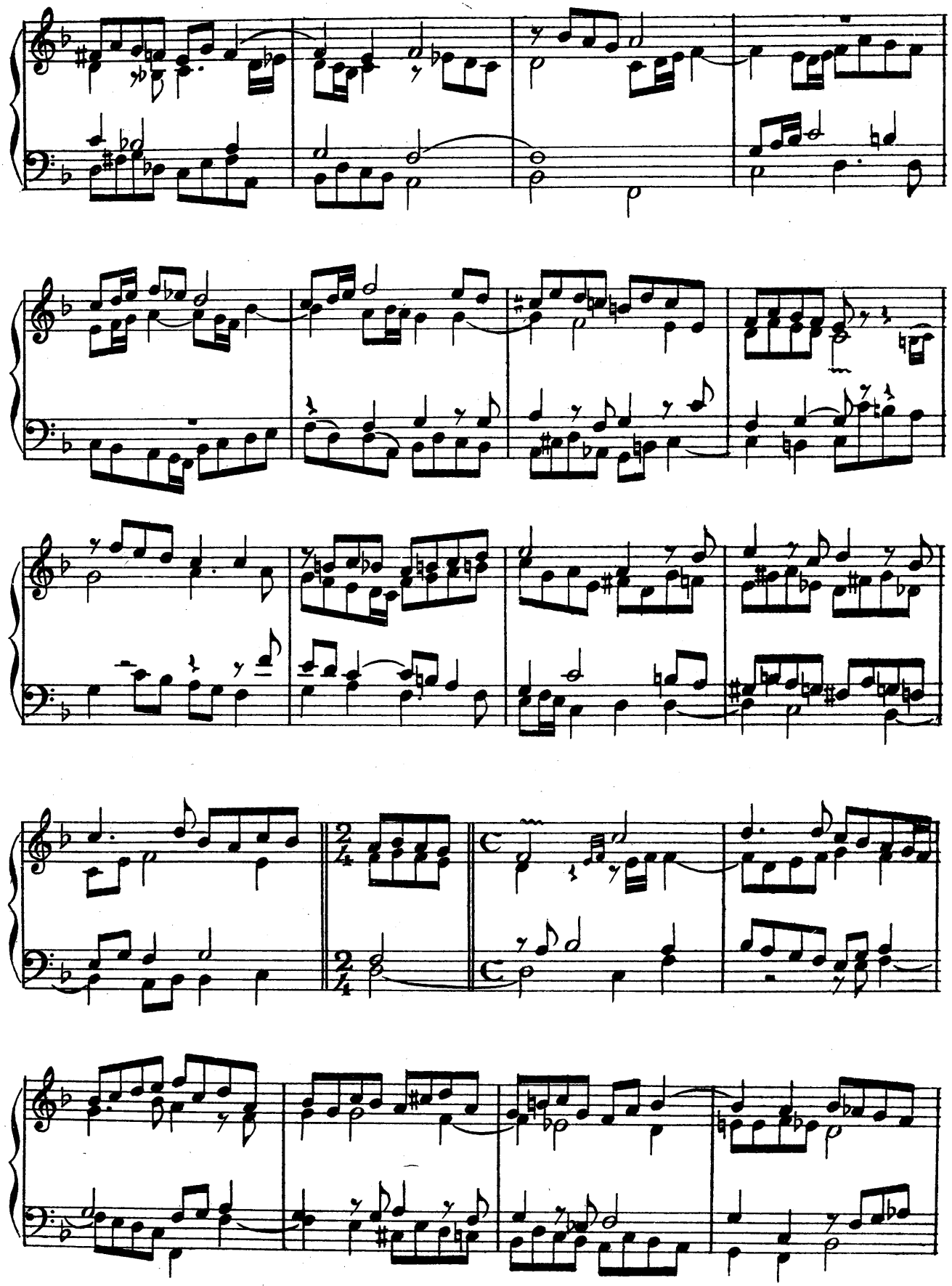
Fuga

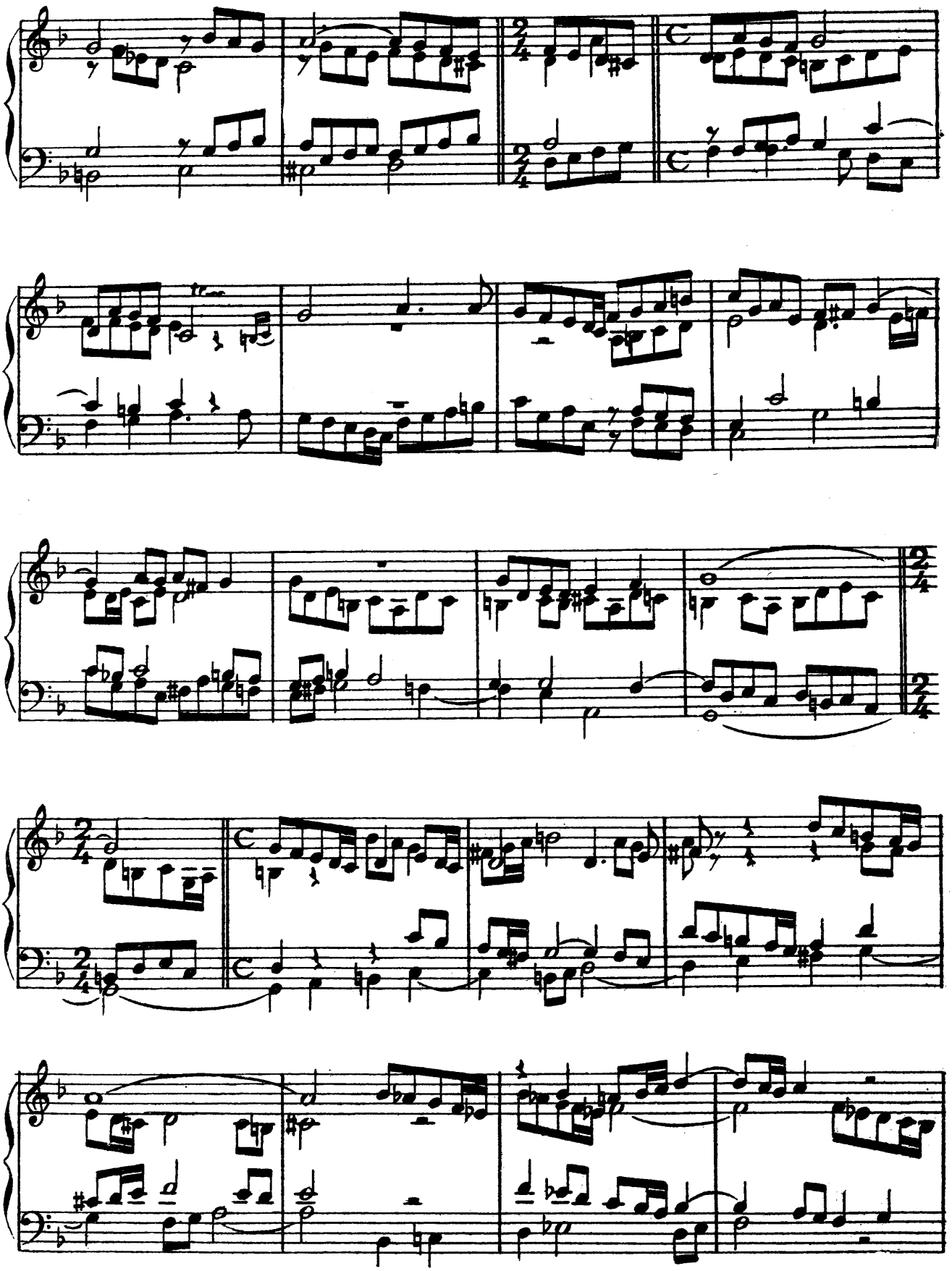
N.° 7 para OFERTORIO

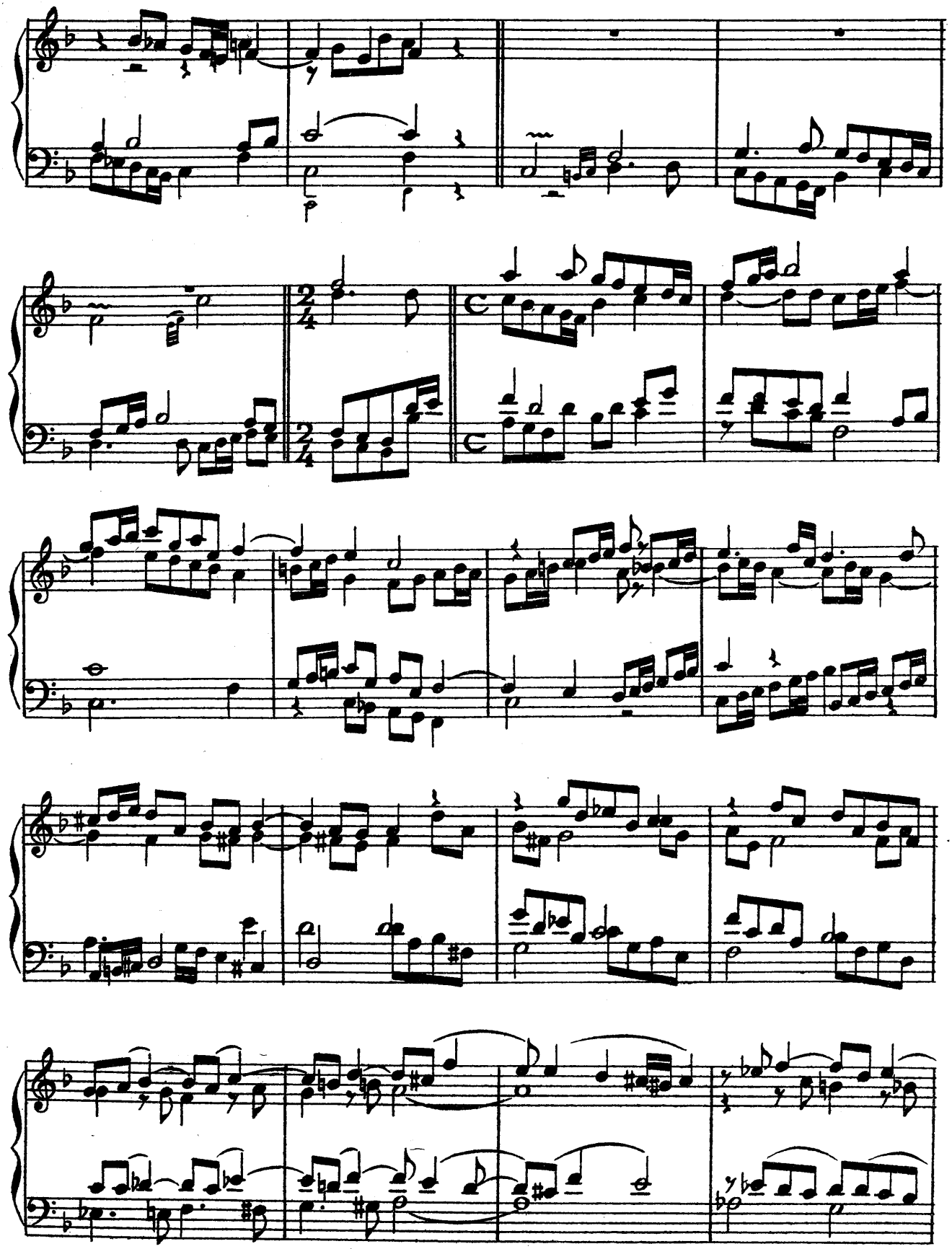
Juan Moreno y Polo
(compuesta el año 1770)

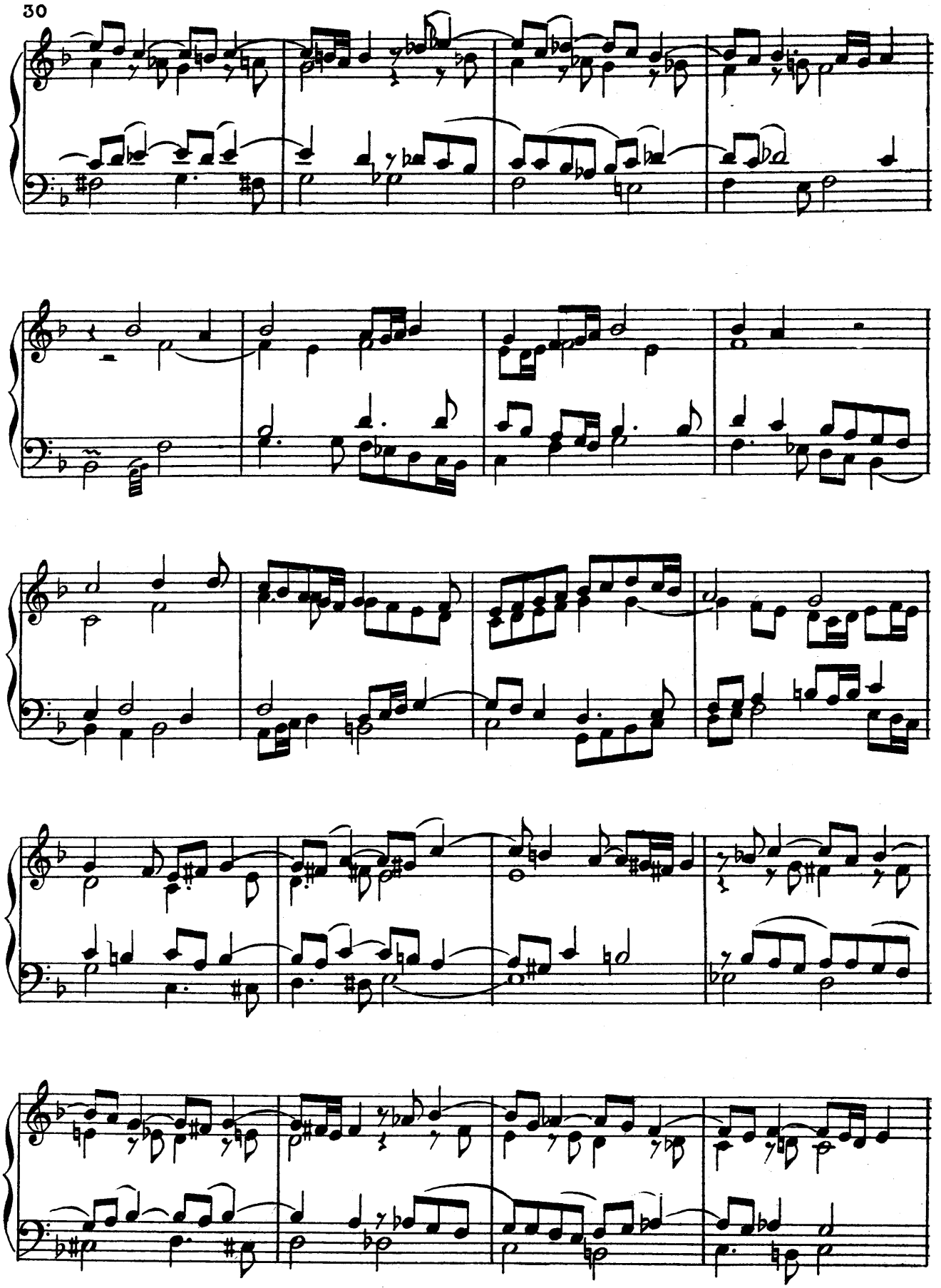
Moderato

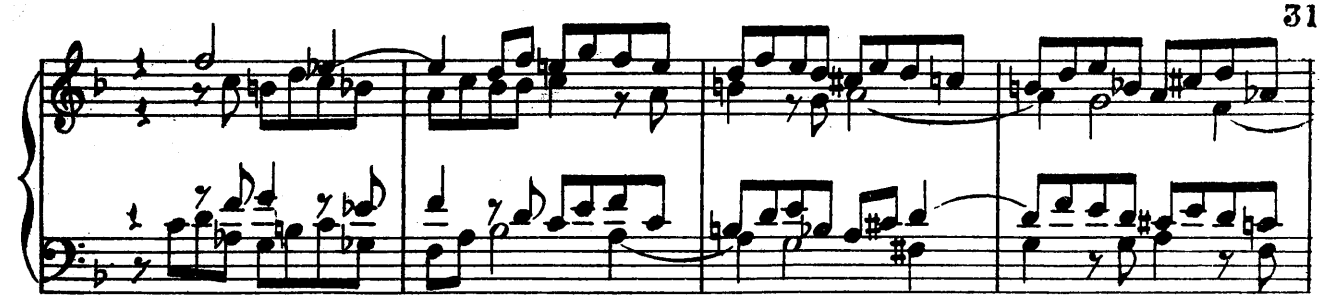


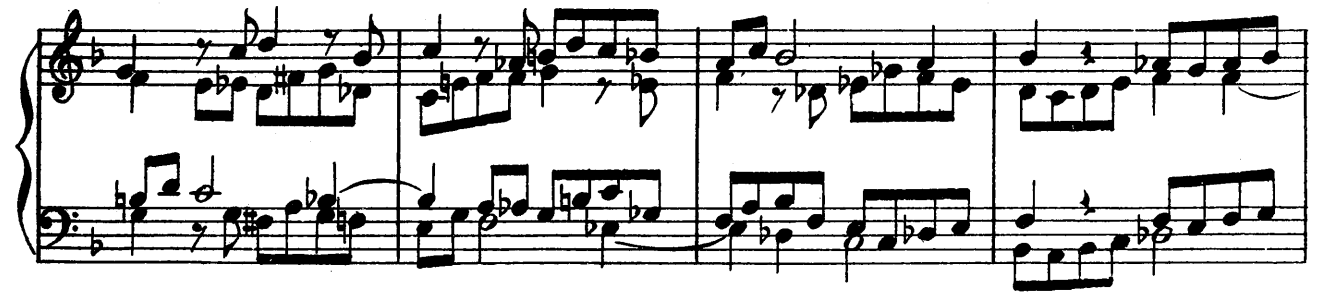


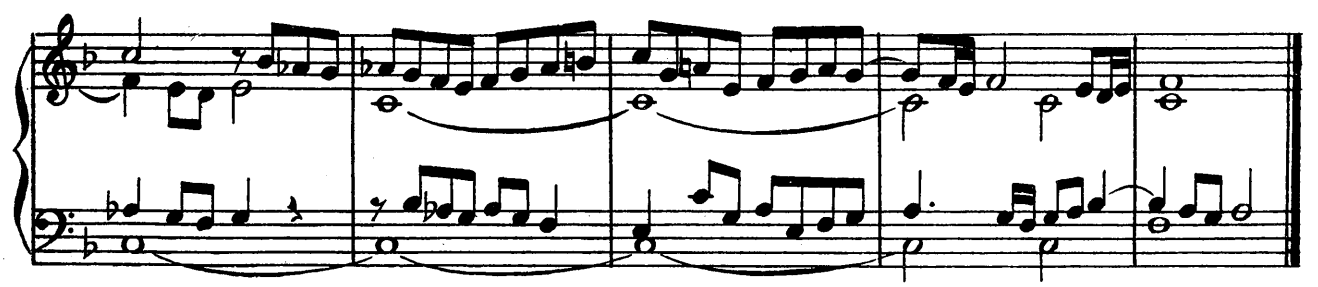




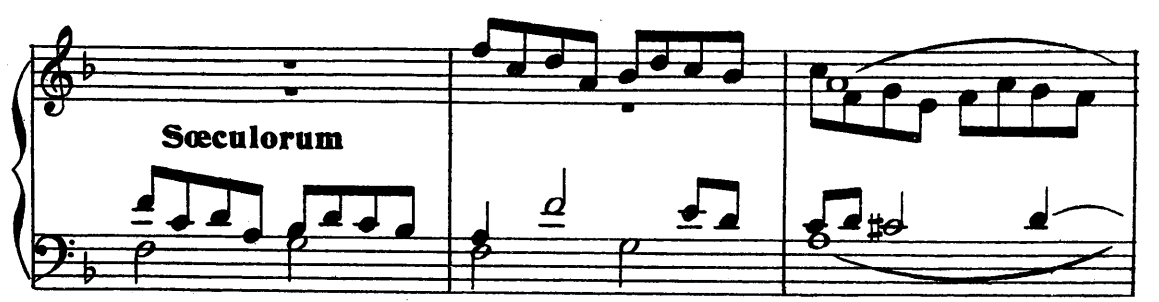


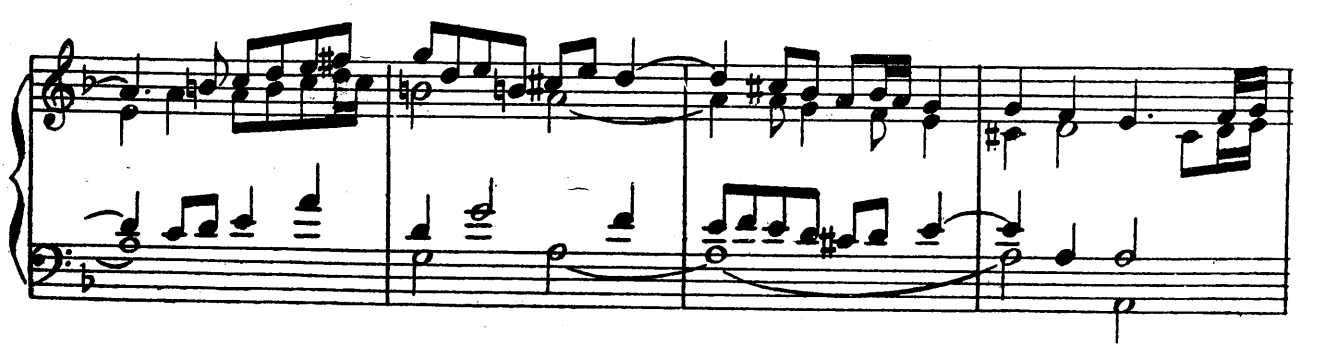




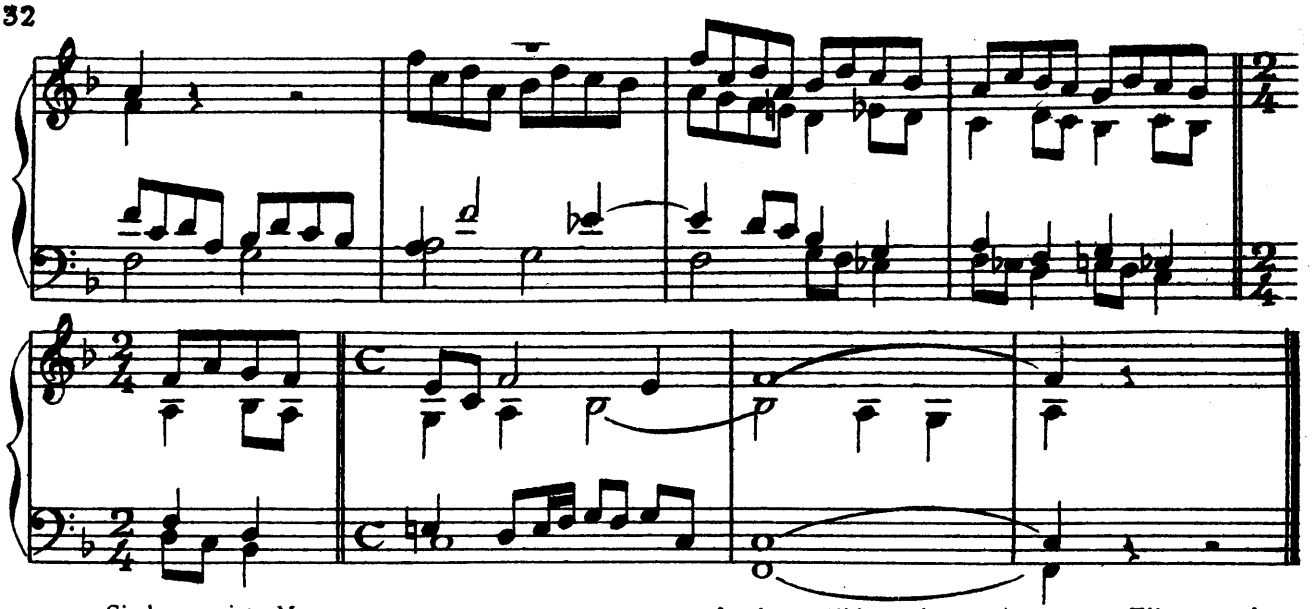


Coda





80491



Si el organista Moreno no es, aparentemente, tan profundo y sólido en la técnica como Elías, posée, en cambio, facultades de genialidad y de fantasía tan adelantadas para su época que nos atrevemos á calificar de excepcionales. Cuando escribía entre los años 1754 y 1776 todas las composiciones que de él poseemos, todas autógrafas, firmadas por él y fechadas en el espacio que media entre aquellos años, vivía Haydn (1732-1809) y casi acababa de nacer Mozart (1756-1791). La simple enumeración de esta cronología explica bien á las claras las facultades excepcionales que acusan las obras de nuestro organista, así las de órgano como las de clave, mucho más todavía éstas que aquellas, cuando se comparan y confrontan con las que en igual y posterior lapso de tiempo producían los dos memorables compositores antes nombrados.

De José Moreno y Polo, hermano, sin duda, de Juan, dice la *Miscelánea Turolense*: «Nació en Hoz de la Vieja (lugar de escasos vecinos situado en la provincia de Teruel, no lejos de la capital) este presbítero, organista segundo del Pilar (de Zaragoza) y primero de la catedral de Albarracín (Teruel), más tarde organista de la Capilla Real». Estos datos, al parecer, se han extractado de la bibliografía aragonesa de Latasa. Este autor especifica que en Albarracín se ordenó de sacerdote; que obtuvo luego, por oposición, el magisterio de órgano de la Capilla Real y que «murió por los años de 1773 ó 1774.» Según Soriano Fuertes *(Historia de la Música española)* «creándose de nuevo en 1754 la plaza de cuarto organista de la Real Capilla, suprimida en 1747, se concedió á Moreno (José) para premiar su mérito en el órgano. De modo que, si estos datos son auténticos, José Moreno después de regir la plaza de organista de la Catedral de Albarracín, hizo oposiciones en 1754 á la de cuarto organista de la Capilla Real, y que murió por los años de 1773 ó 1774, como asegura Latasa. Por los datos antes aducidos del manuscrito autógrafo de Juan Moreno, que obra en nuestro poder, no cabe duda de que José y Juan Moreno son dos personas distintas, pues, Moreno (José) había muerto cuando Juan manuscribía y firmaba las composiciones contenidas en el manuscrito en cuestión, «Mosen Juan Moreno, organista de la Santa Catedral de Tortosa», fechando la mayor parte de las mismas (desde el año de 1754 hasta el de 1776) en la referida localidad en donde desempeñaba á la sazón la plaza de organista de la Catedral. Sabemos tambien por referencias y vagos recuerdos de la niñez, que con el apellido de Moreno existían dos hermanos; José, maestro de capilla de la referida Catedral, y Juan, organista de la misma, confundido, quizá, con el José de que hablan Latasa y Soriano Fuertes, organista como Juan.Ateniéndonos, pues, a las fechas consignadas en nuestro autógrafo en averiguación de si pudieron coexistir ambos Moreno, hermanos, si se quiere; resulta positivamente probado que Juan era organista y que residió en la Catedral aludida durante el decurso de años consignados al pié del manuscrito que firmó, siempre, repetimos, como «organista de la Catedral de Tortosa». Para los fines de este estudio bástannos las fechas consignadas, aunque sea digno de lamentar que, á pesar de nuestras investigaciones, la presencia de otros datos nos haya privado, hasta ahora, de restablecer por entero la personalidad de este organista de tan excepcional importancia.

Aparte de otras obras de Moreno que reservamos para nuestra *Antología de organistas clásicos españoles*, en el fondo del *Salterio Sacro Hispano* hemos publicado, entre otras obras puramente vocales, numerosas composiciones para órgano; un *Ofertorio-Fuga* en Do menor; varios juegos de Versillos para Himnos, *Pange lingua,—Ave, maris stella, —Santísima Trinidad,—Asención,-Espíritu Santo*, etc.: una *Entrada de procesión*, una *Sonatina*, etc.

La fuga anterior, compuesta por Moreno el año 1770, confirma á nuestro modo de entender, lo que antes consignábamos: que si el organista aragonés no es, aparentemente, tan profundo y sólido en la técnica musical como Elías, posee, en cambio más genialidad y más facundia inventiva y no pocos atrevimientos armónicos, muy adelantados para su época.

La expontaneidad melódica de sus temas, está llena de sentimiento y de peregrinos hallazgos de modulación. Posee en alto grado el sentido dramático que, según juzgará el lector, entraña el fondo de toda la presente composición. Hará destacar, con toda su eficacia, este valioso fondo, una ejecución oportuna y decididamente, dramática.

Preludio y Fuga

N.º 8

sobre la Antífona Mariana

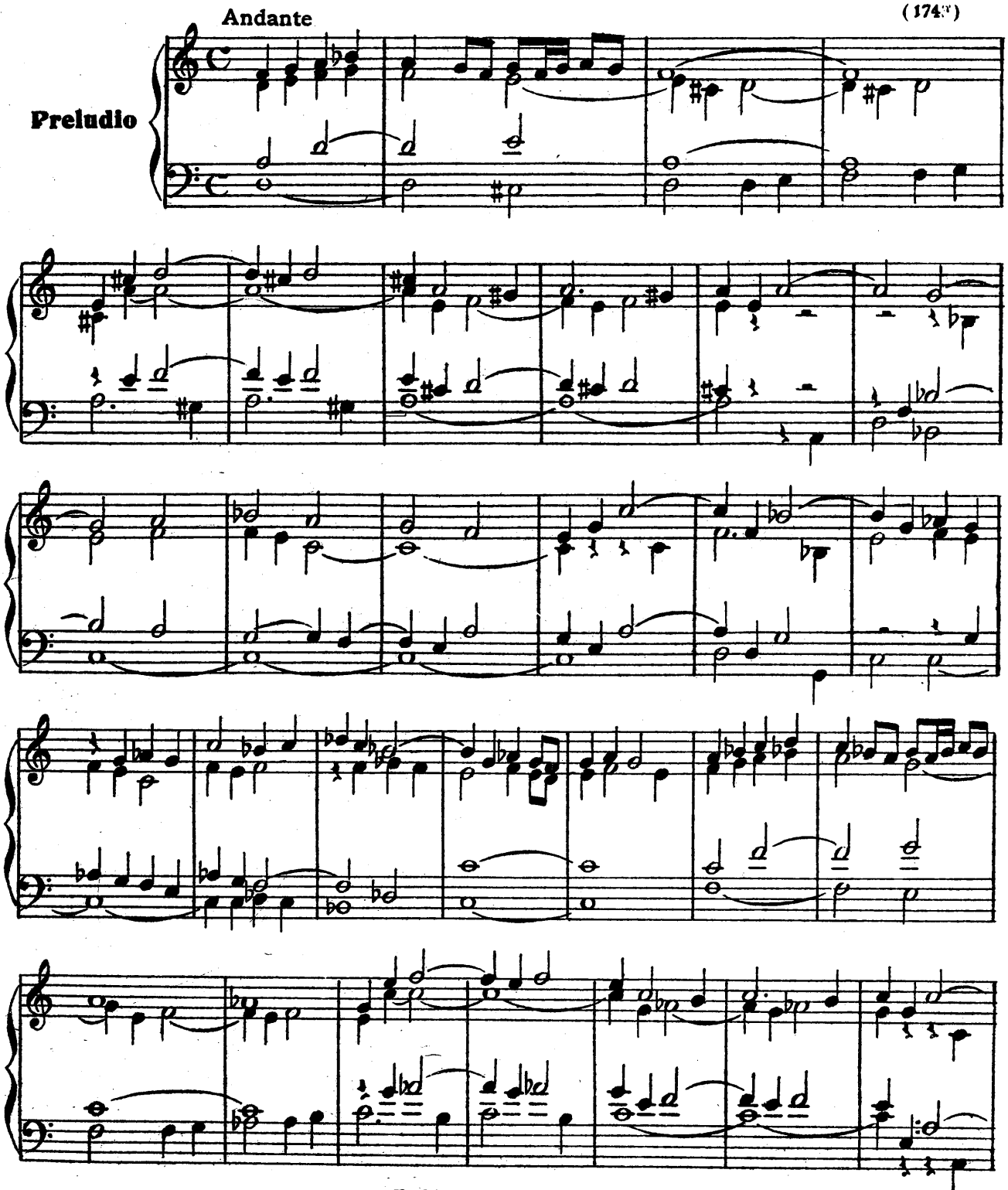
SALVE REGINA

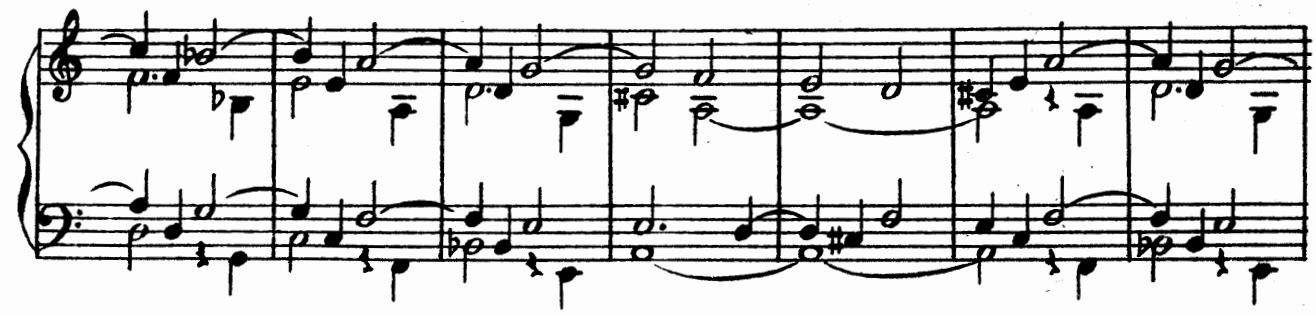
José Elías

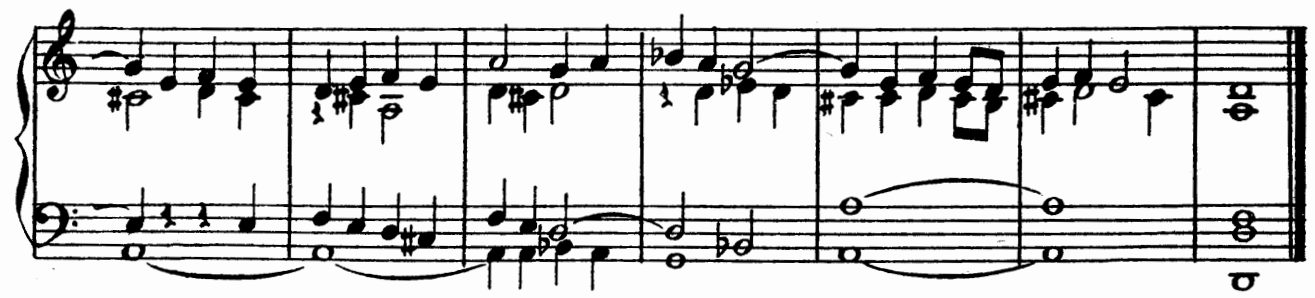
(174?)

Andante

Preludio

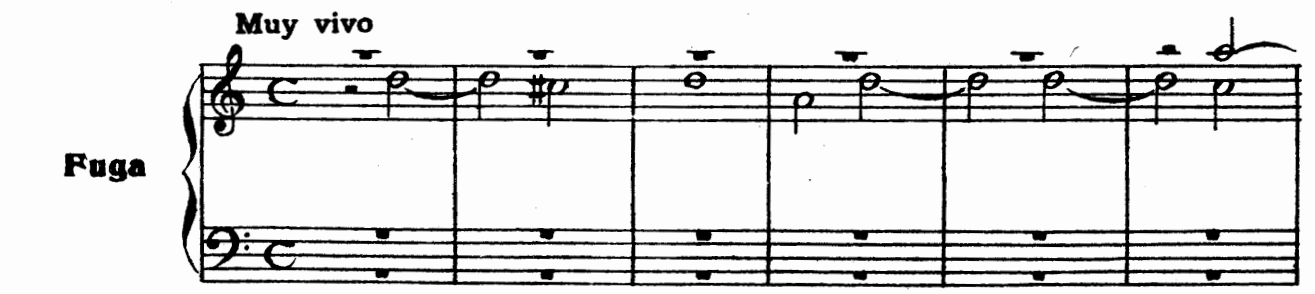


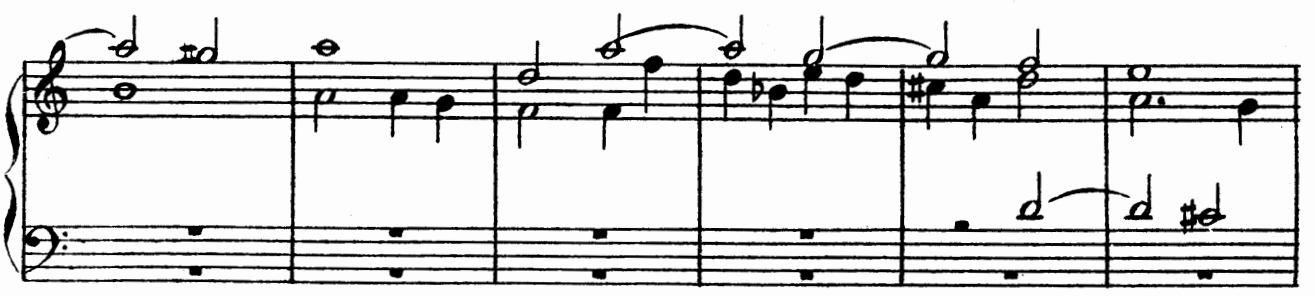


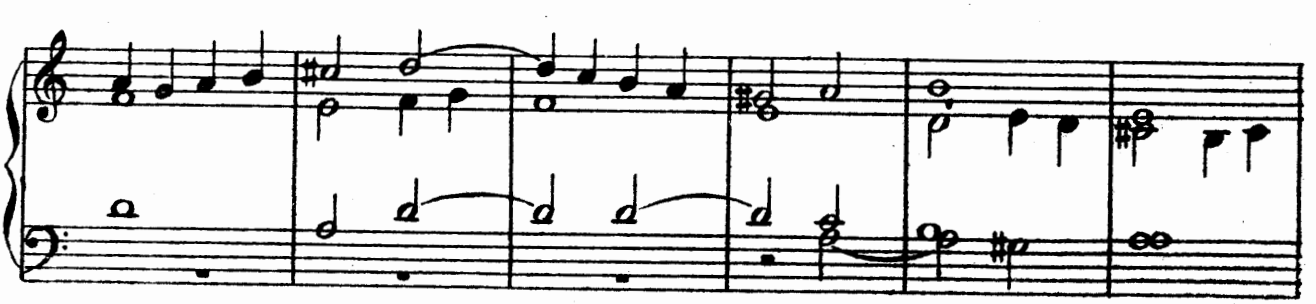


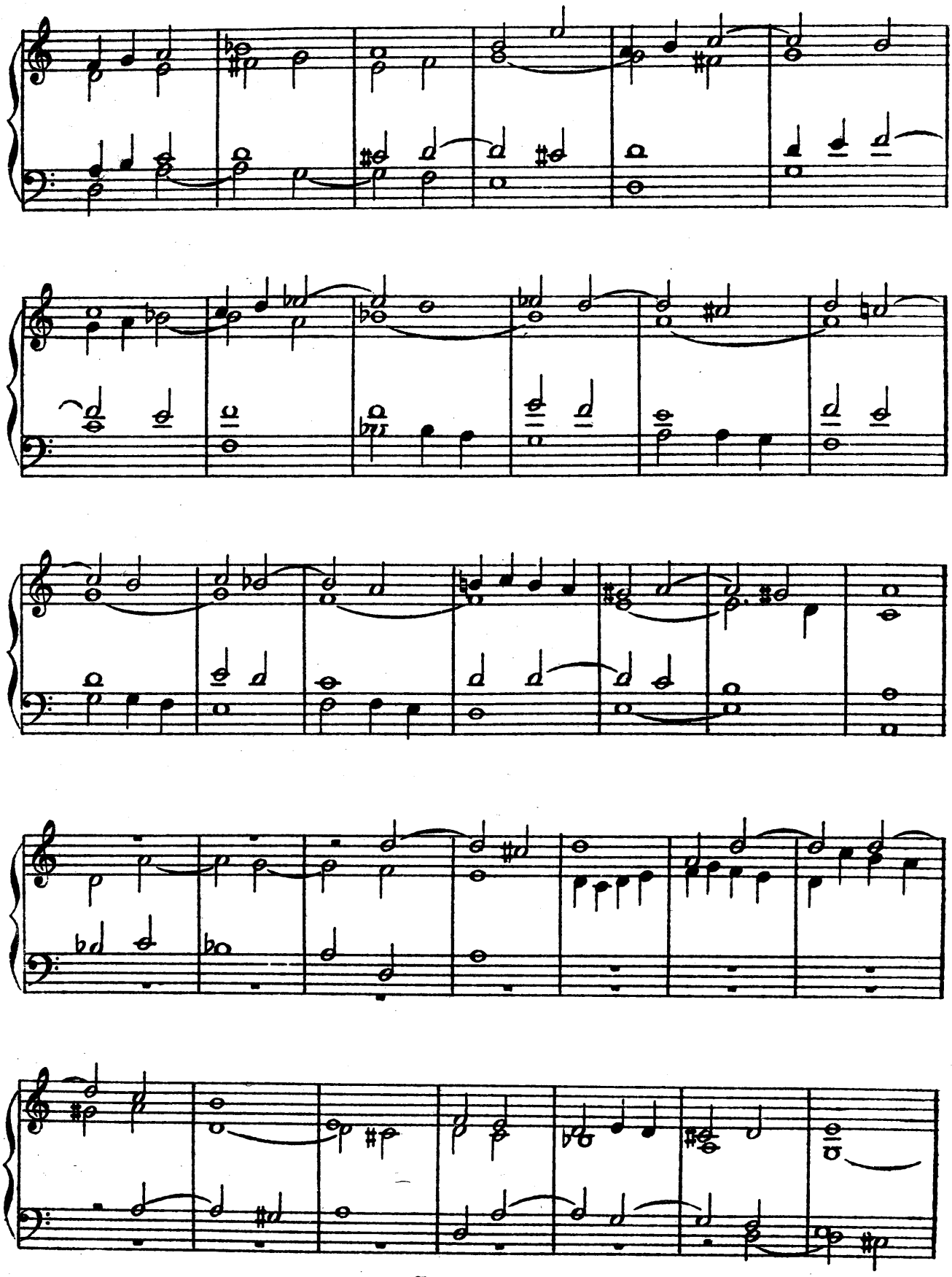
Muy vivo

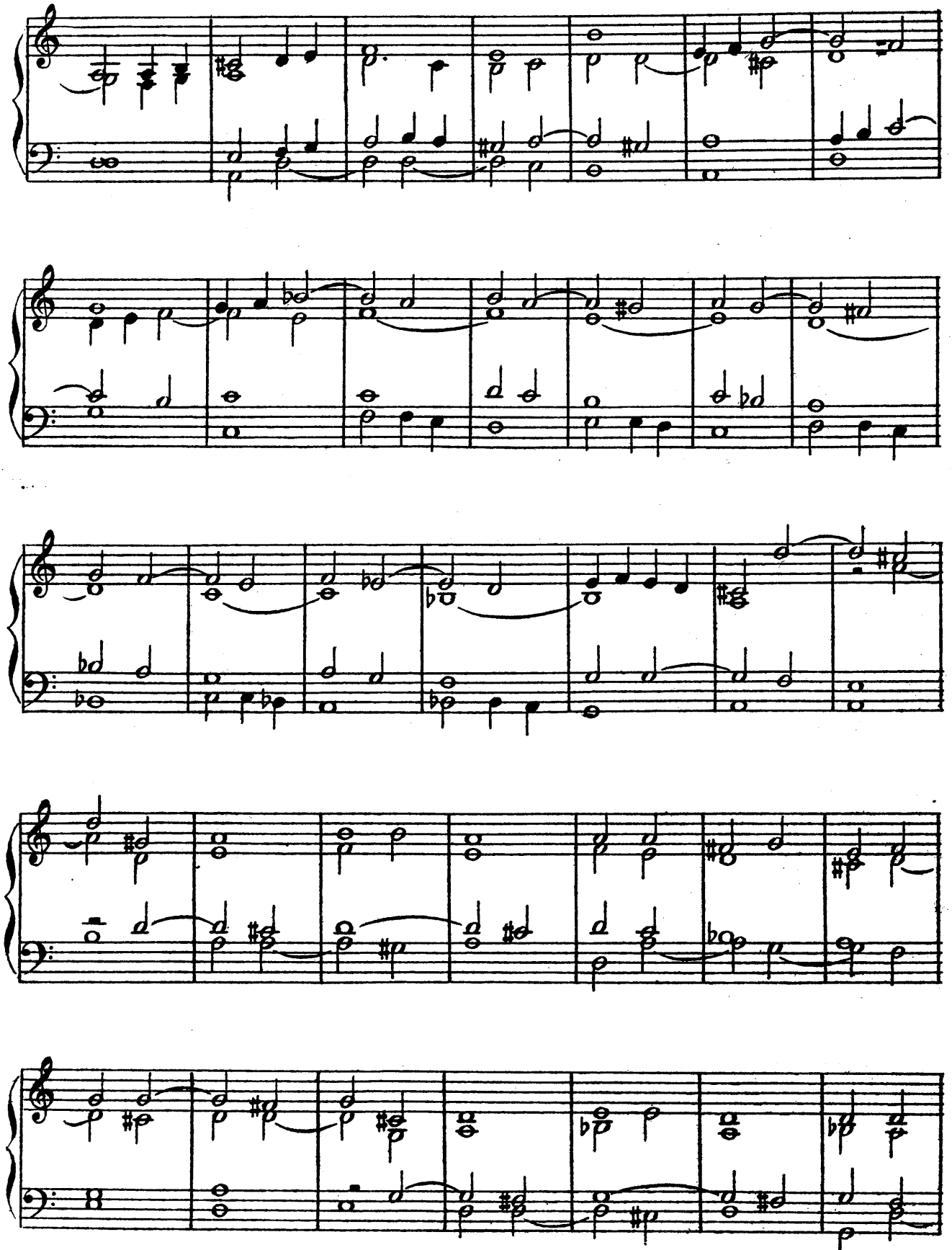
Fuga

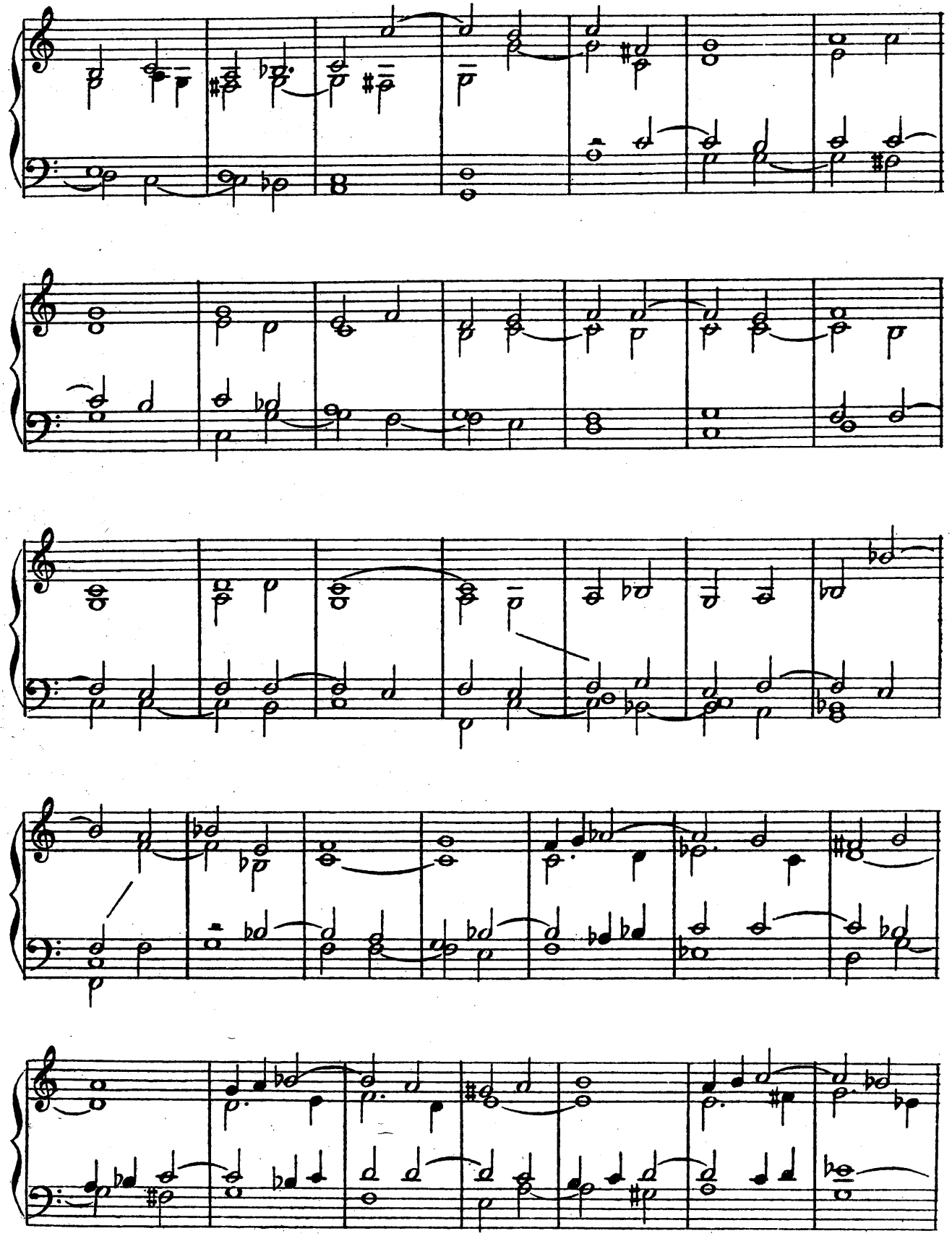


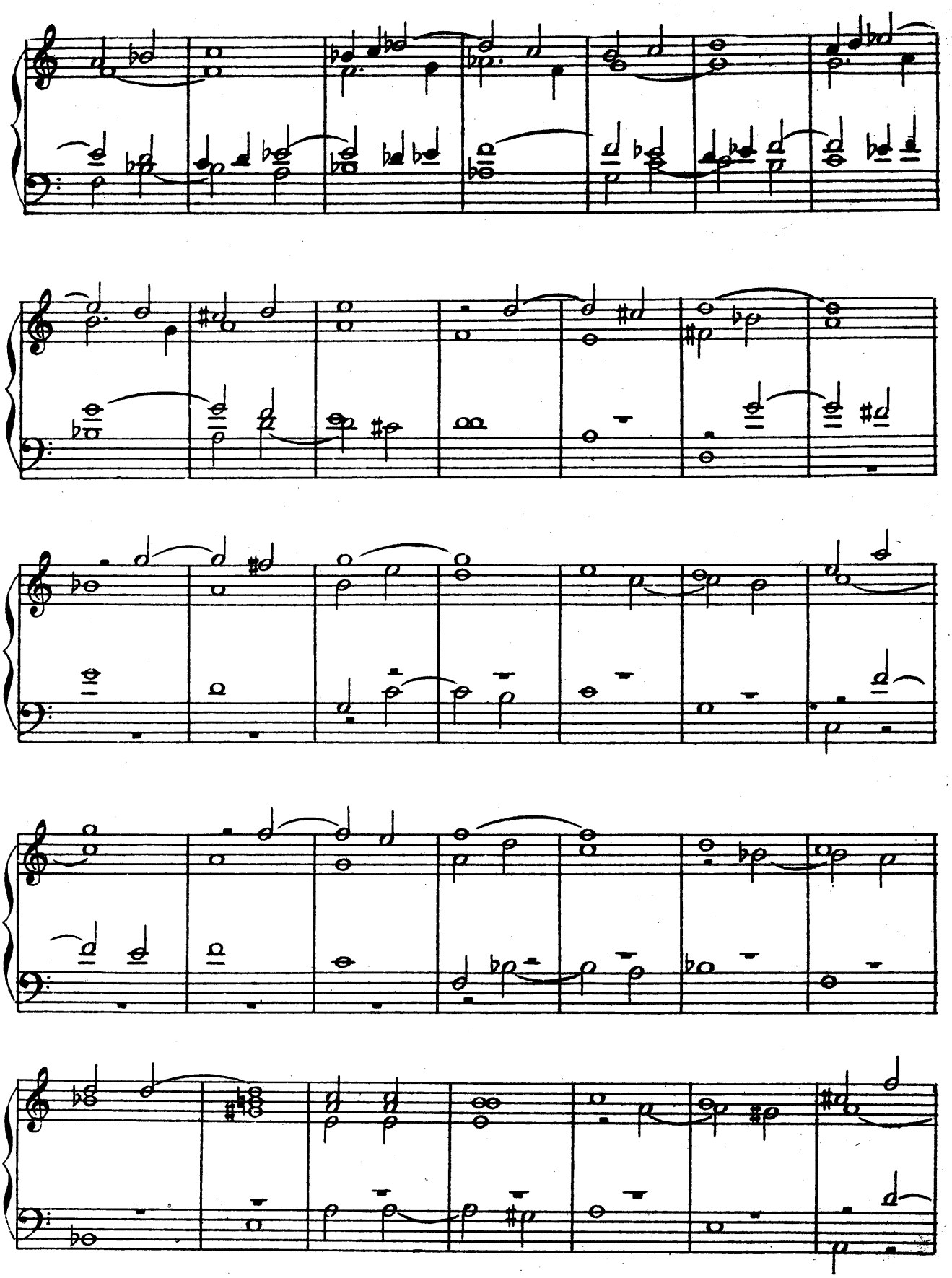


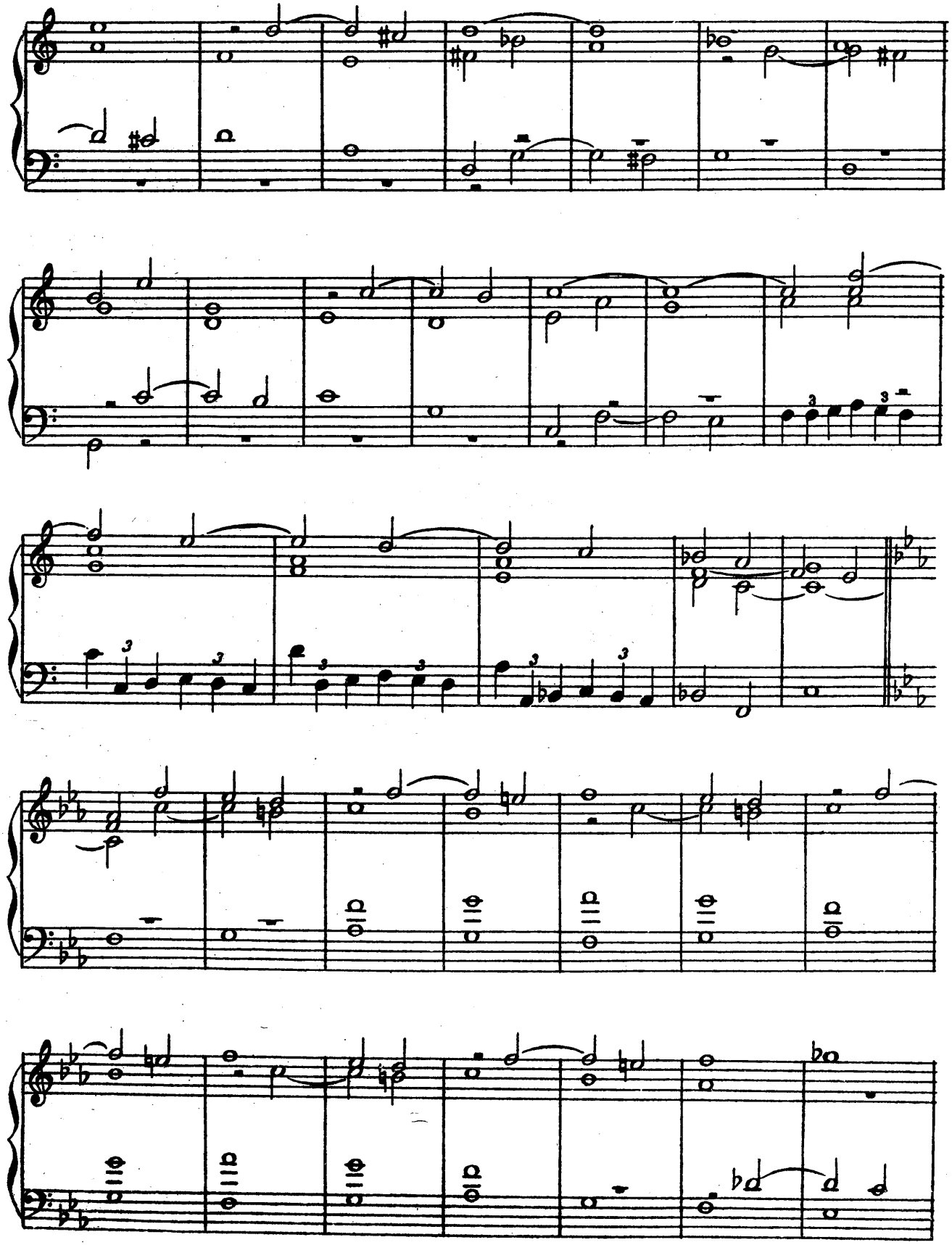


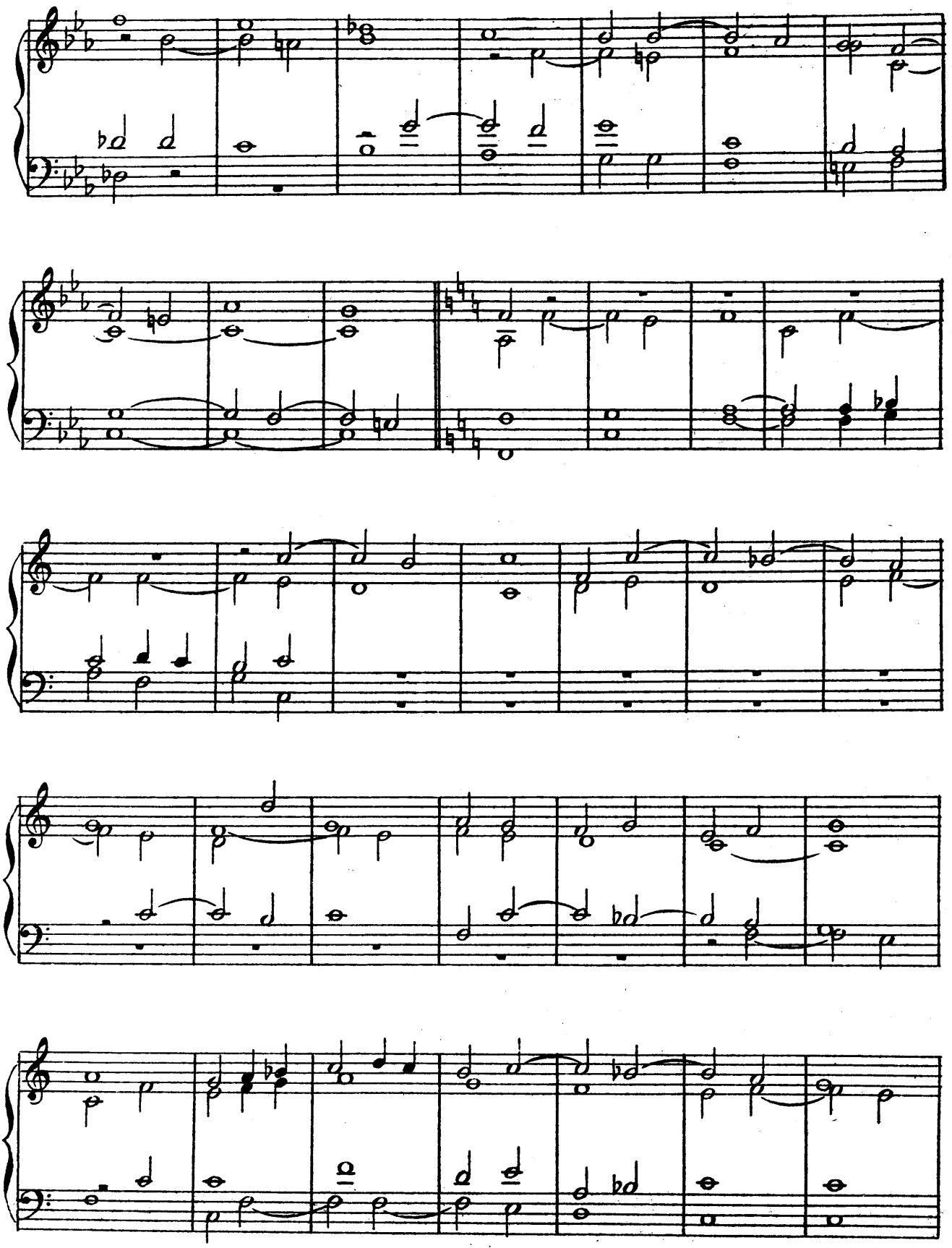


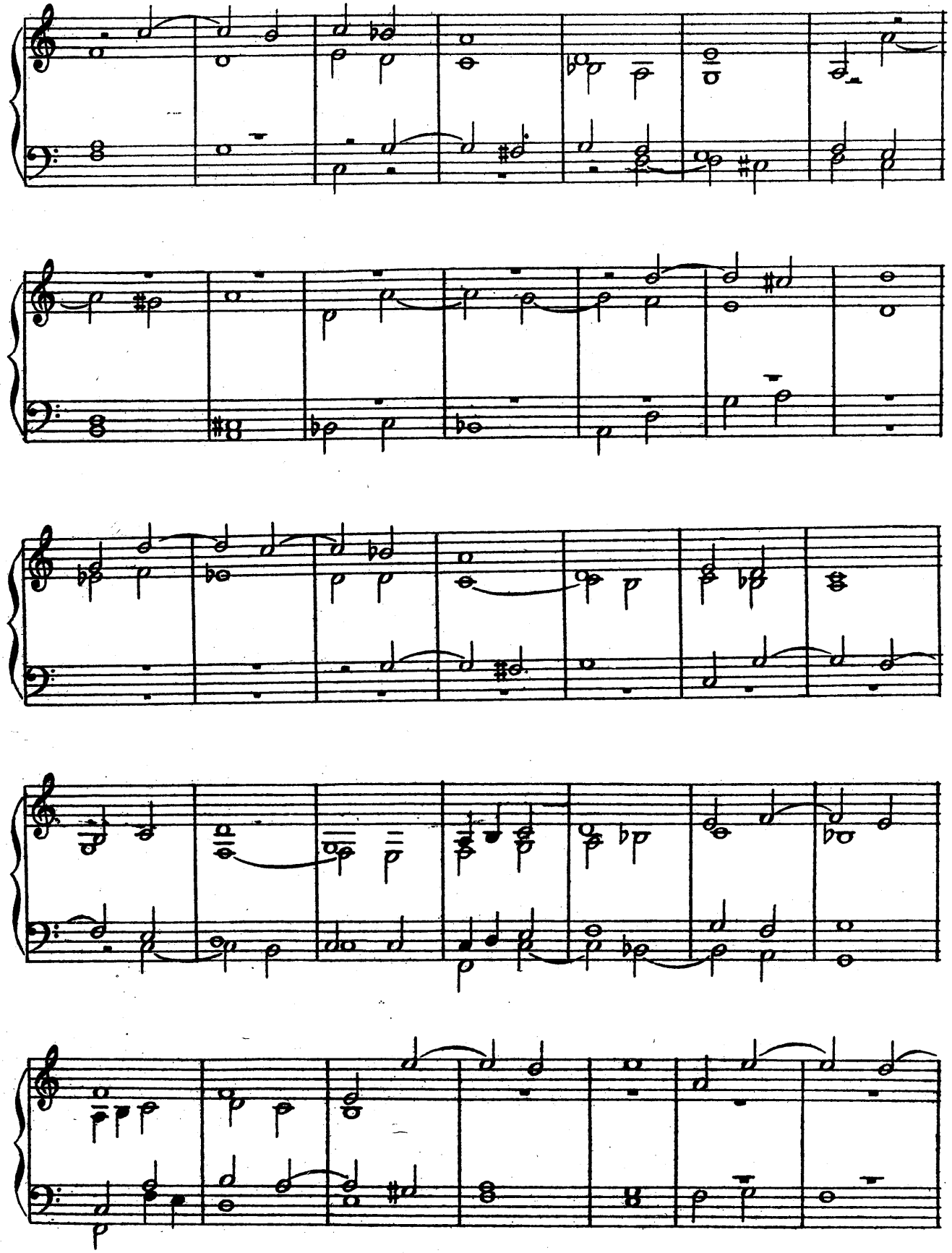


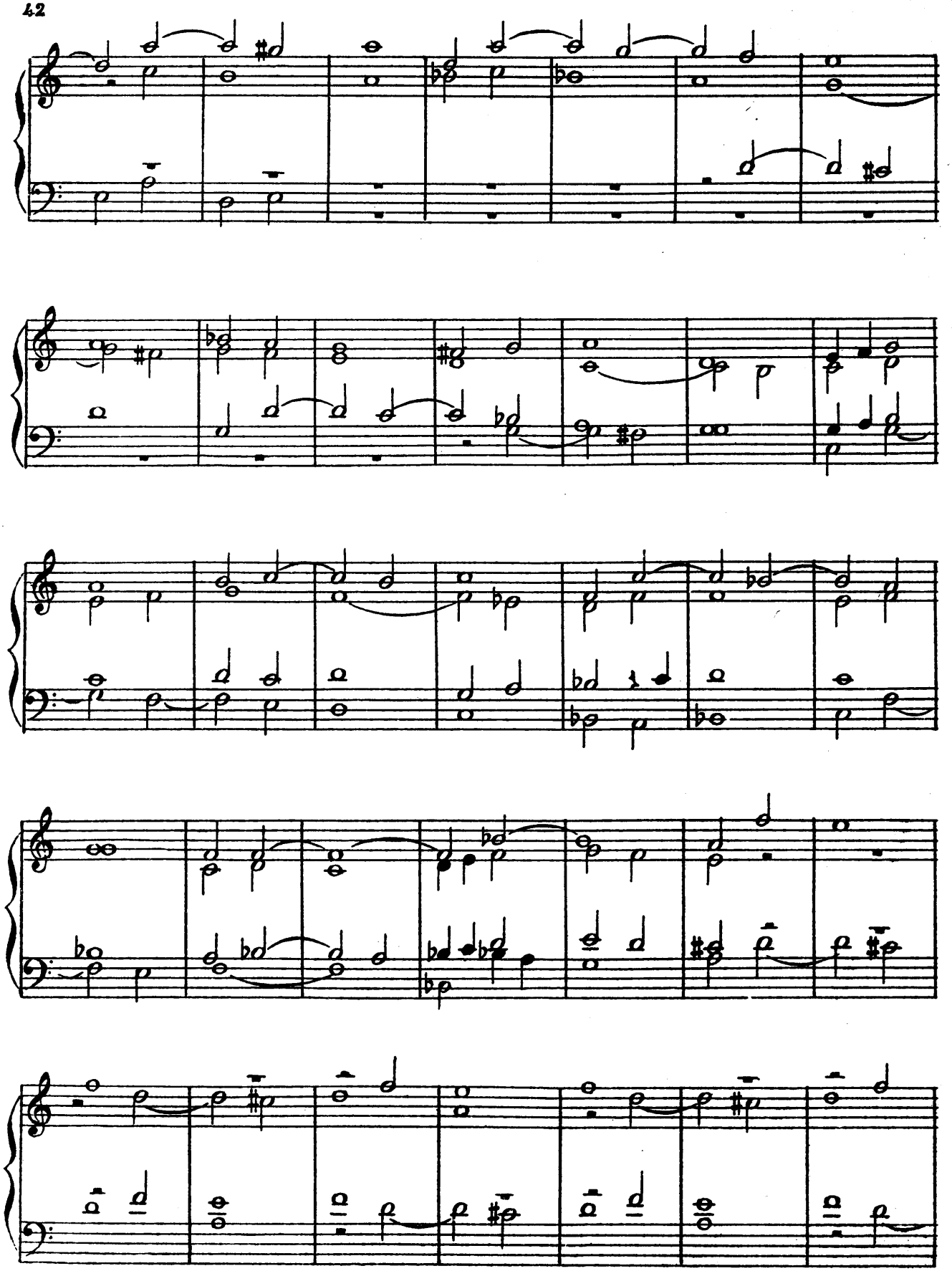


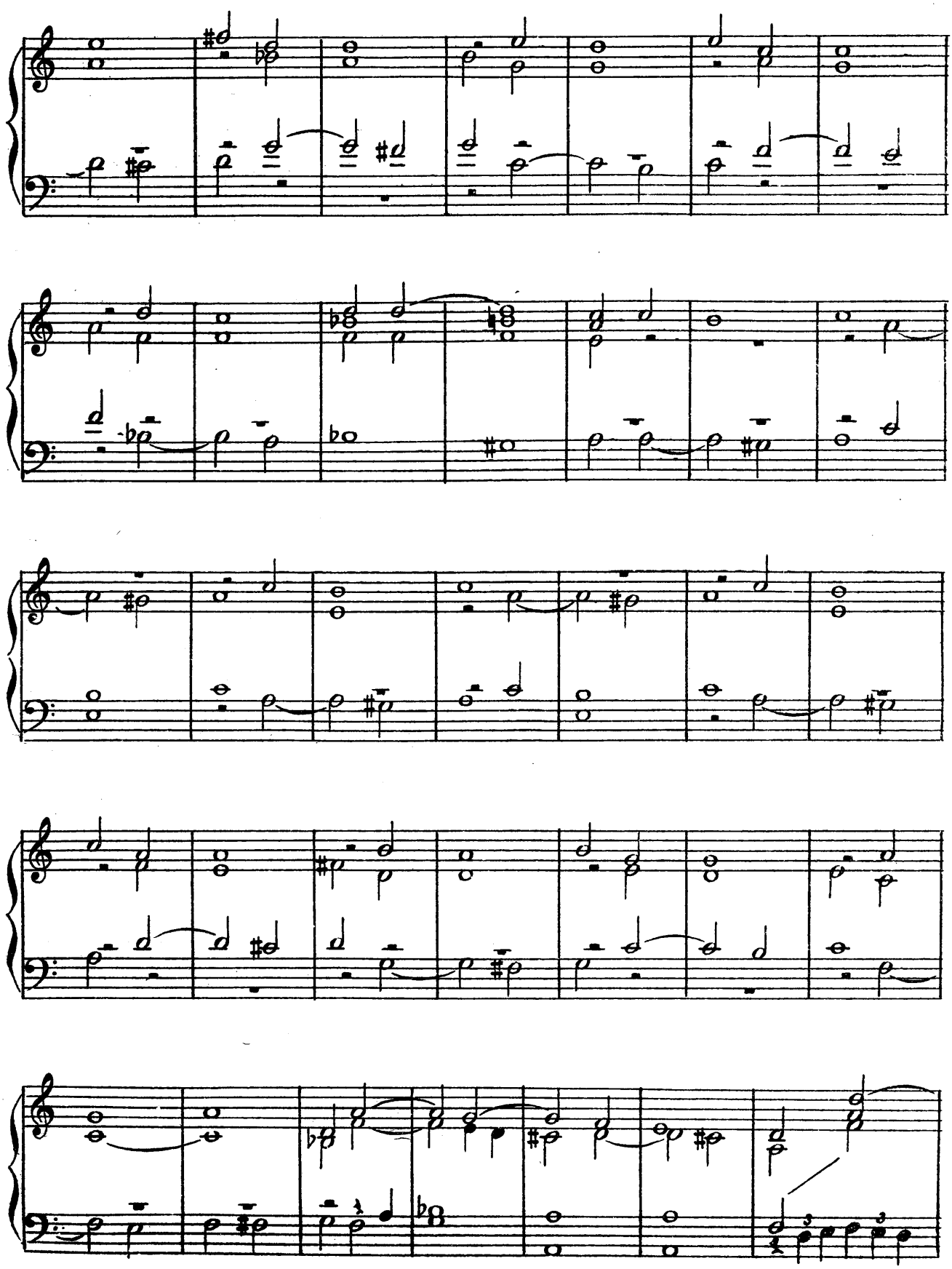


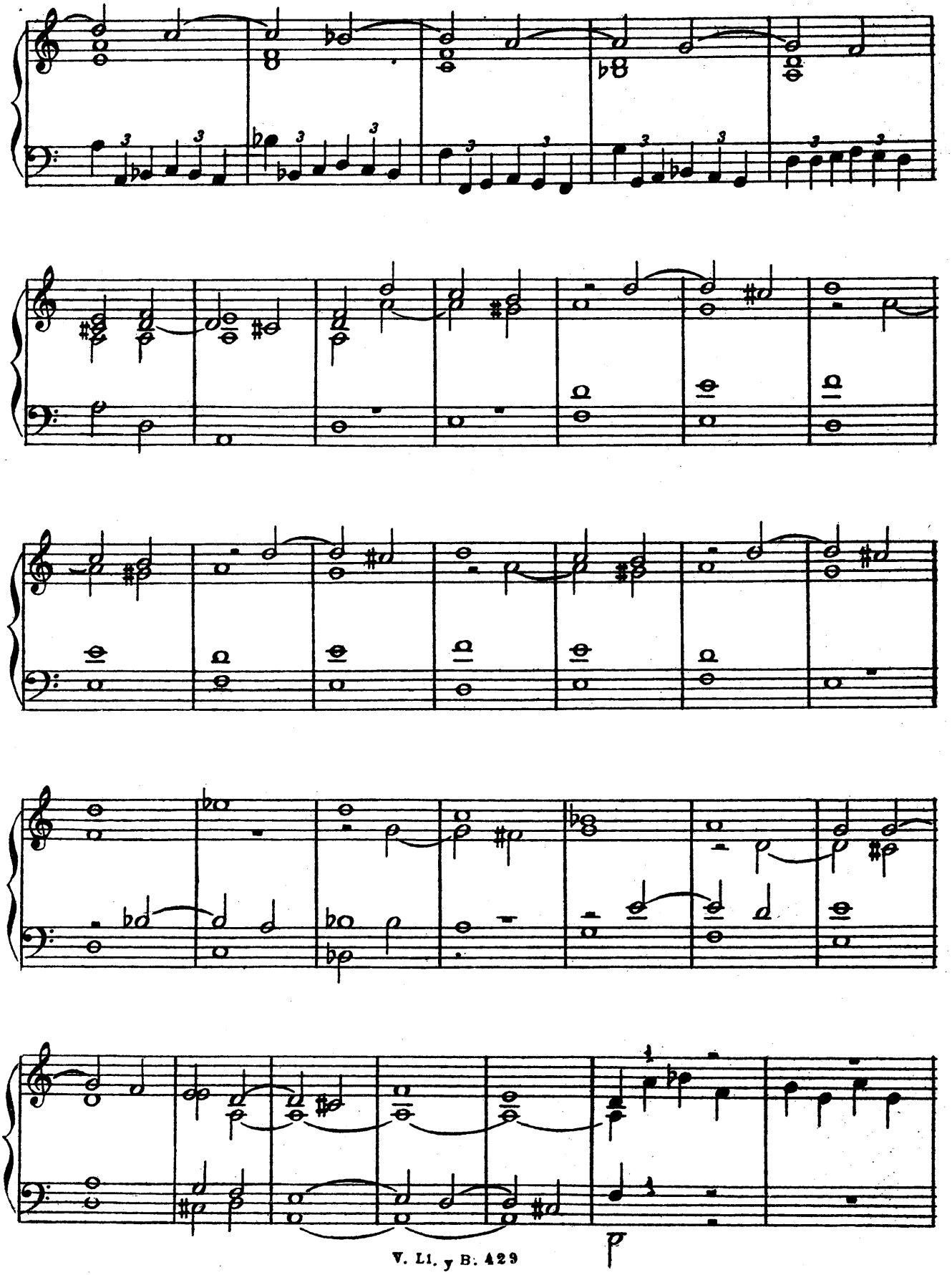


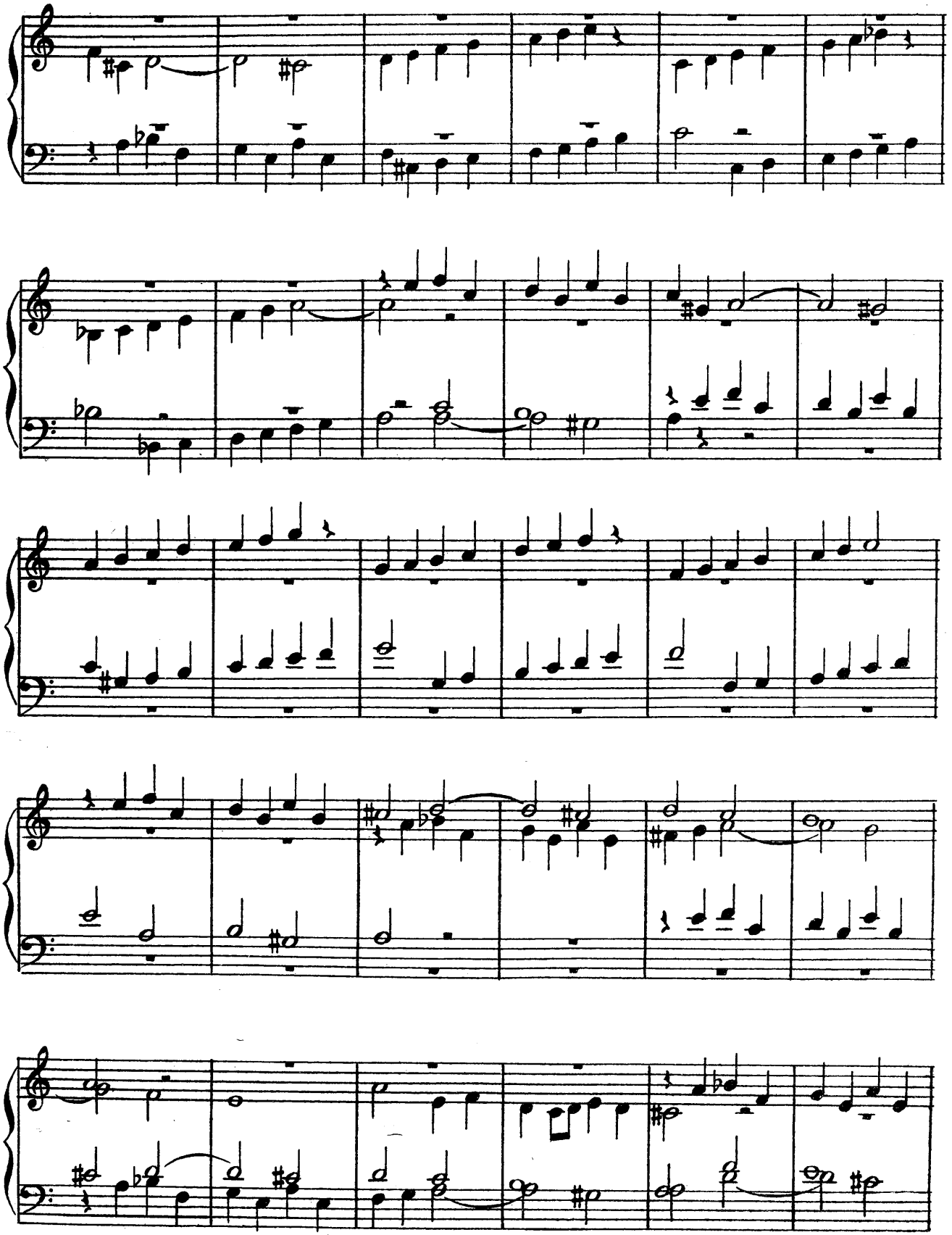


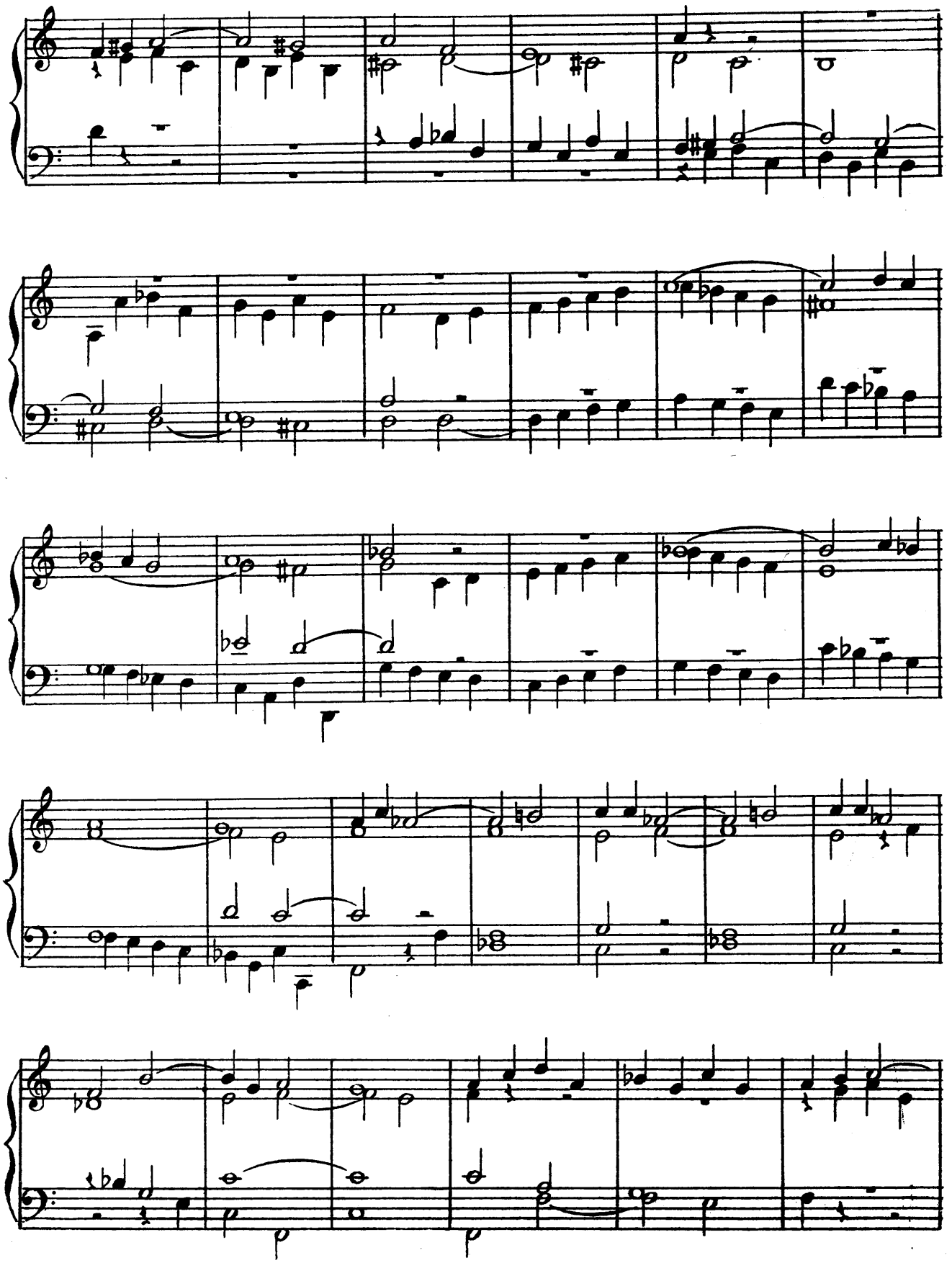


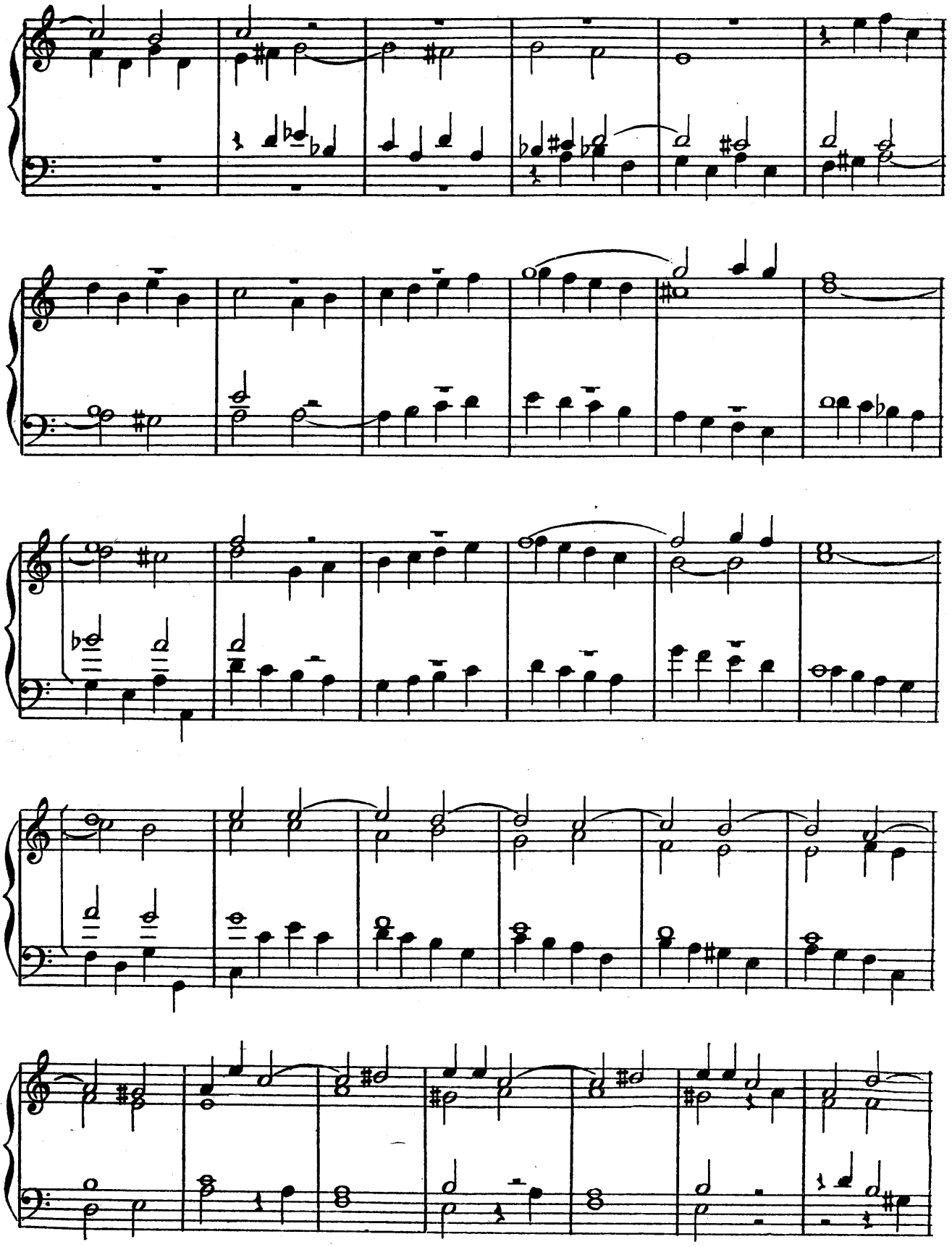


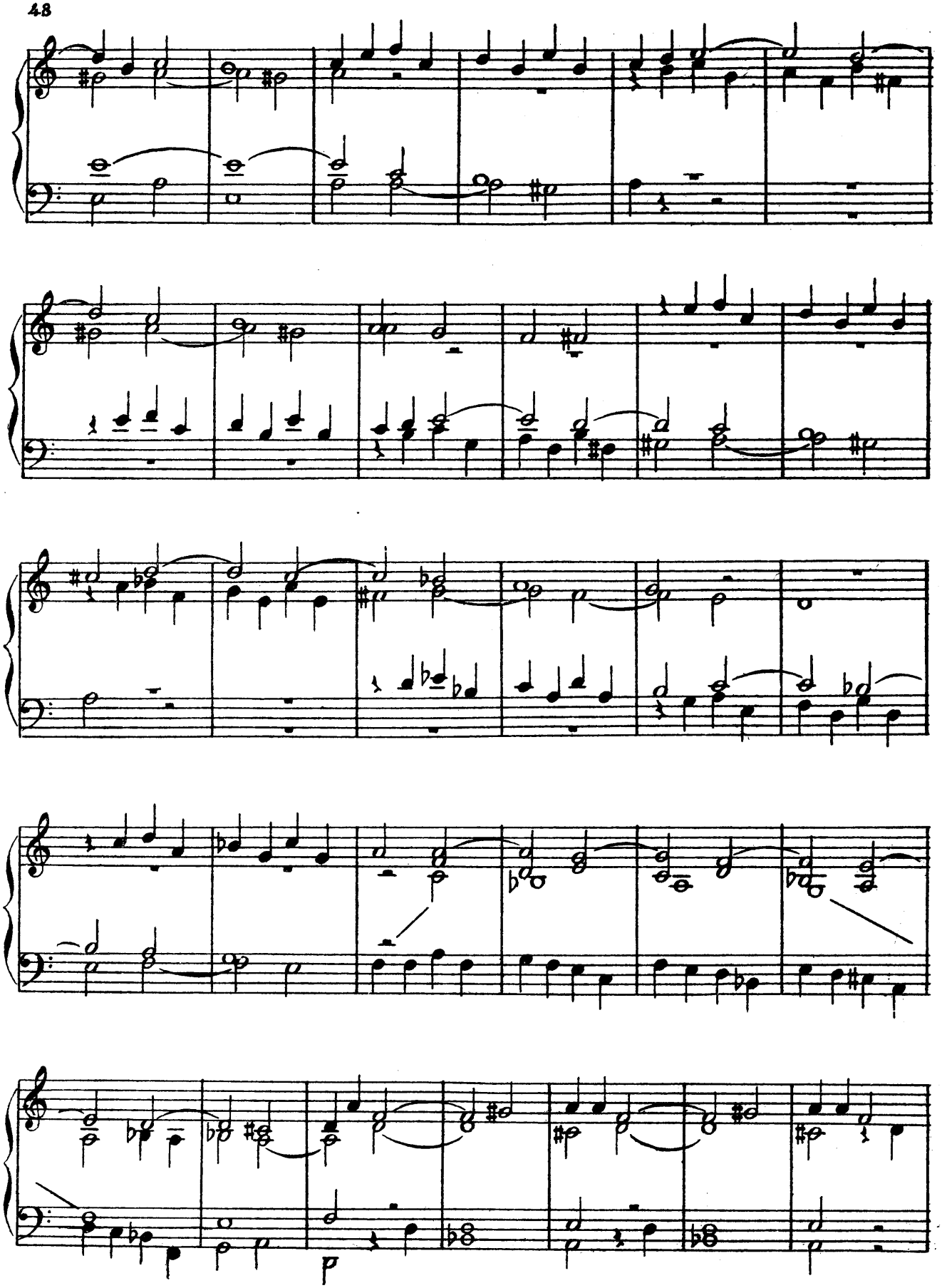


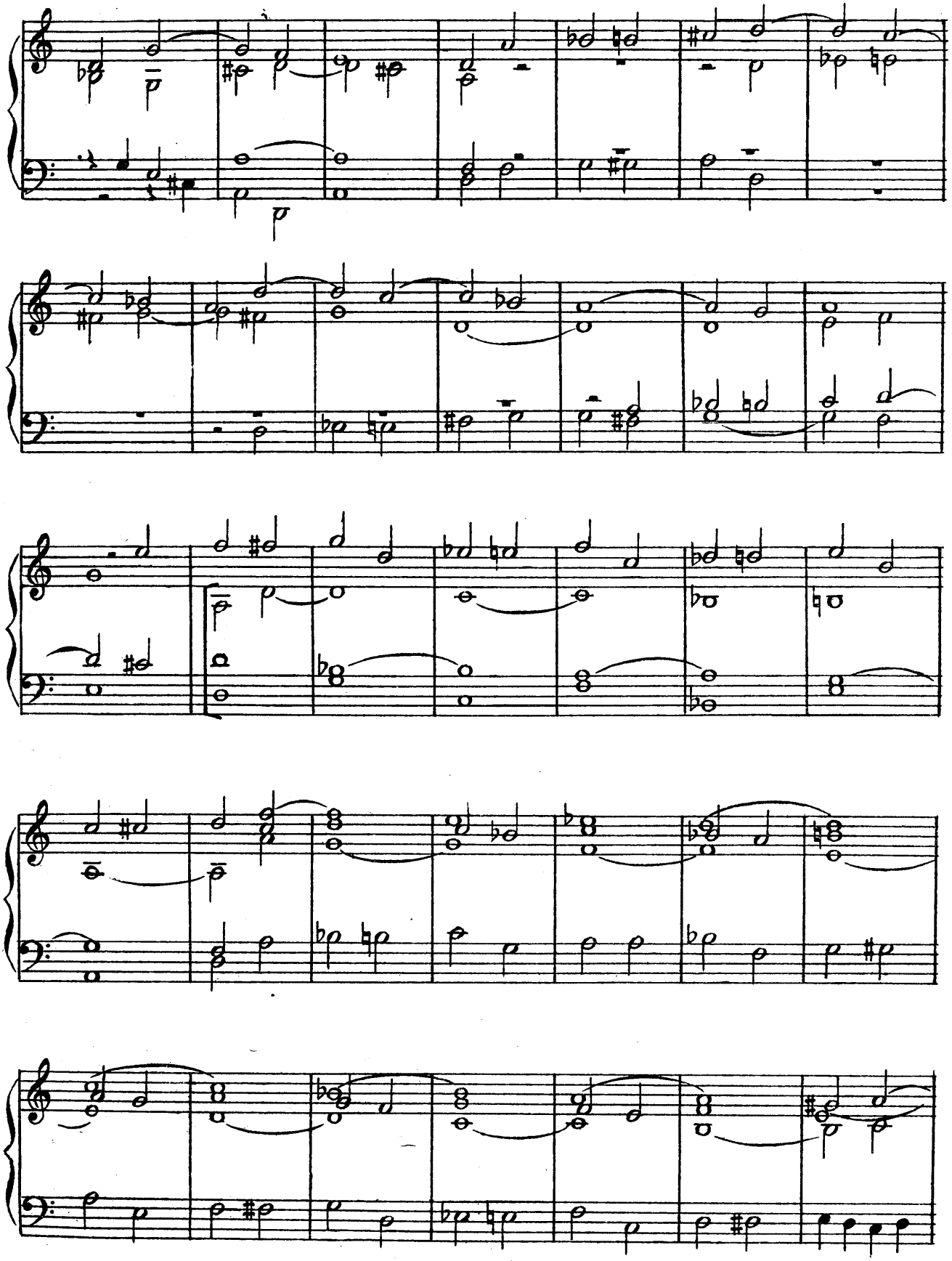


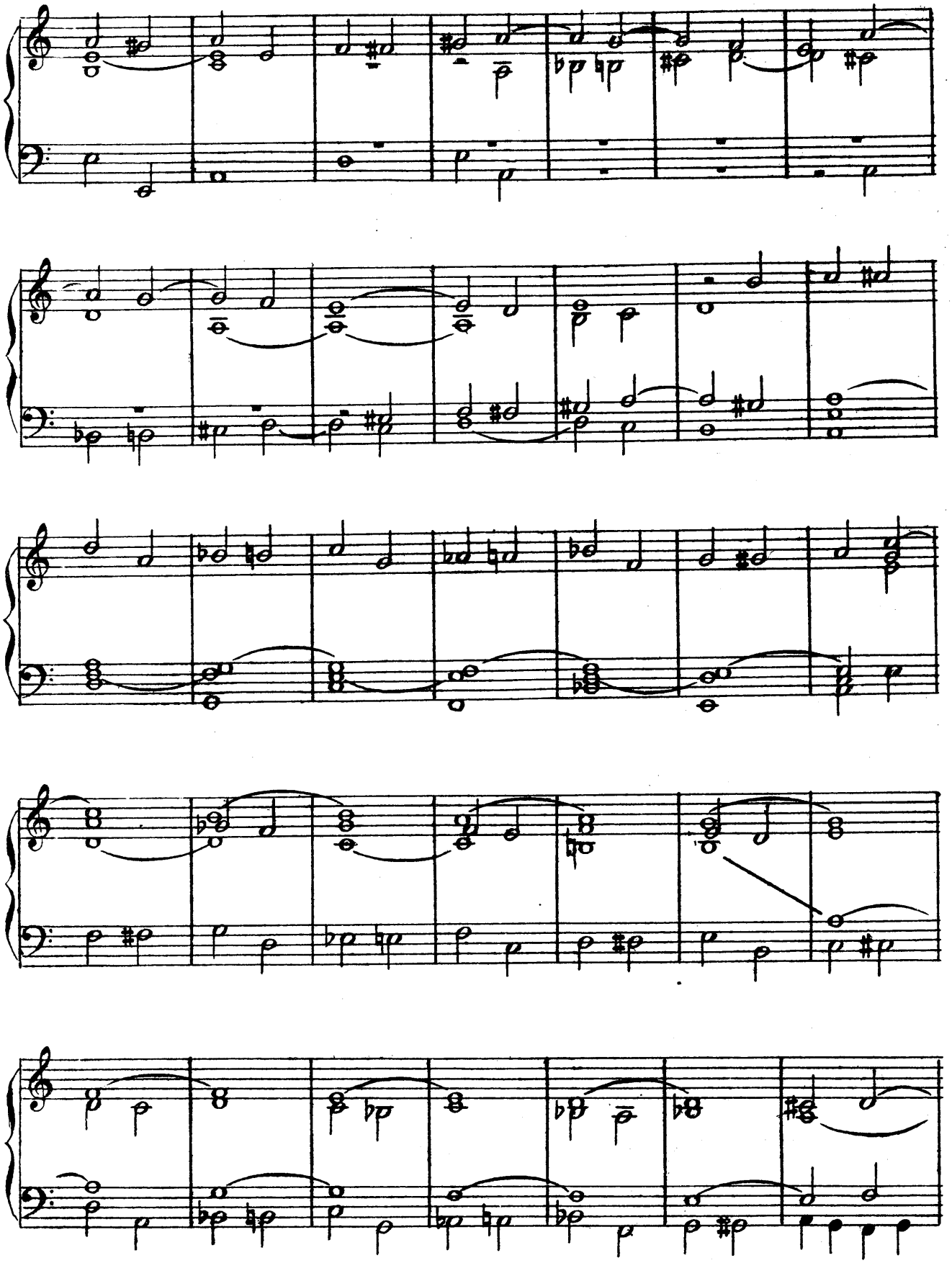


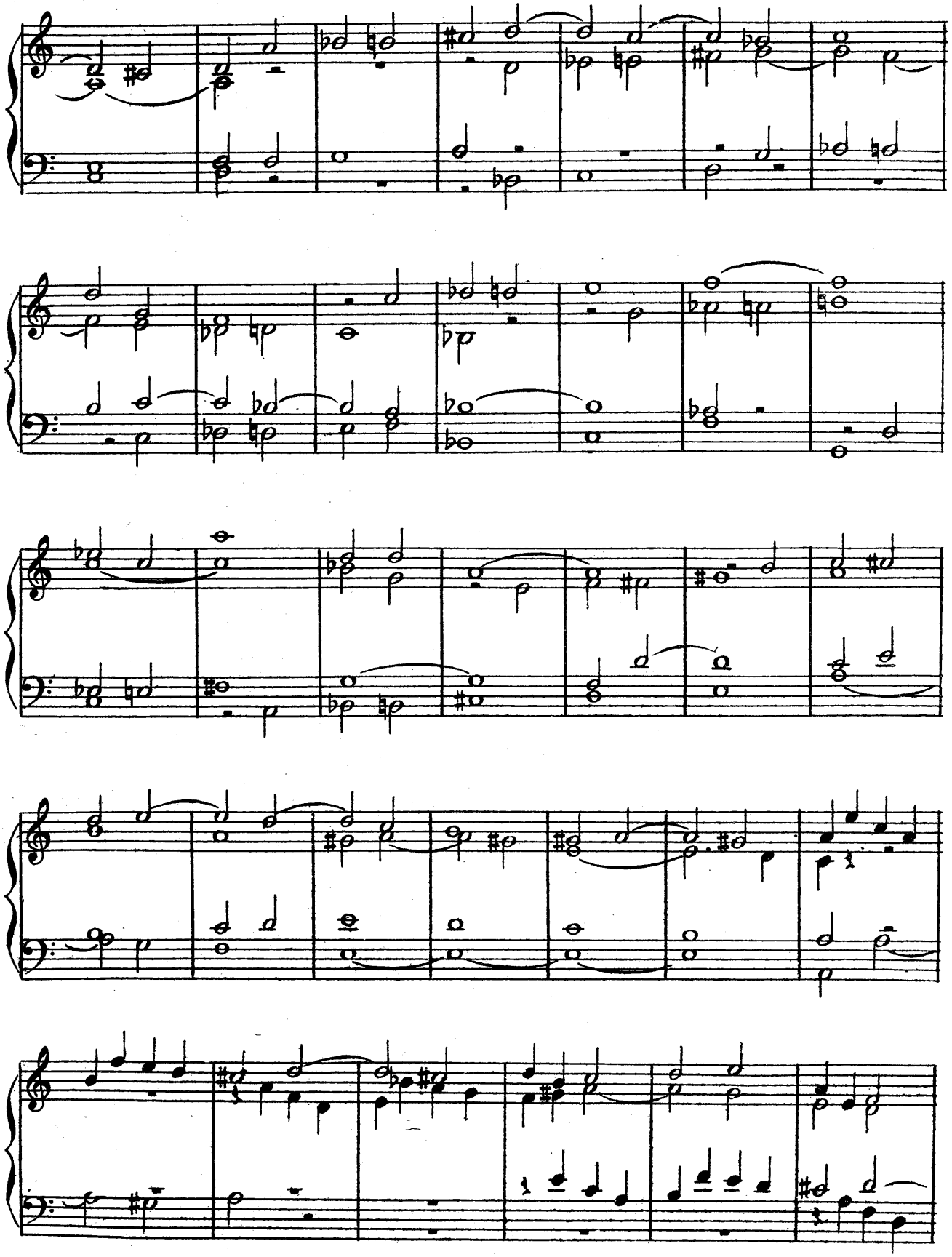


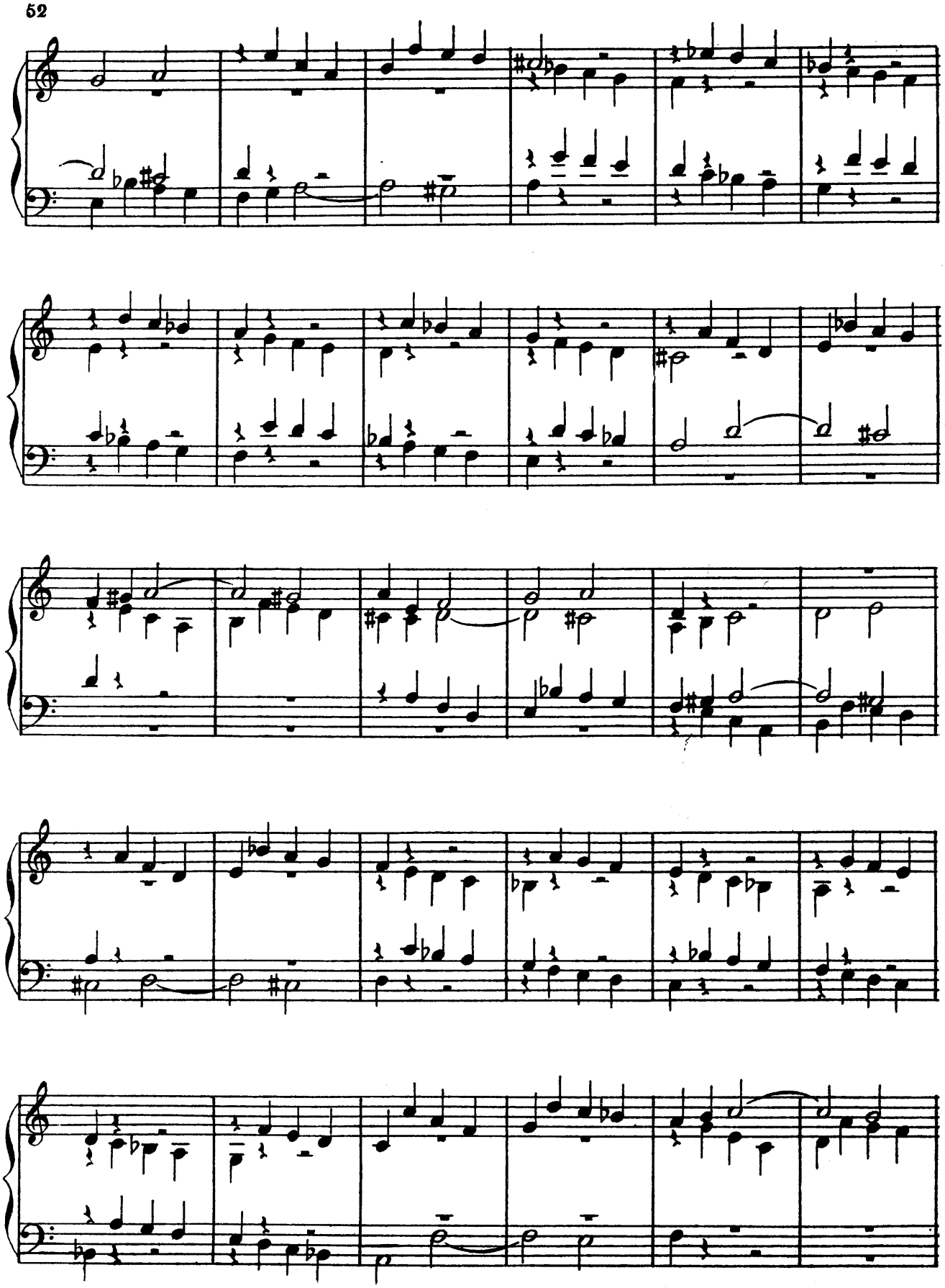


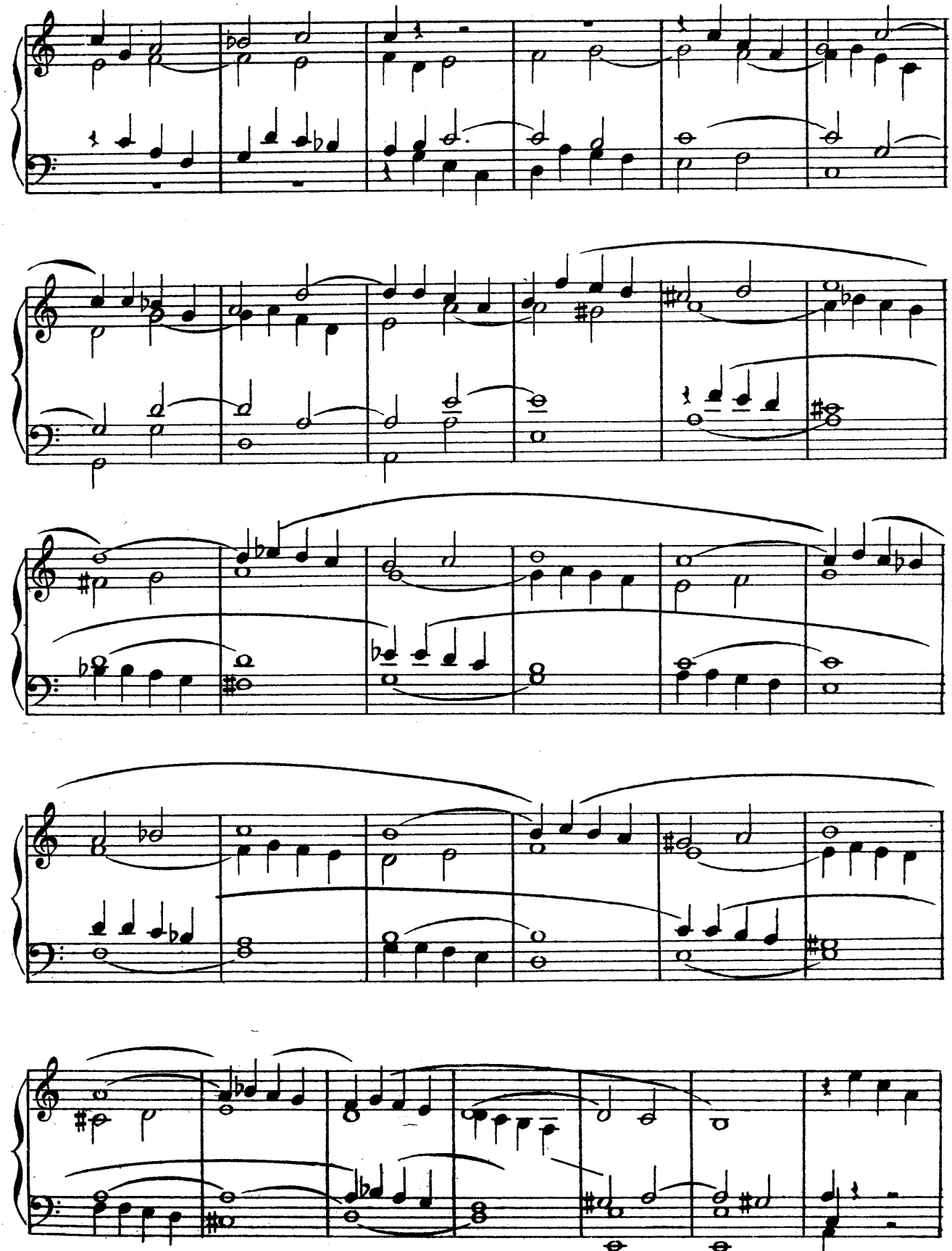

p

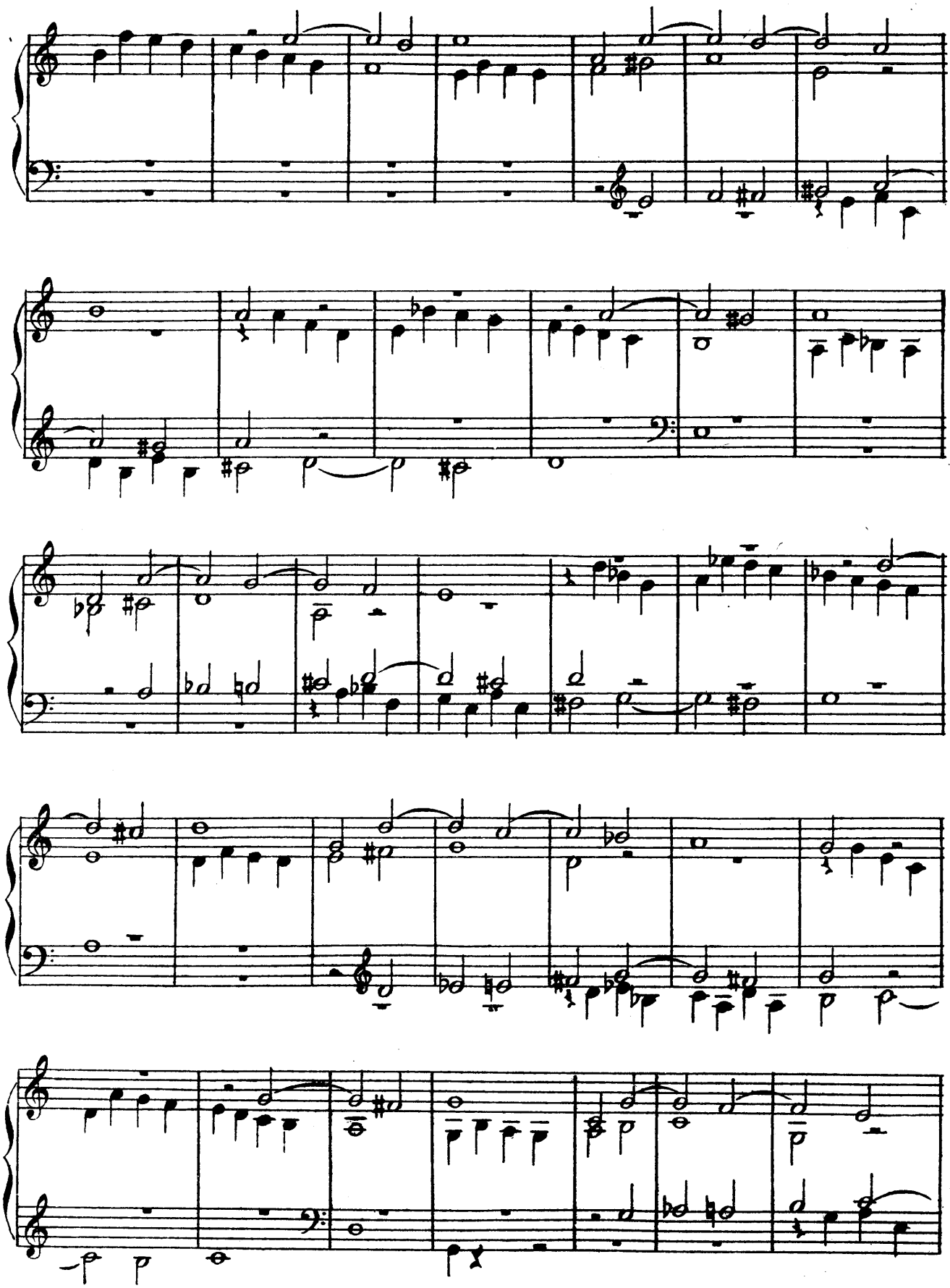


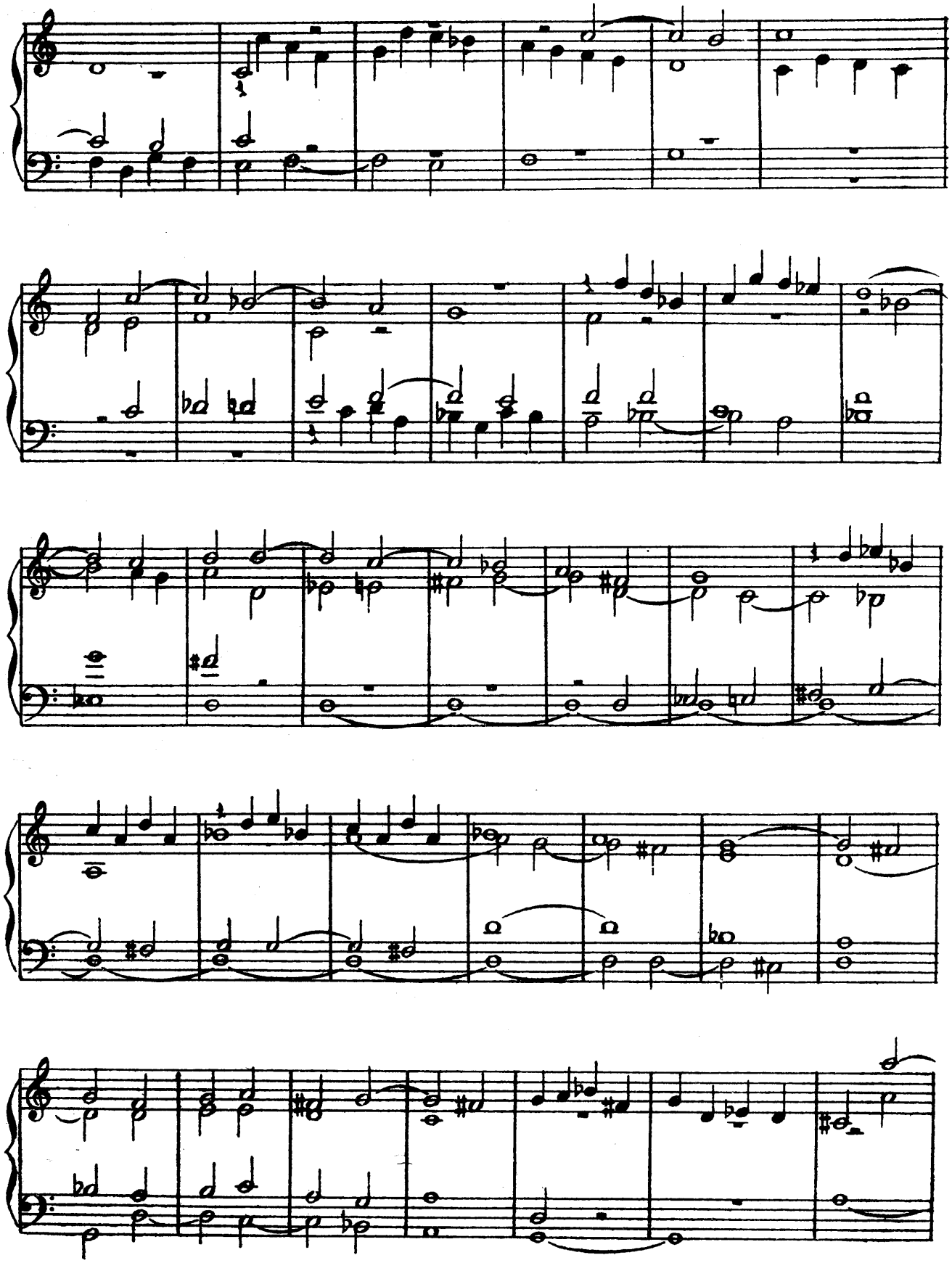


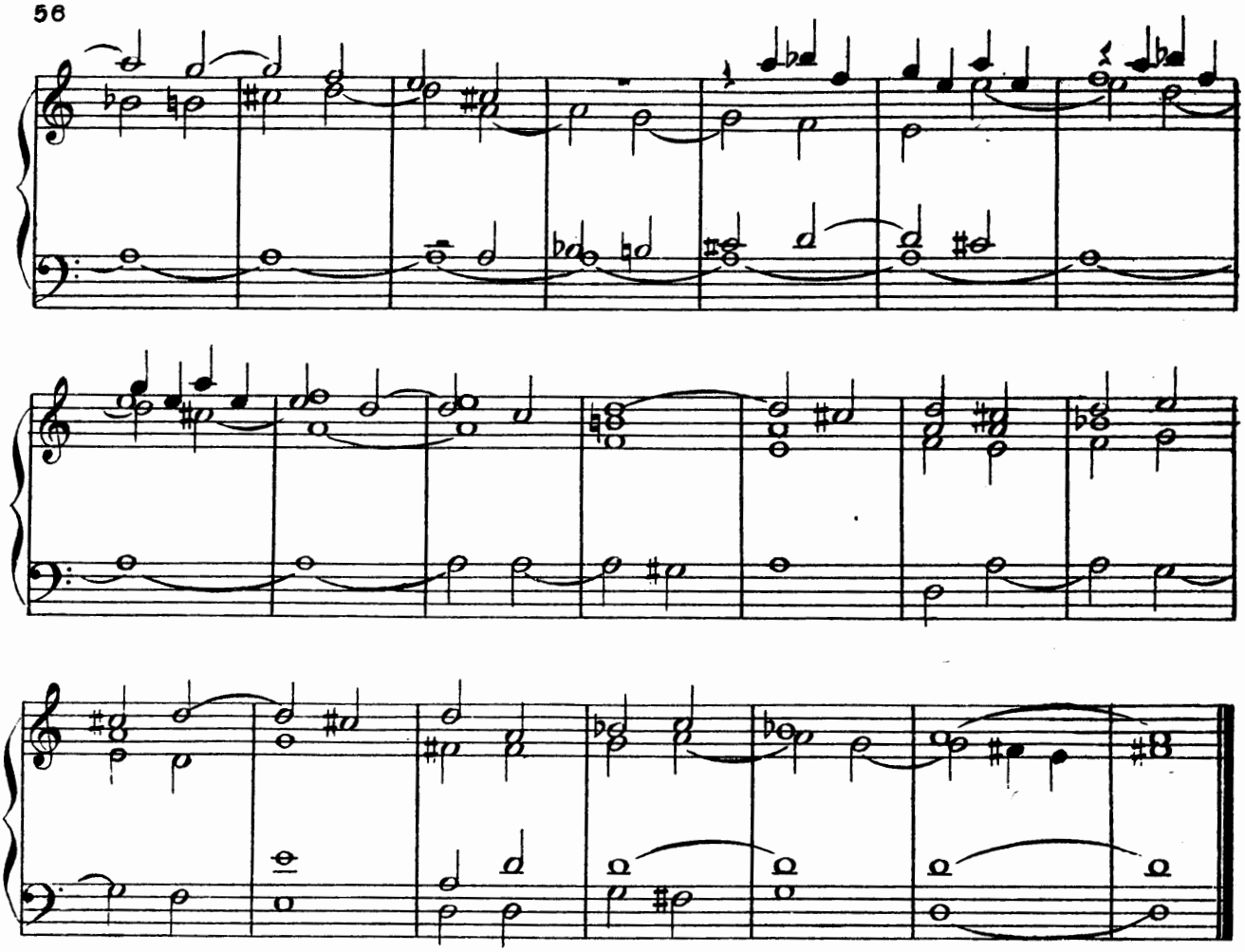












Este nuevo Preludio y Fuga, de Elías, escrito para Ofertorio sobre la antífona Mariana *Salve, Regina,* es, lo diremos con orgullo, una obra perfecta y acabada, que honra á la nación española y á la escuela de órgano que la produjo. El tema gregoriano no queda postergado un solo momento, y la base contrapuntística que lo sostiene forma el apoyo natural, feliz y peregrino de toda la trabazón de la fuga: la modulación por homologación al tono menor del sóbrio y hermoso Preludio; el motivo, las respuestas, los desarrollos cromáticos, los incisos y la *stretta,* sucédense, con maravillosa maestría de arte, en una polifonía viril tan llena de vigorosos arranques como de afortunados atrevimientos que avaloran y enaltecen la composición, una verdadera creación de arte.

En suma, una obra que se escribe viviendo Bach, el coloso Bach; una obra que no rehuye la comparación con las más puramente castizas que se escribieron en igual época, procedentes de las escuelas más renombradas que se quiera extrangeras.

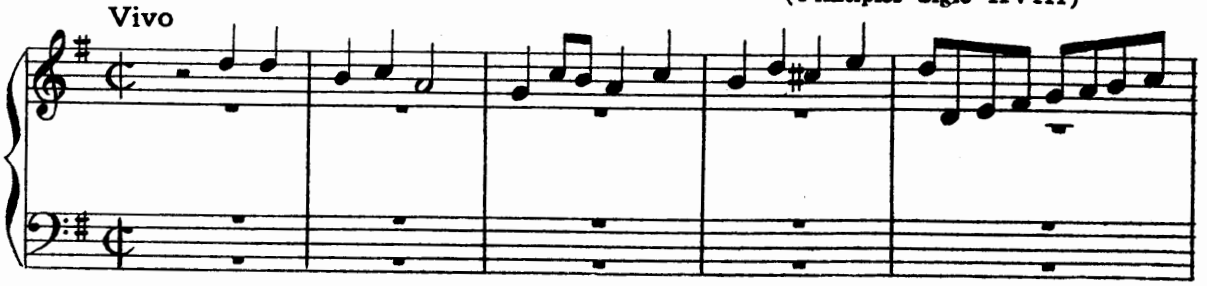
Paso sobre el octavo tono

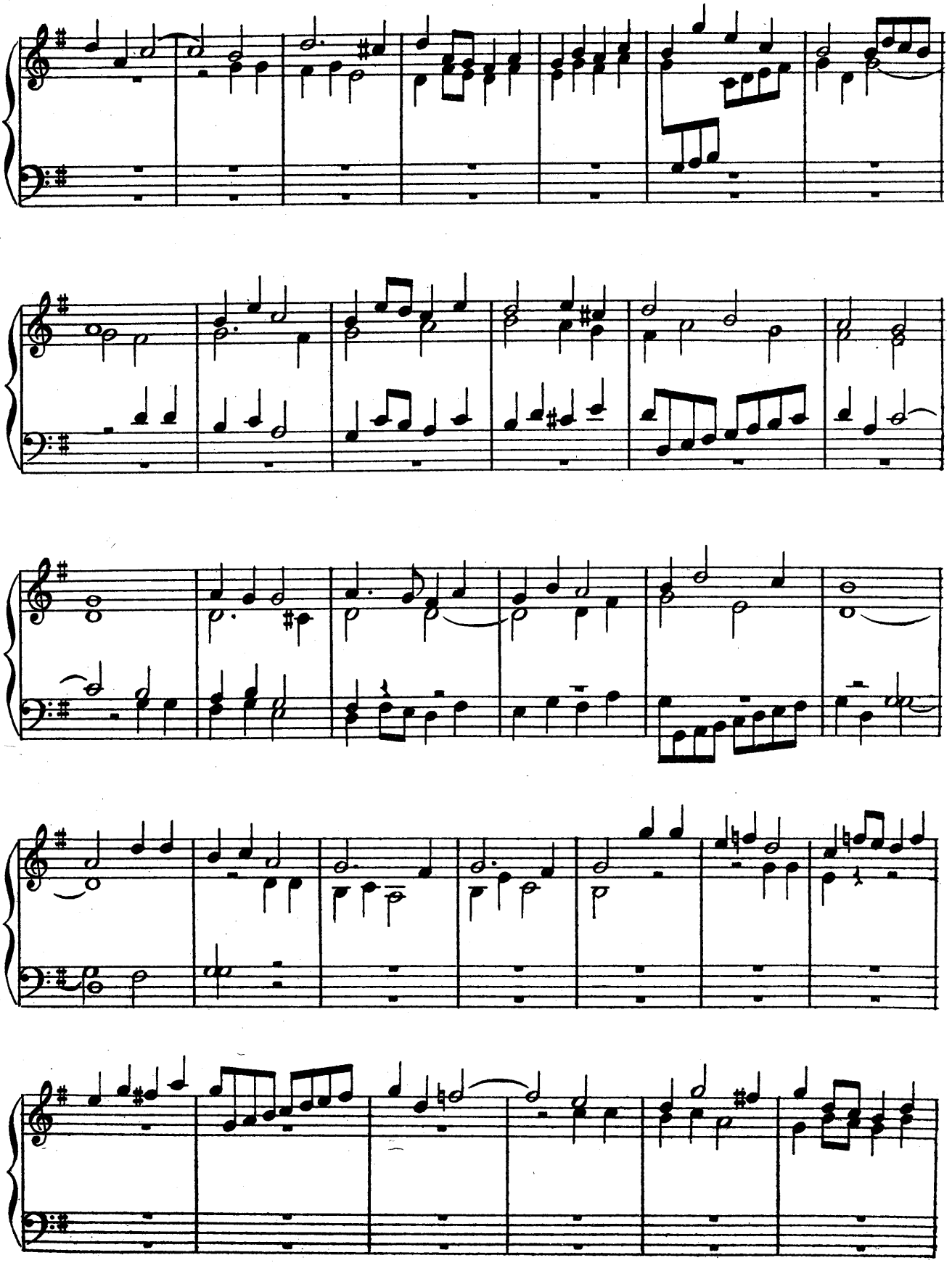
Joaquín (¿Martínez?) Ojinaga

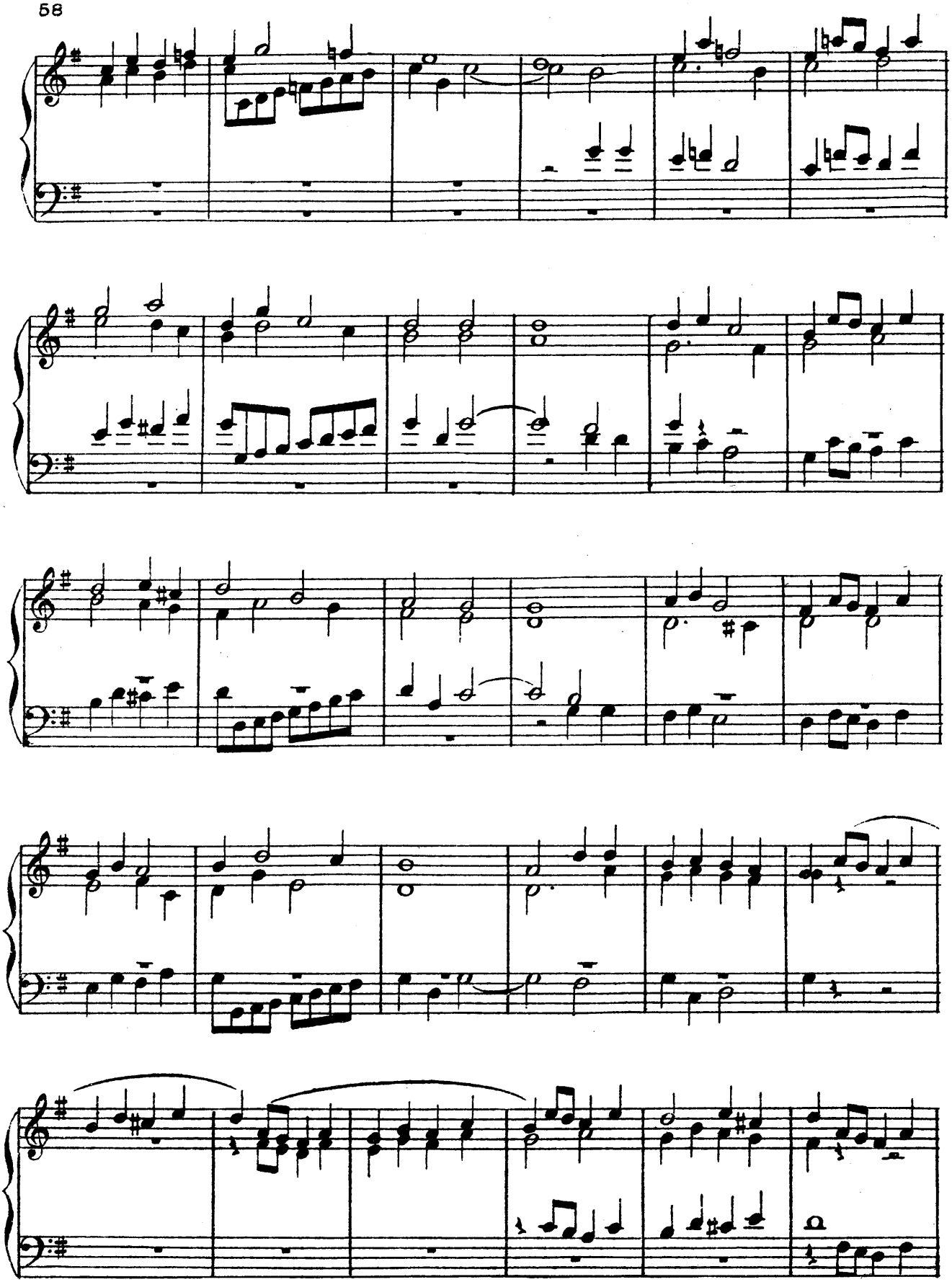
(Principios Siglo XVIII)

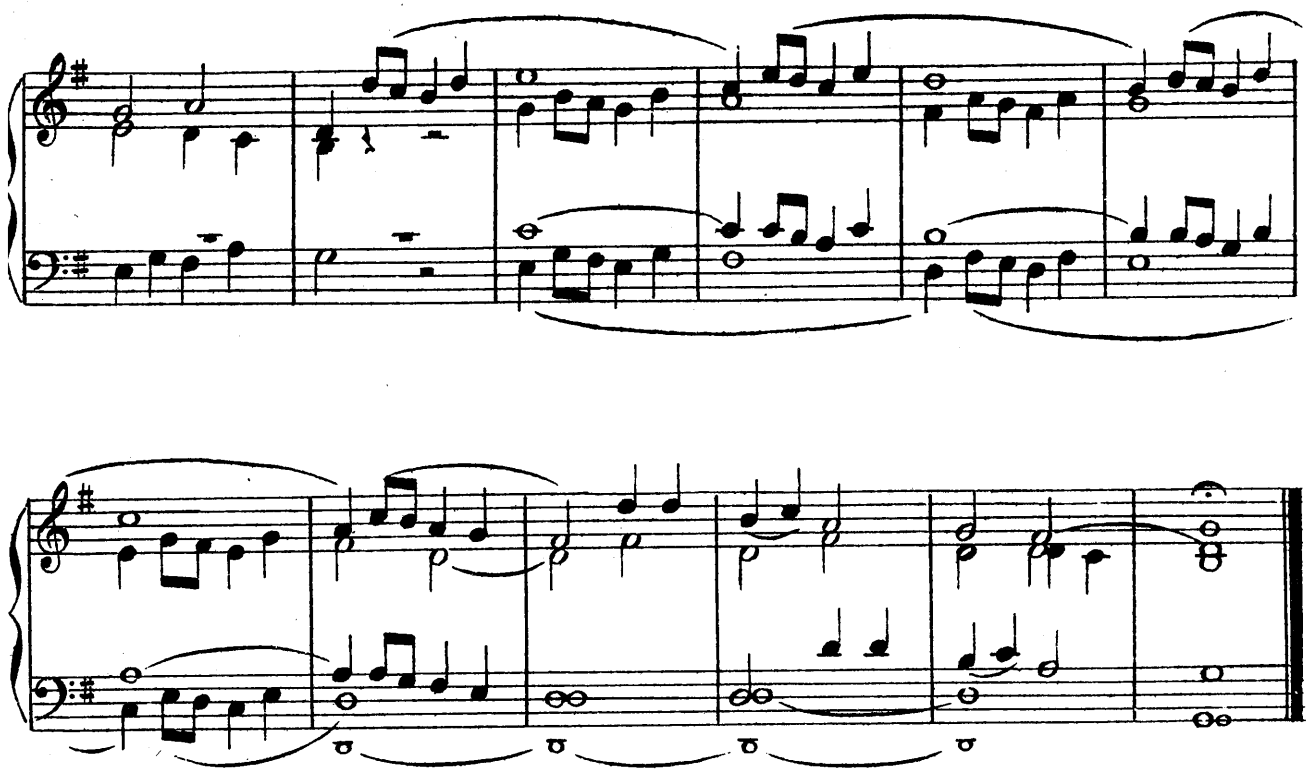
N.º 9

Vivo









El *Paso de octavo tono* que figura en este lugar, según reza el manuscrito que hemos tenido á la vista, es de Don Joaquín Ojinaga, nombre que no figura en ningún catálogo biográfico musical de España ni del extrangero. Tenemos vivísimas sospechas de que este autor es el maestro Joaquín Martínez Ojinaga. Si se confirman estas sospechas, podremos atribuir con toda certeza, no vagamente á un Martínez sino decididamente á Martínez Ojinaga, toda una série de interesantísimas composiciones vocales religiosas y de órgano, preparadas para el fondo polifónico vocal del *Salterio Sacro-Hispano* y el polifónico instrumental de la *Antología de organistas clásicos*, á que antes nos hemos referido.

El *Paso* en cuestión, aunque bien hecho, es una bagatela que, si dá buena idea del dominio de forma que posée su autor, no acusa la facundia que acusan otras concepciones del mismo, á quien, por su estilo general y por la forma de glosar ciertos pasajes de órgano, colocaremos sin vacilar entre la pléyade de organistas de últimos del siglo XVII y comienzos del siguiente.

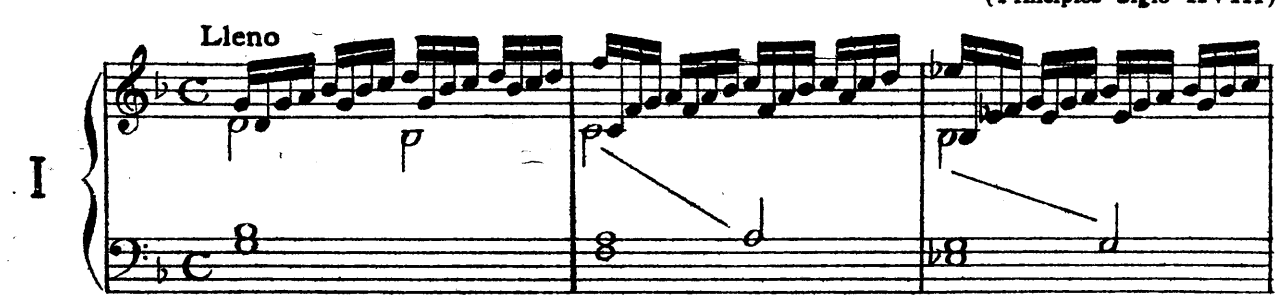
Versillos de segundo tono

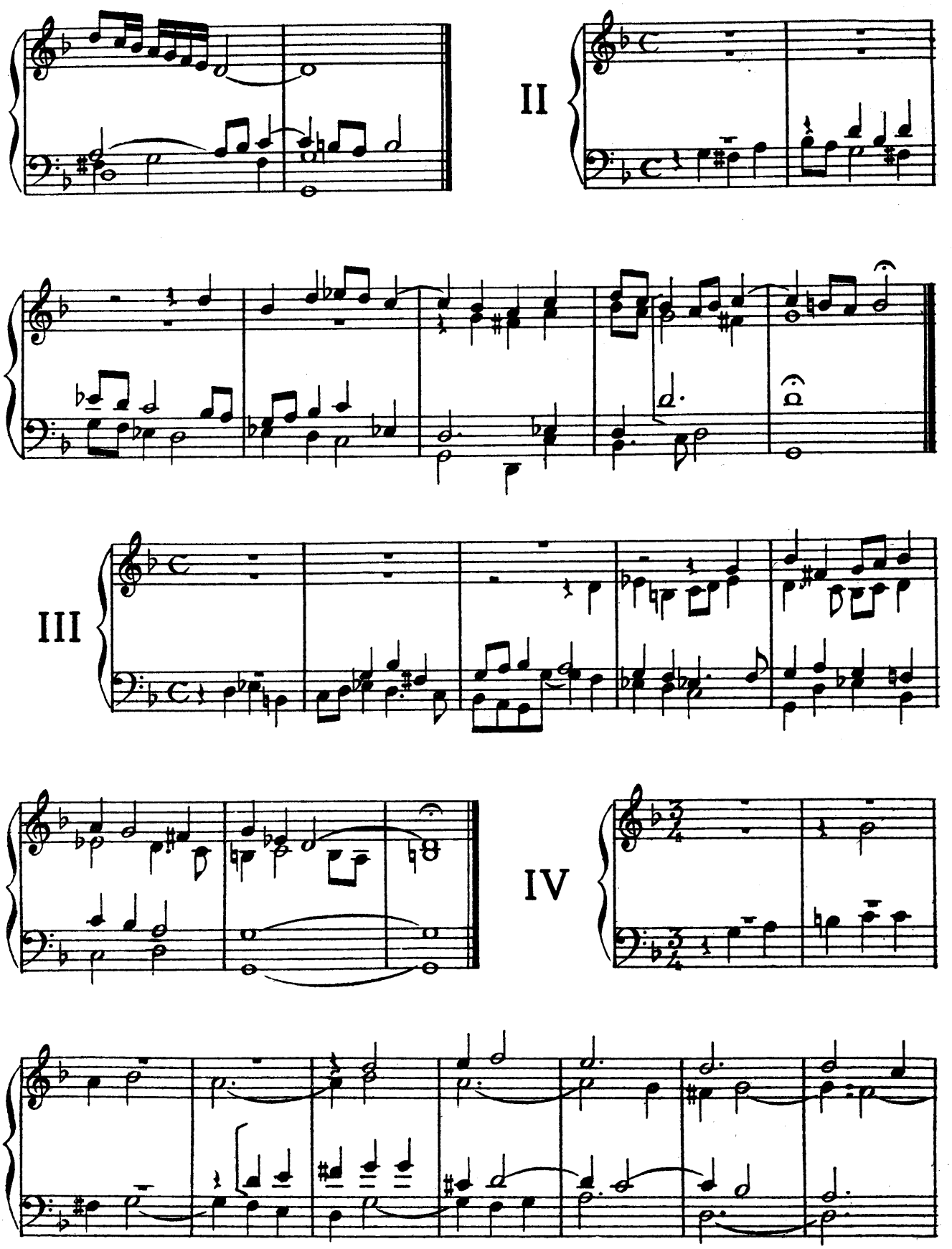
para SALMODIA BREVE

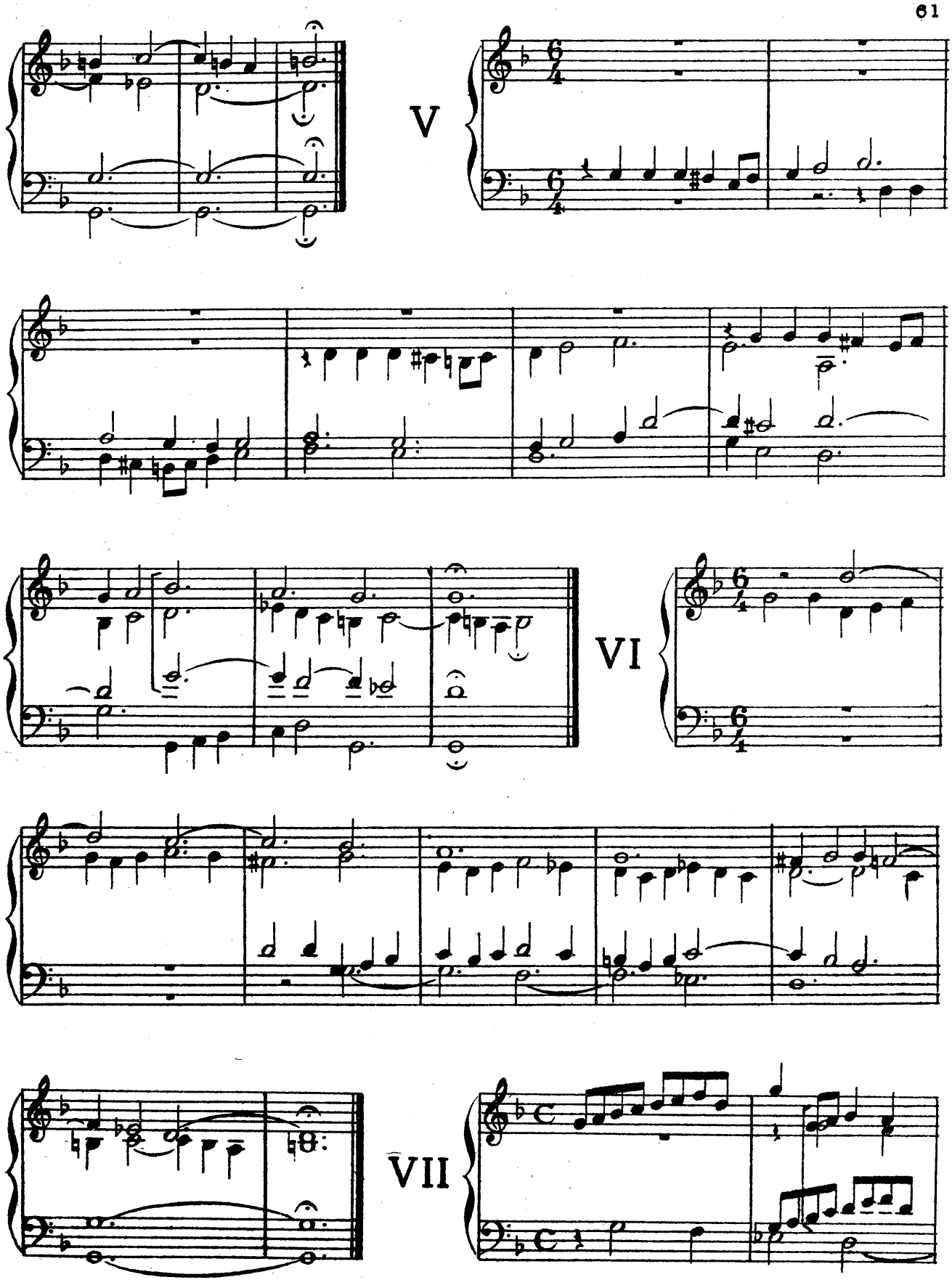
N.° 10

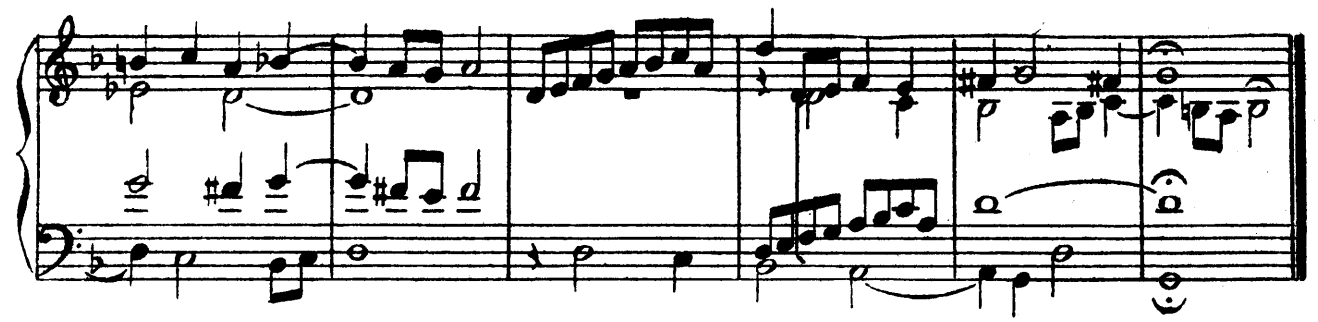
José Elías

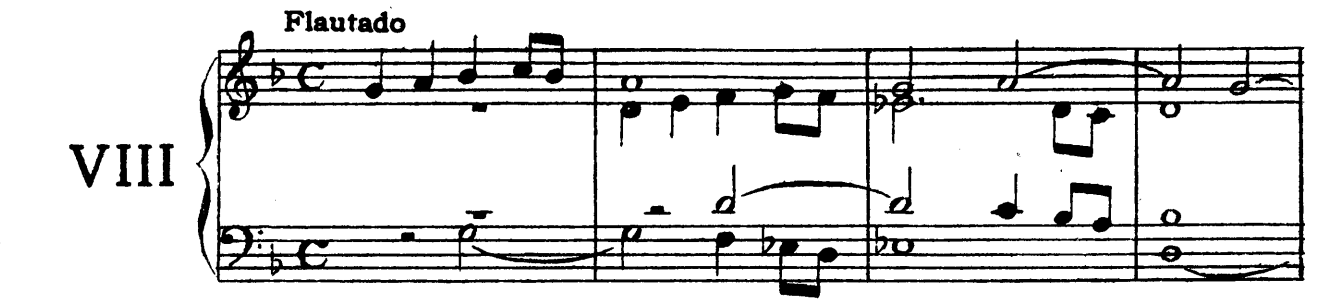
(Principios Siglo XVIII)

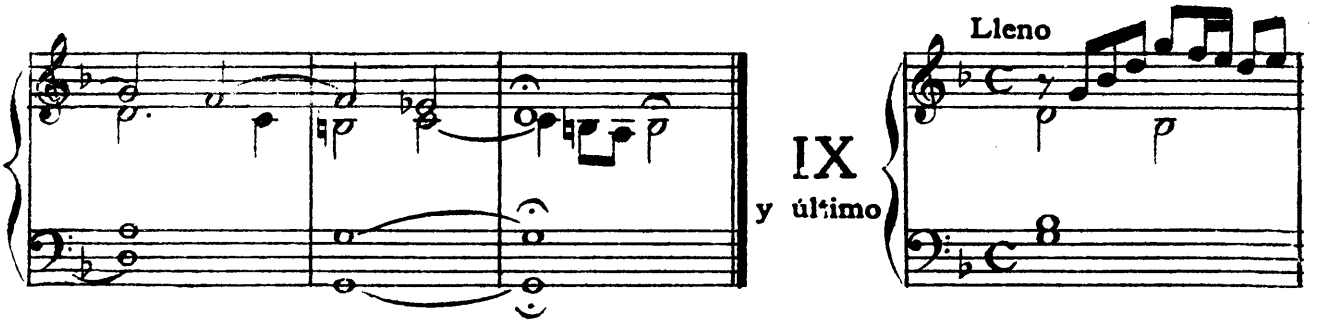


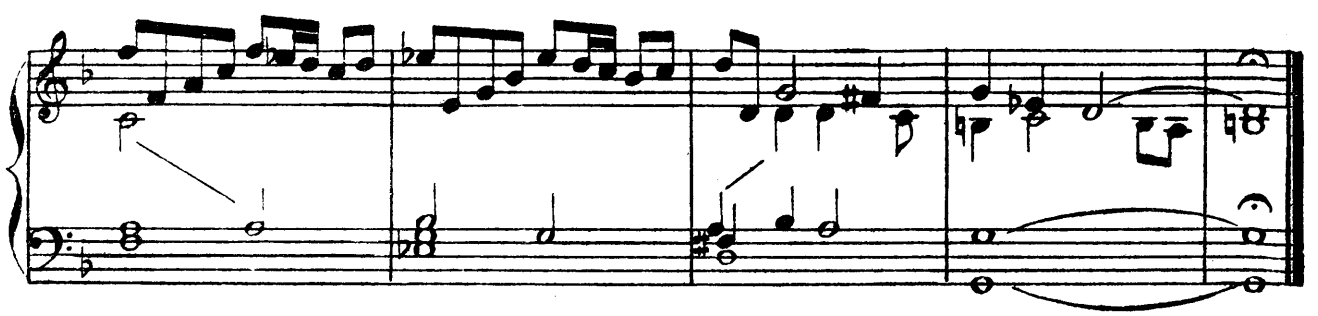

II
III
IV


V
VI
VII









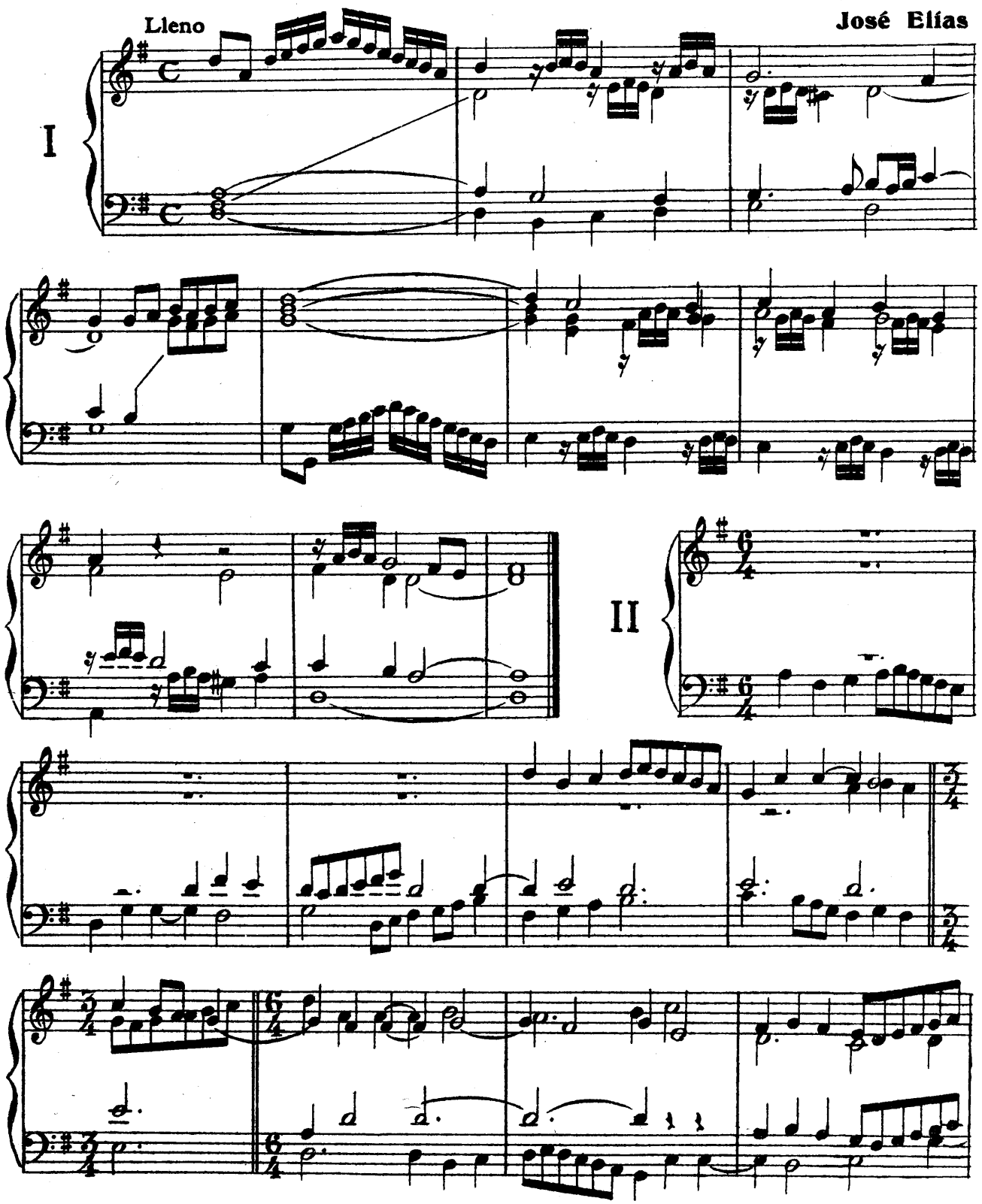
Sin apartarse un momento del ambiente propio del modo gregoriano correspondiente, escribe Elías los versillos de esta Salmodia breve en la que no se sabe que admirar más, si la misma brevedad impuesta ó la riqueza contrapuntística de cada uno de los versillos y de la composición toda. ¡Qué peregrino encanto producen las cuartas diminutas del versillo tercero! ¡Qué factura tan correcta y obligadamente ceñida, en todos los versillos, de modo que cada fragmento forme un todo acabado! ¿Puede darse mayor interés á un fragmento tan breve como el del octavo versillo, lleno de primores de contrapunto?

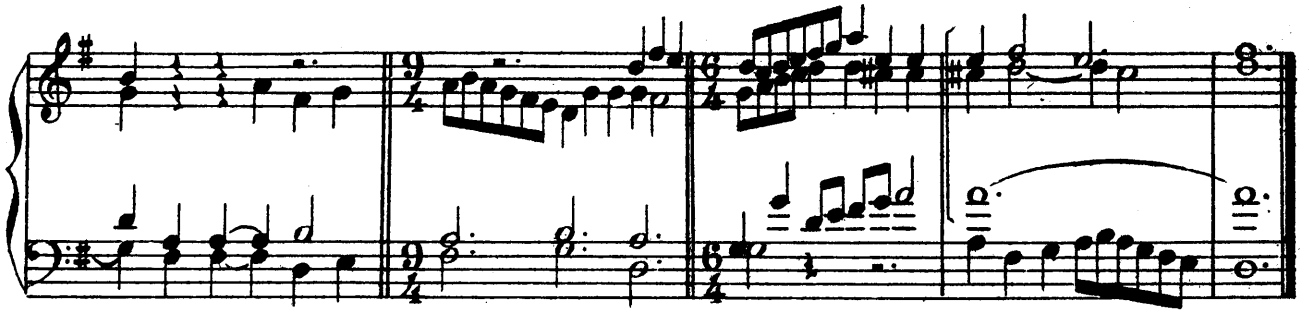
Versillos de Séptimo tono

N.° 11 **para el GLORIA de la Virgen**

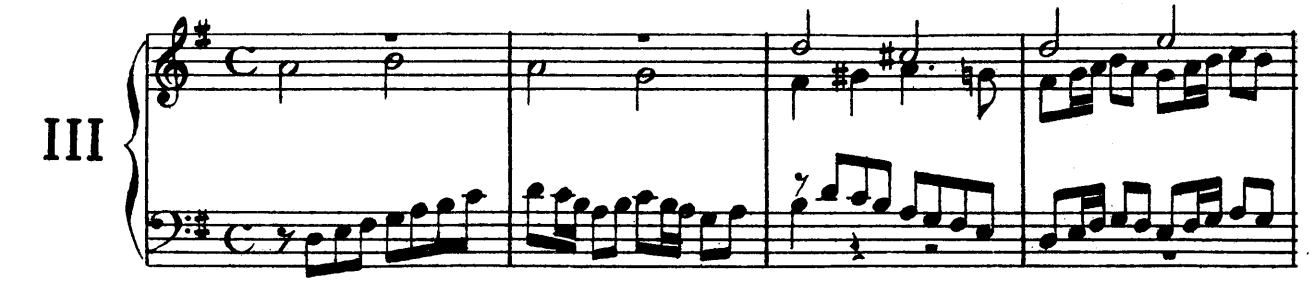
Lleno

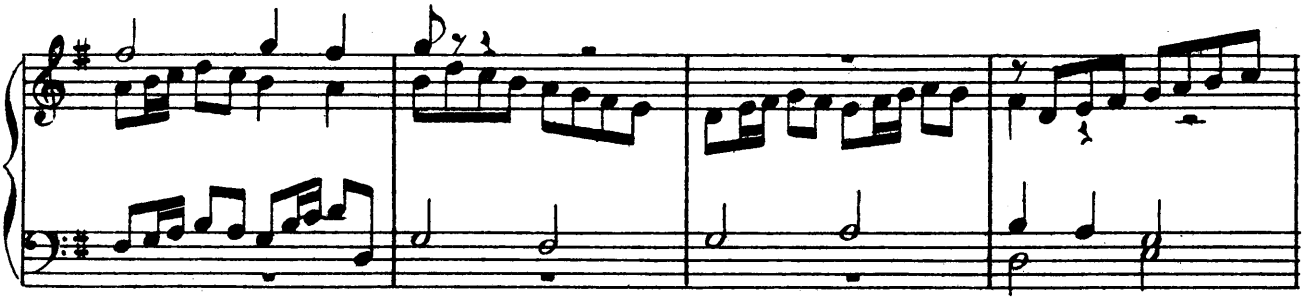
José Elías

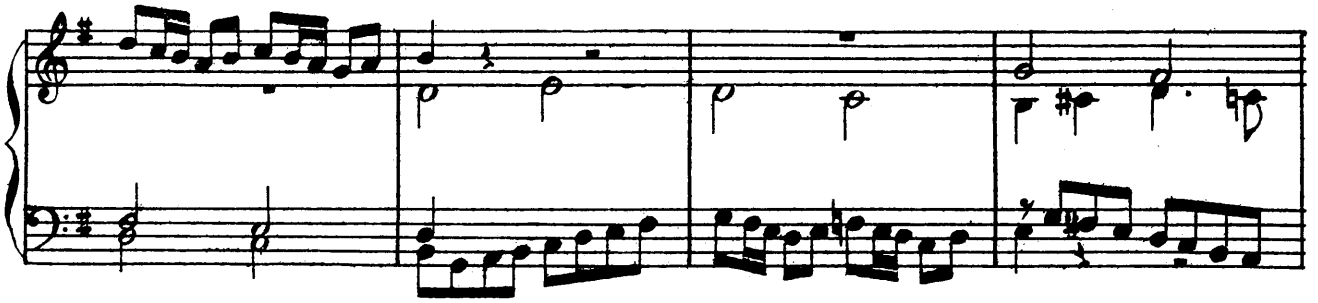


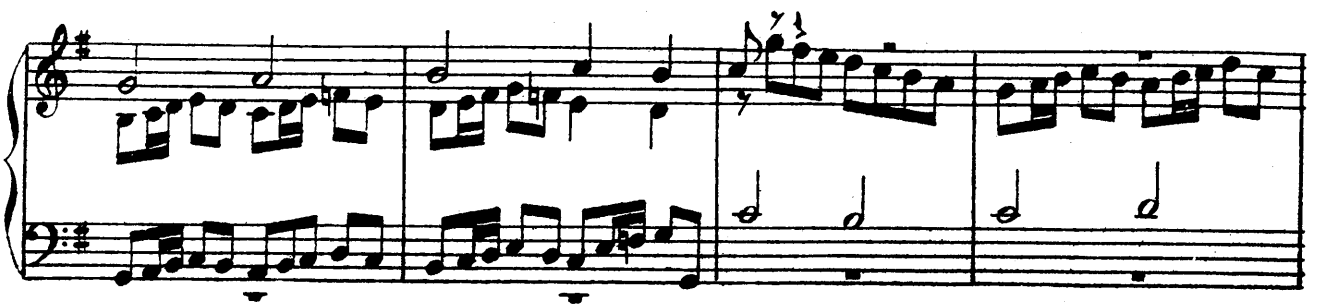


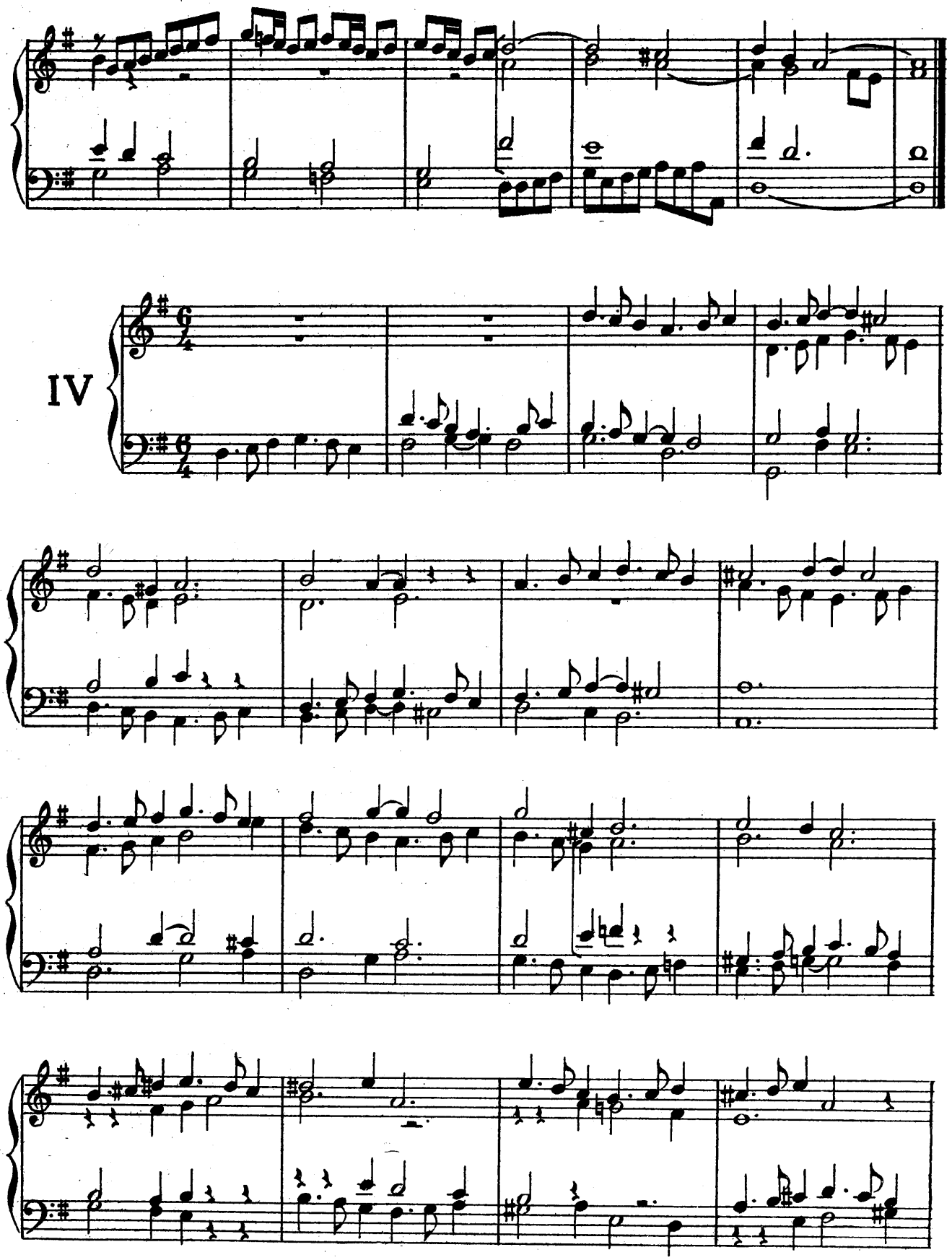
III

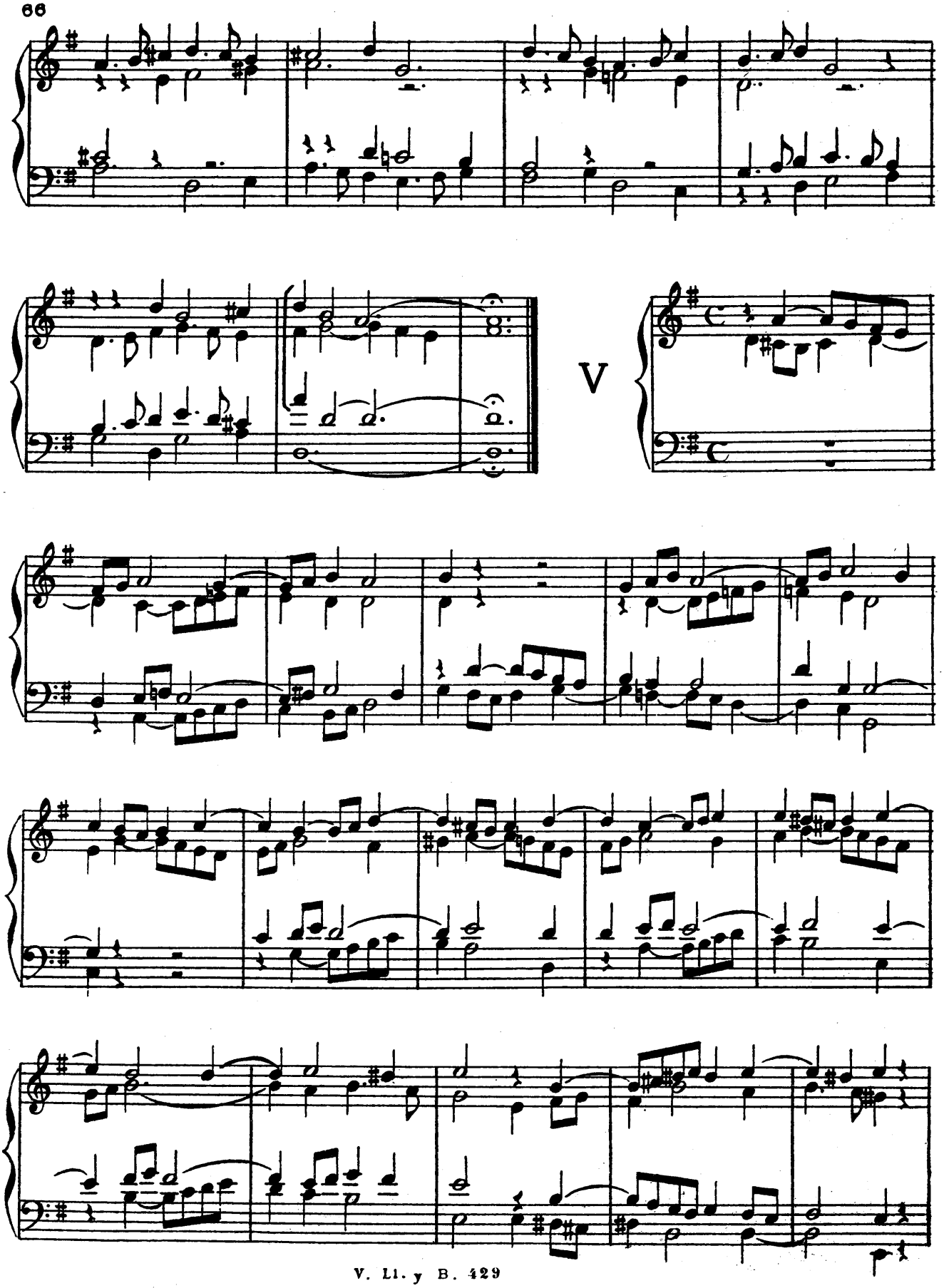


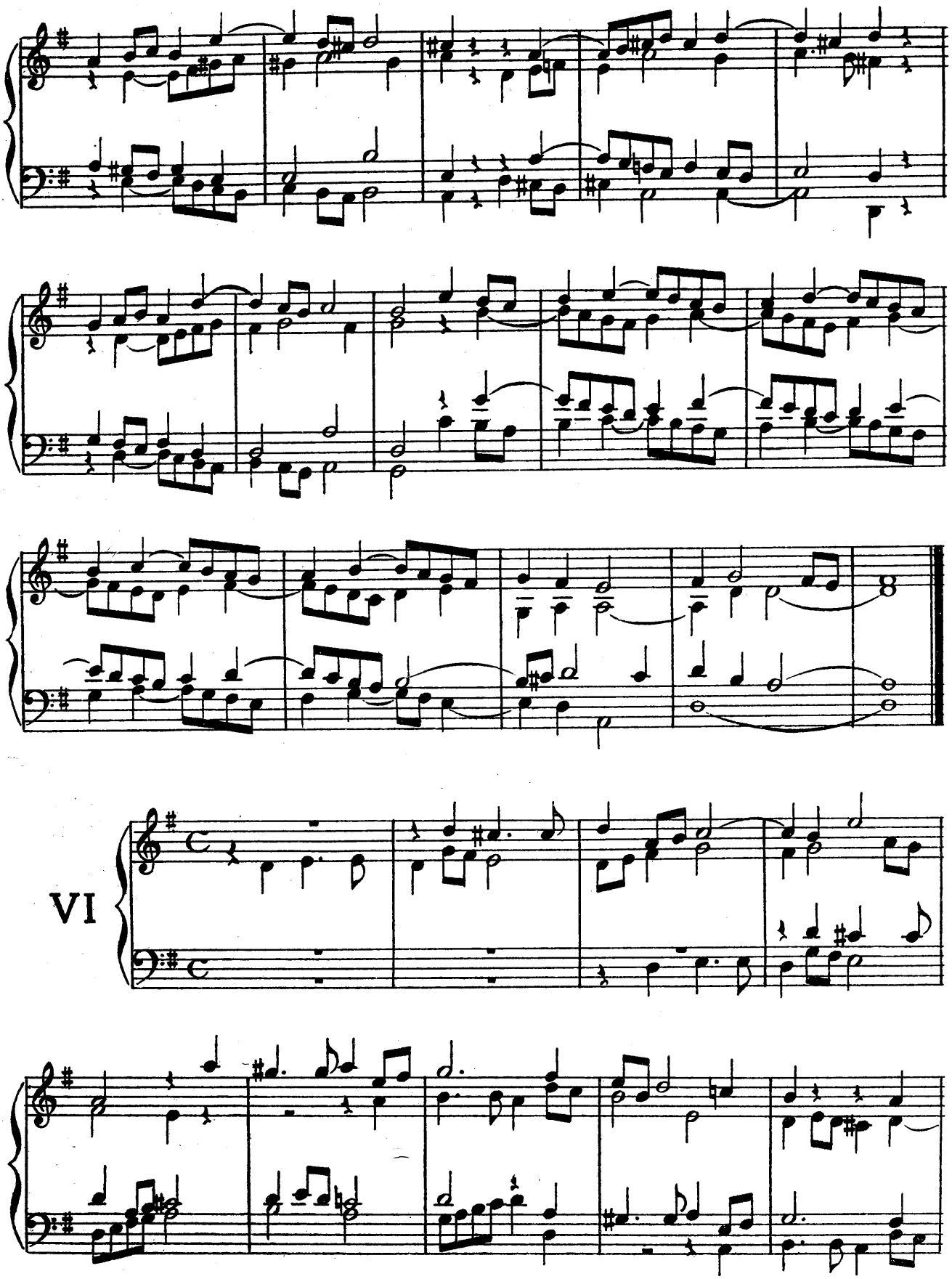


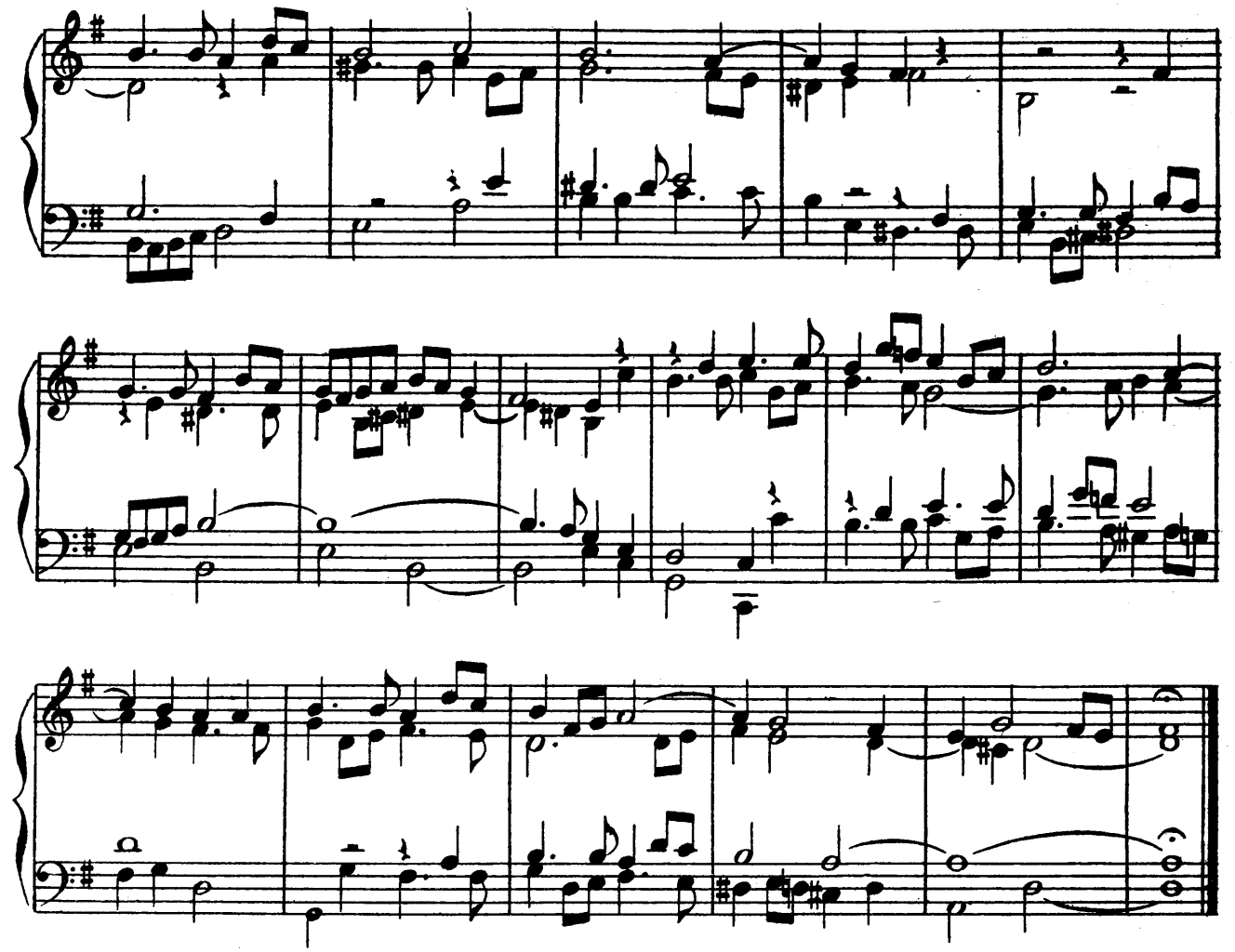




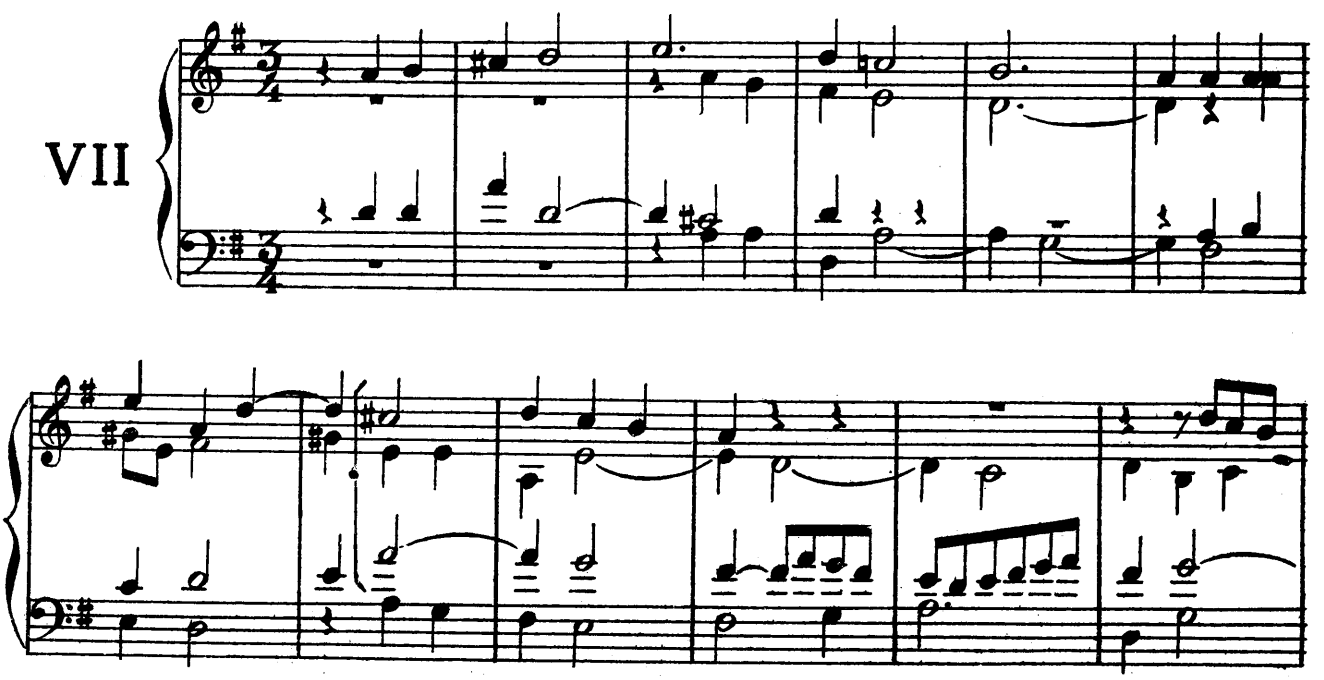

IV

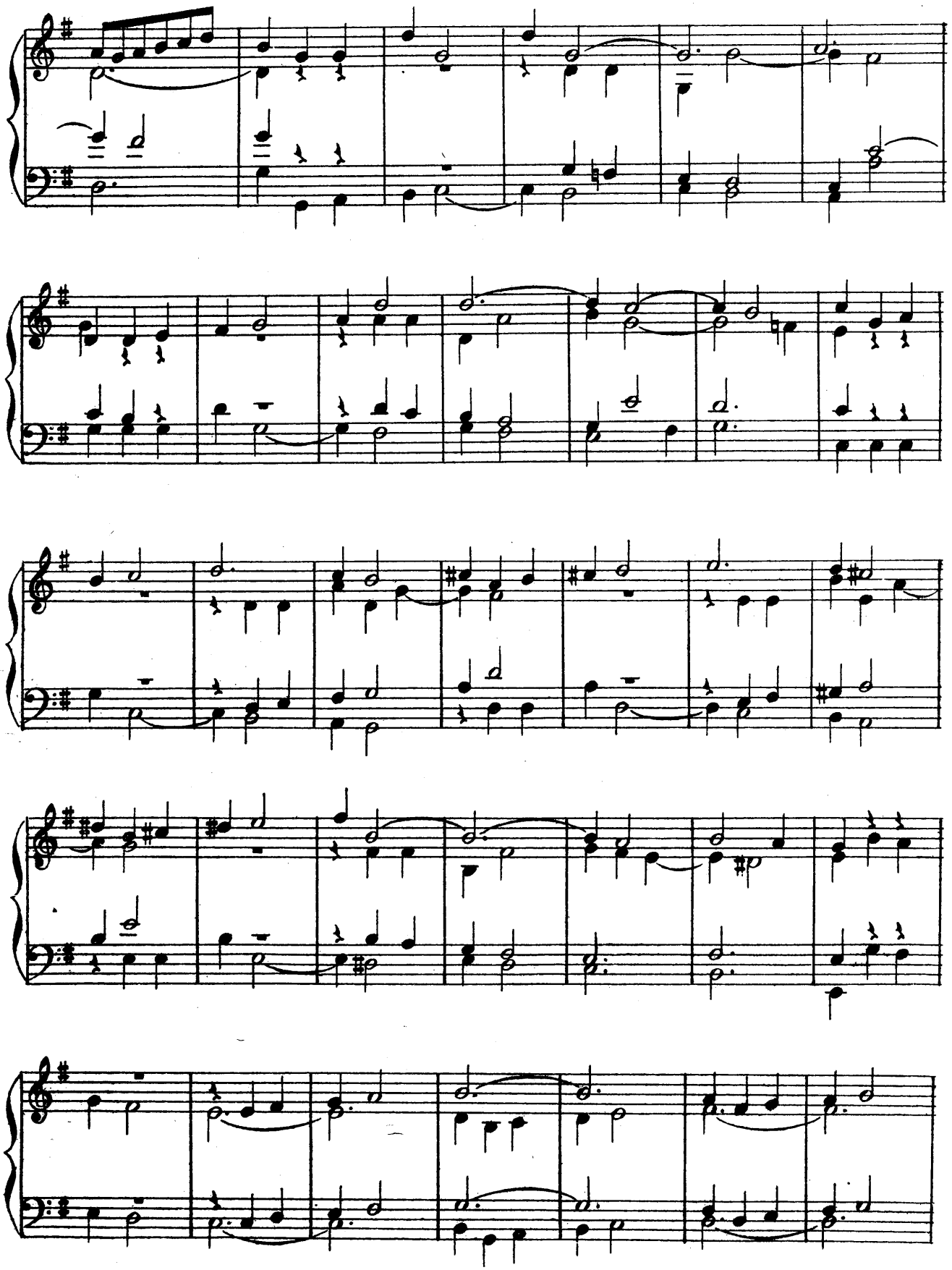

V

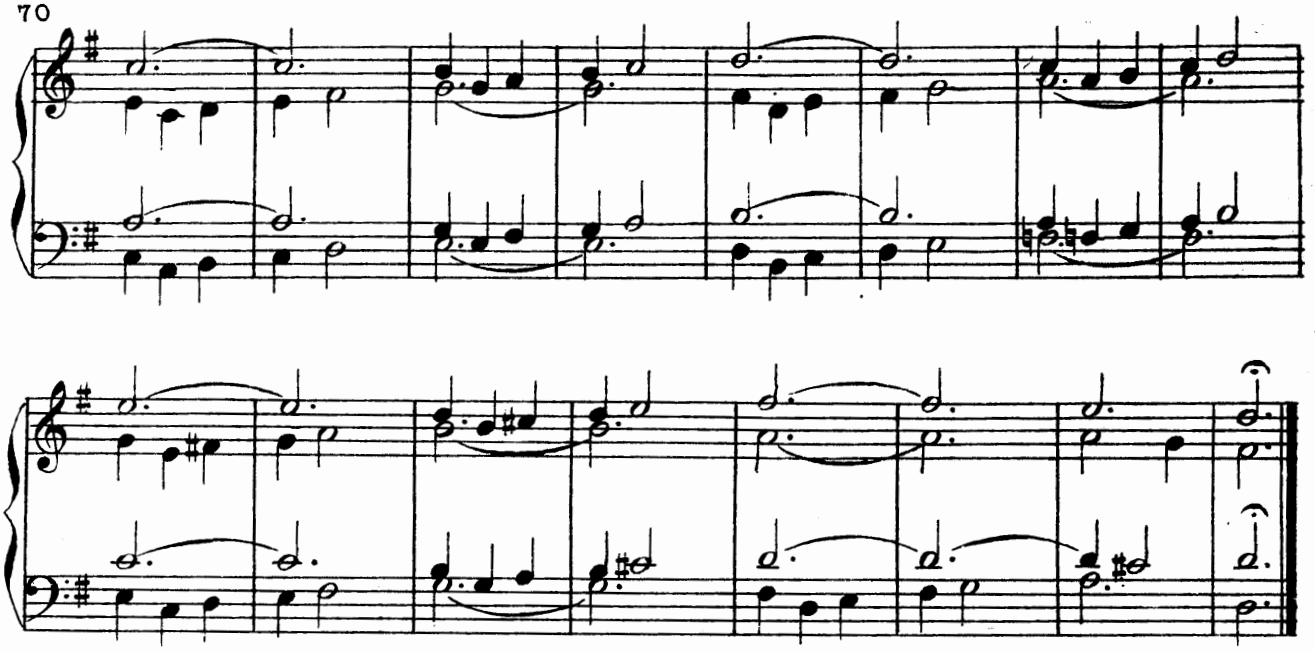

VI



VII

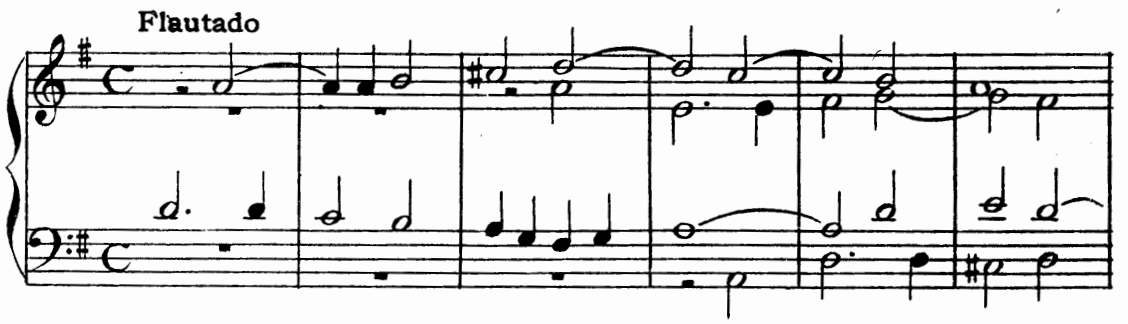


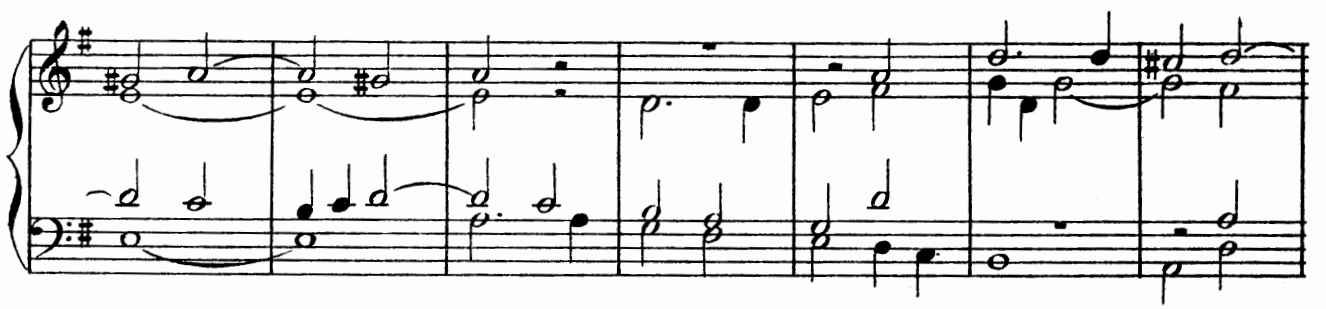


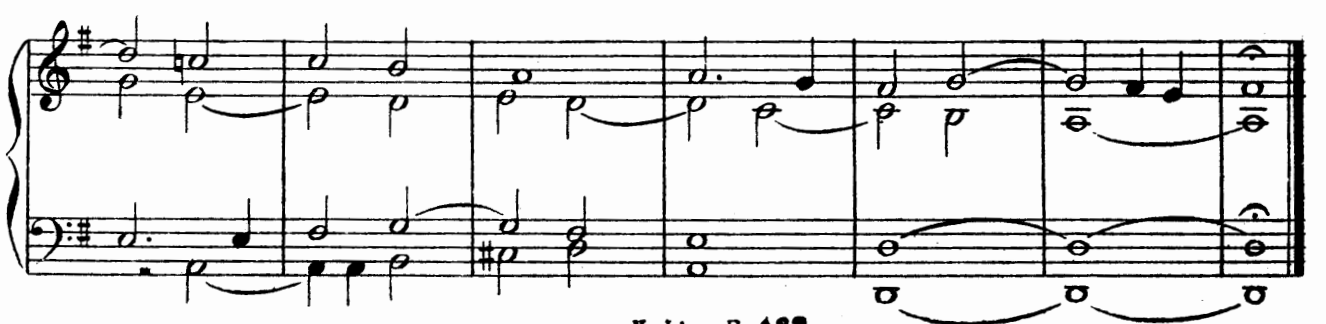


Flautado

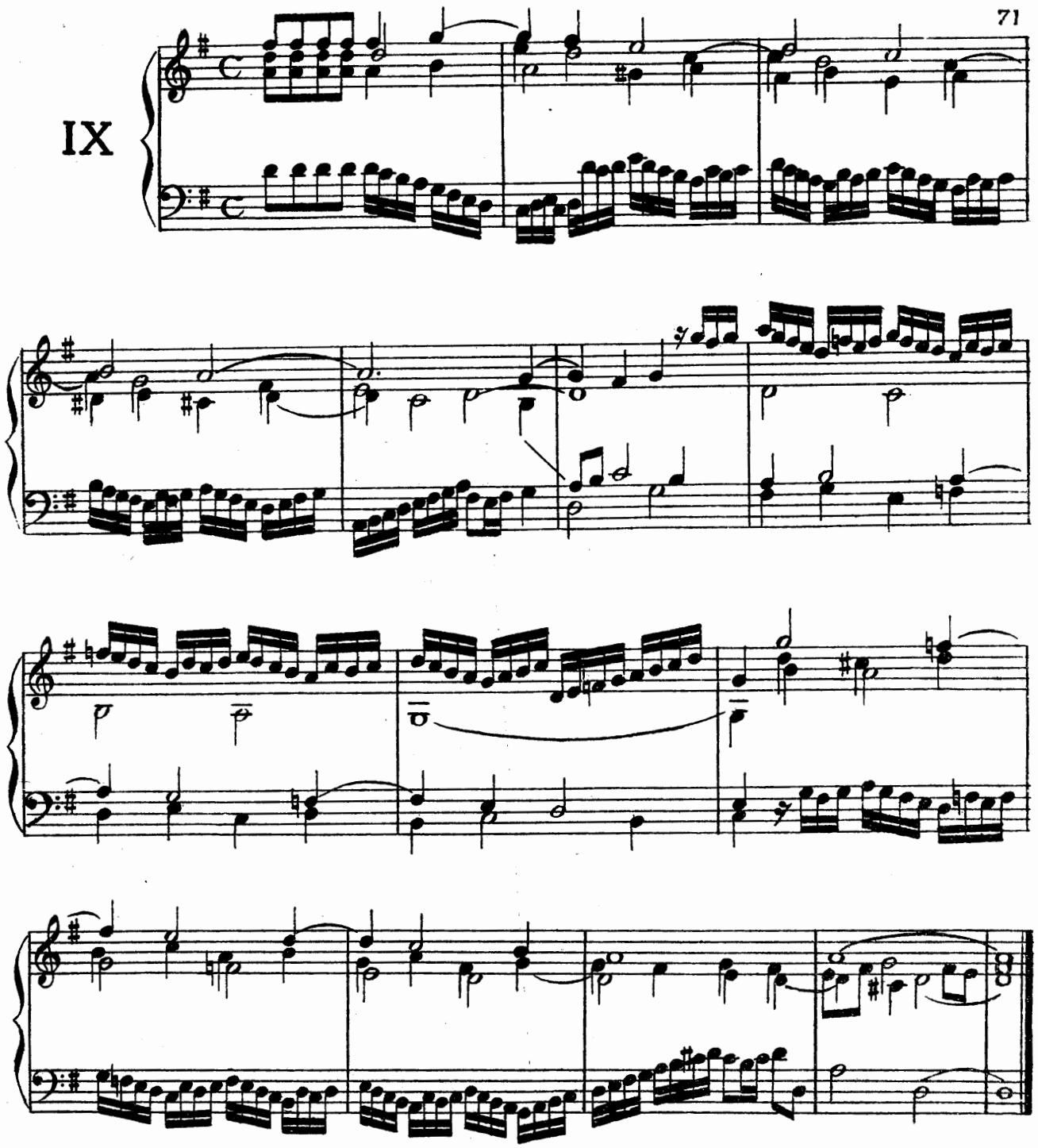
VIII







IX



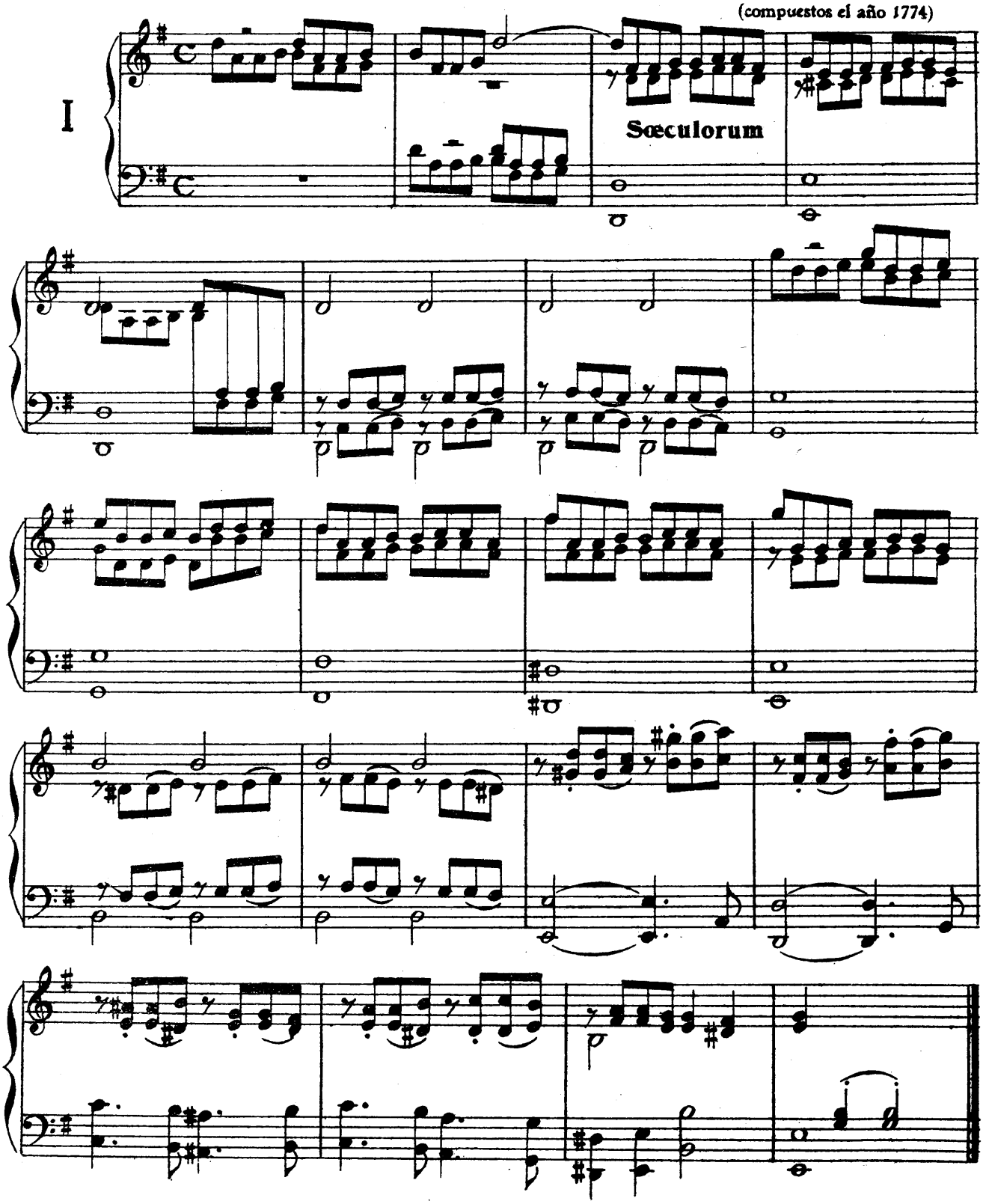
Más extensa la presente colección de Versillos de Séptimo Tono del *Gloria* para la Misa de la Vírgen, las ideas contrapuntísticas adquieren más desarrollo que en la Salmodia breve anterior. Llamamos la atención del estudioso, que hallará en los Versillos III, V y VII especialmente, dignos y acabados modelos que imitar. La progresión temática del número VII, admirablemente bien desarrollada, llama grandemente la atención, lo mismo que la peroración en movimientos contrapuntísticos opuestos del versillo octavo. El glosado del bajo, y después, de la voz *superius*, denota que el cultivo de la melodía, más refinada de cada día, ha corregido aquellas asperezas que, en iguales circunstancias de forma, son de notar en las obras de Cabezón, Jiménez, Peraza y demás autores del siglo XVI y aún en las mismas de Cabanillas y de otros organistas de su época,

Dos Versillos de Segundo tono

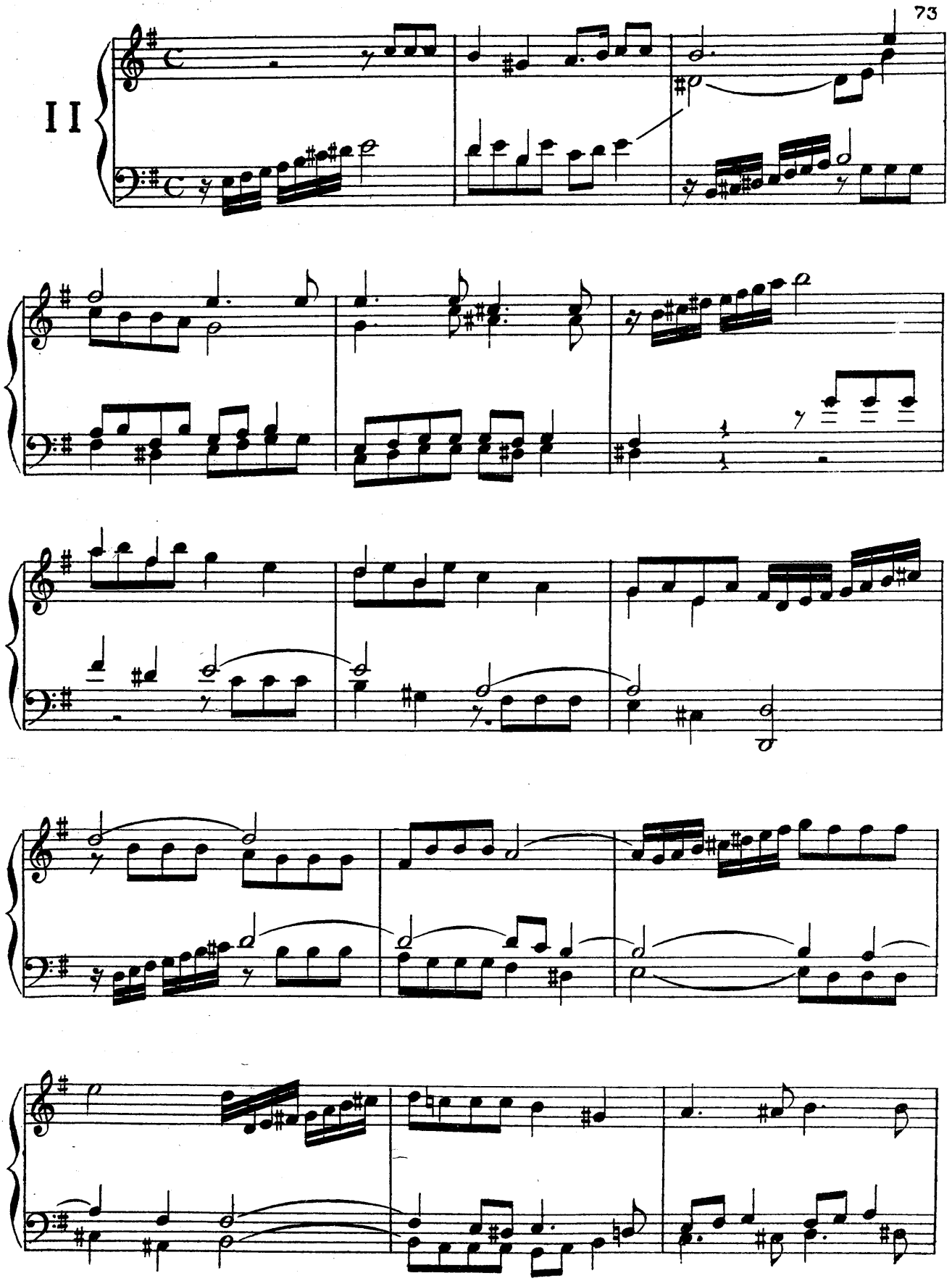
N.° 12

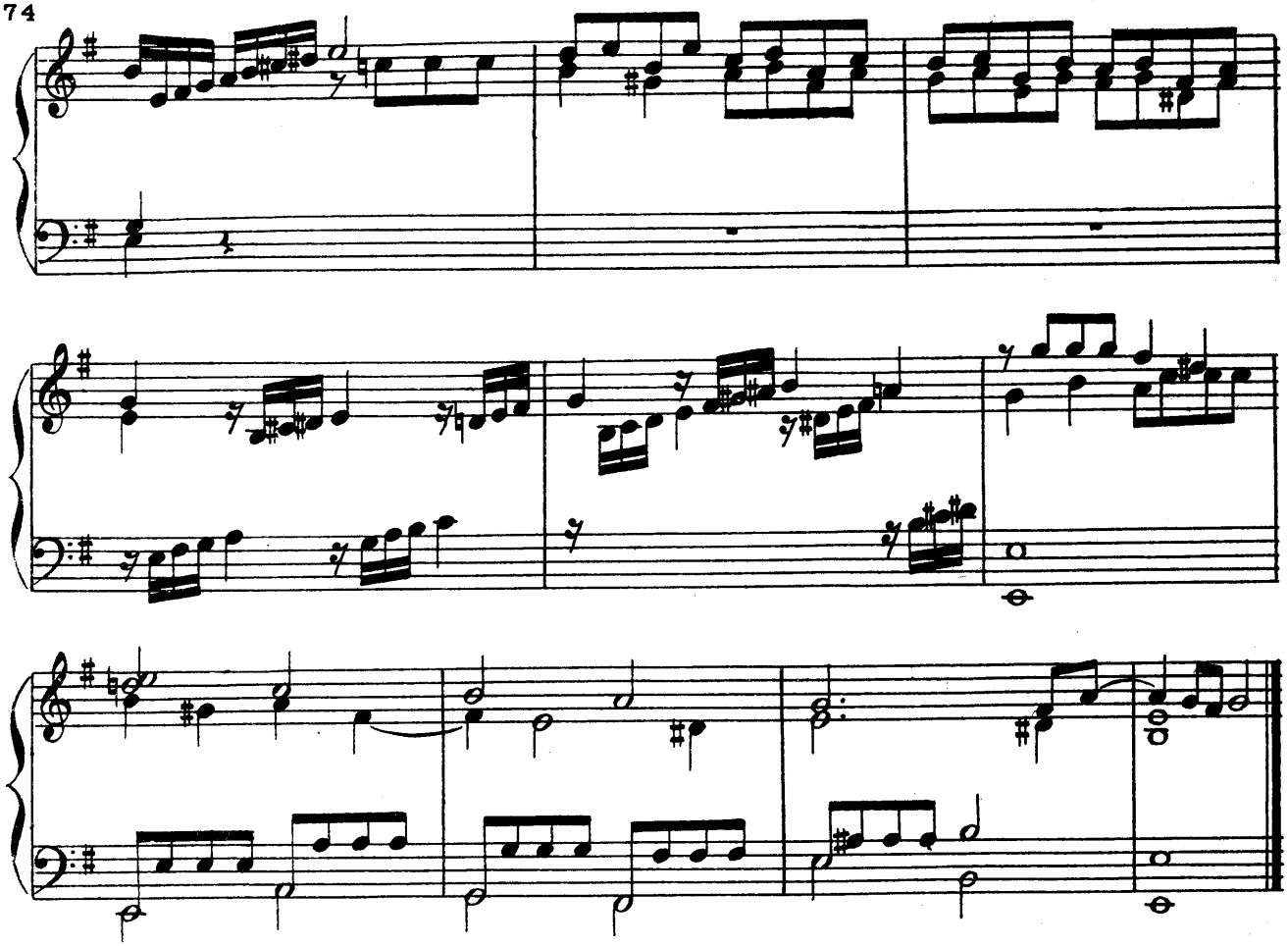
Juan Moreno y Polo

(compuestos el año 1774)



II





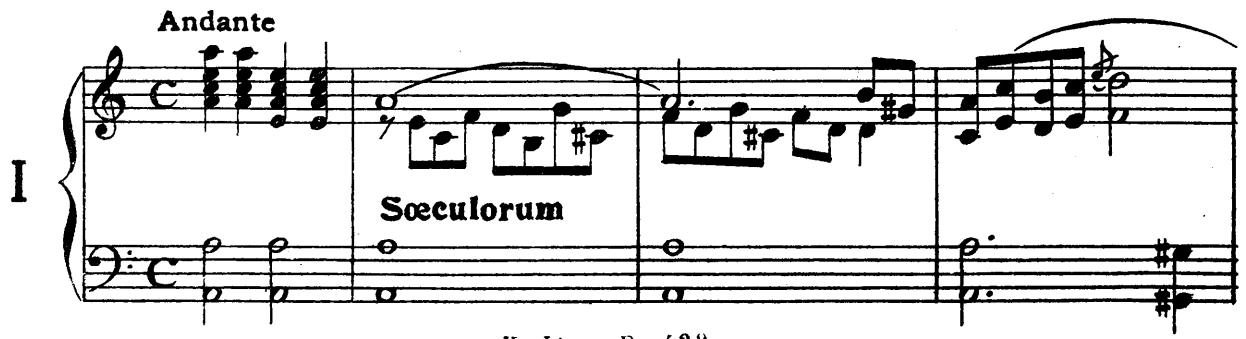
Los dos Versillos de Segundo Tono, de Moreno, aún sin estar muy distanciados de la época de su antecesor Elías, denotan una preocupación constante hácia el refinamiento de la melodía, que no se observa en los organistas antecesores. Compuestos uno y otro sobre el tema gregoriano propio del modo, el primero sobre largas notas del bajo, y el segundo sobre fragmentos melódicos confiados á la parte superior, forman un todo perfecto y acabado que cuadra á la brevedad de la composición sin atentar á su exposición y buen desarrollo.

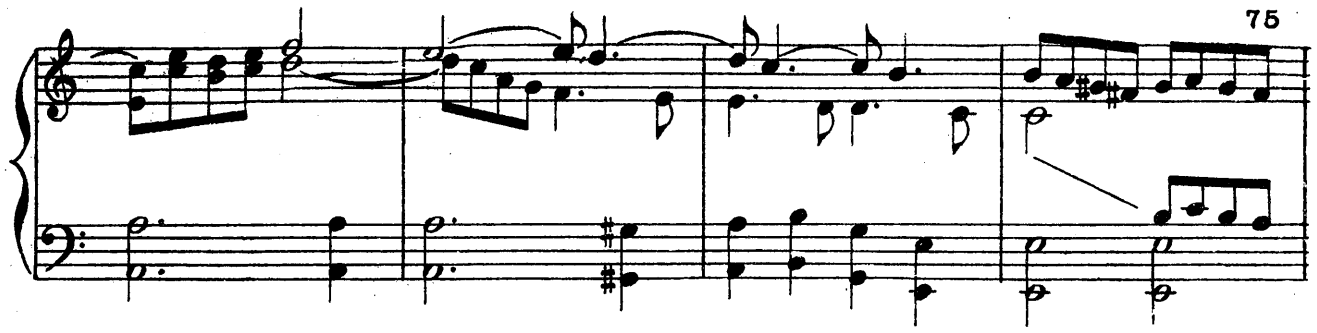
Tres Versillos de Cuarto tono

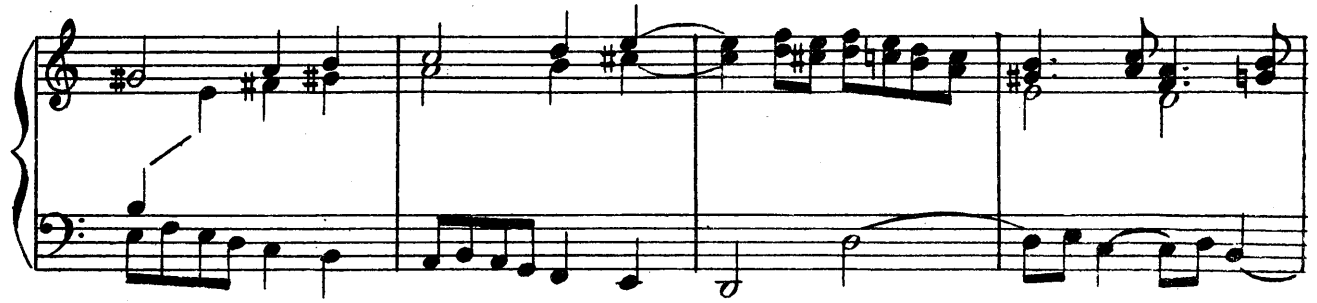
Juan Moreno y Polo

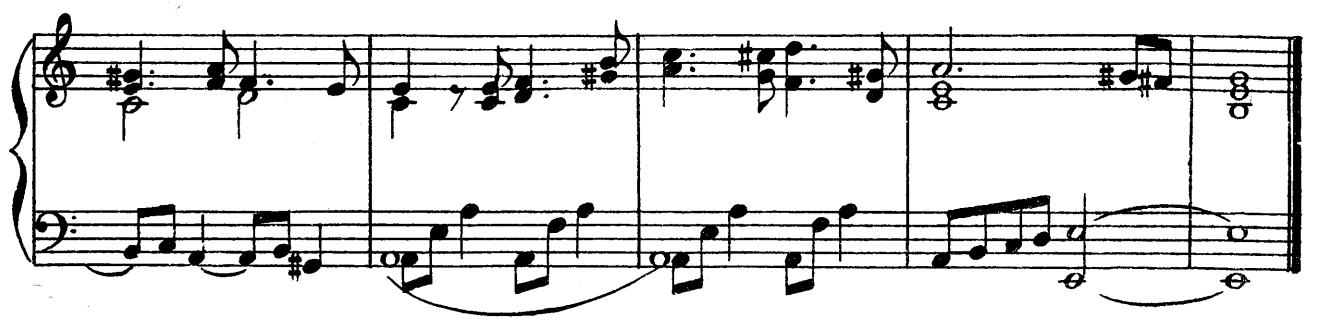
(compuestos el año 1774)

N.° 13

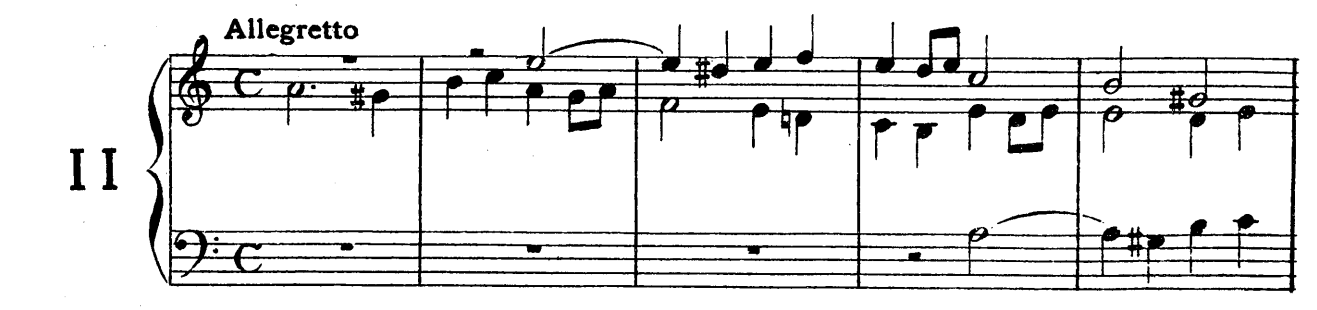


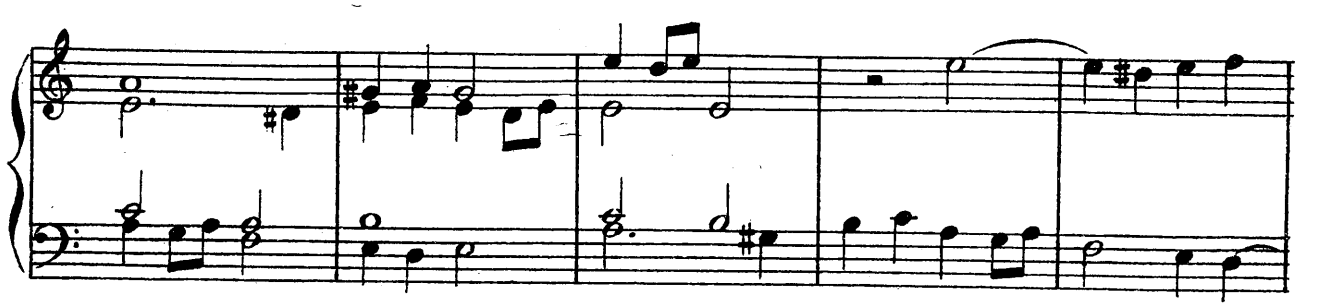


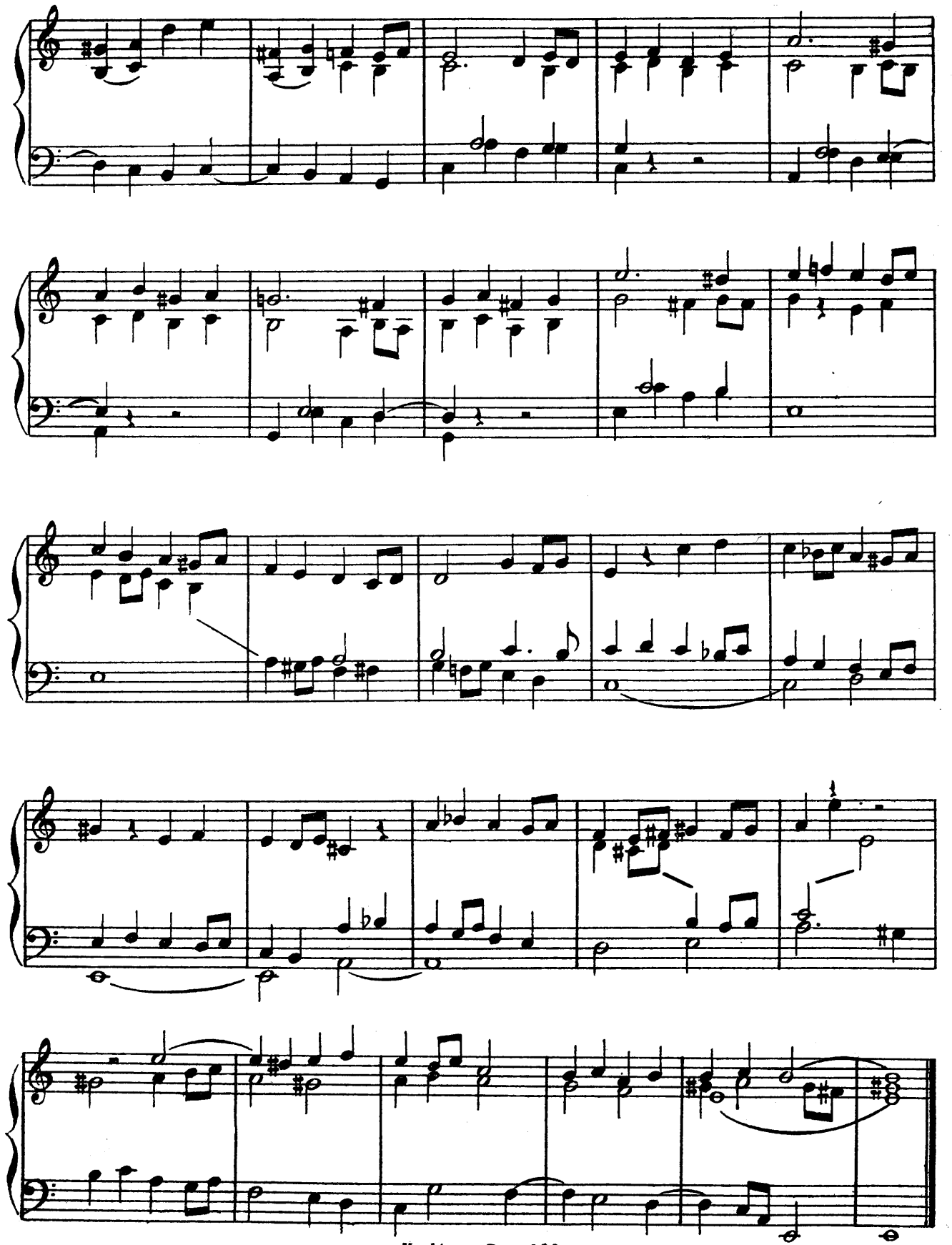




II Allegretto

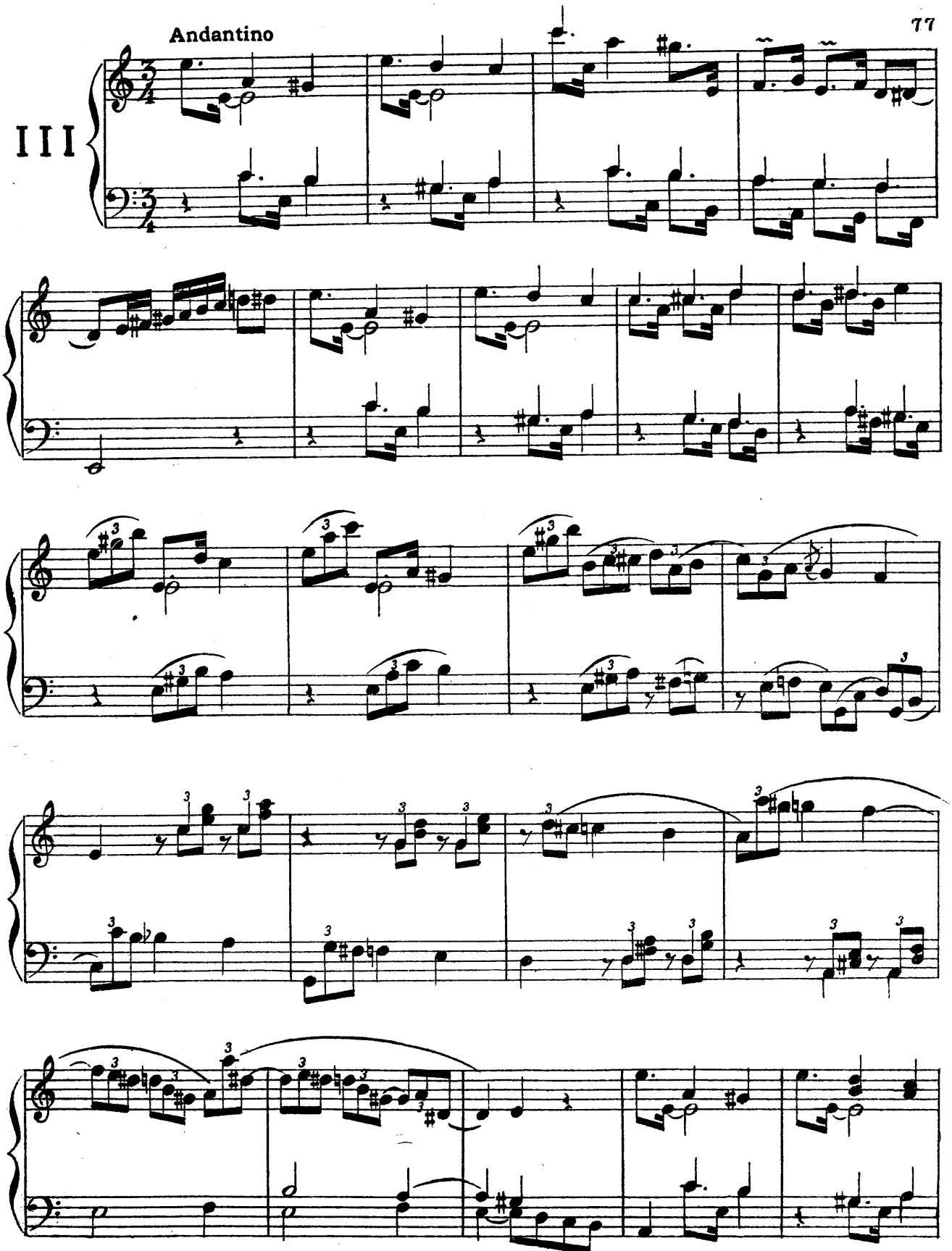


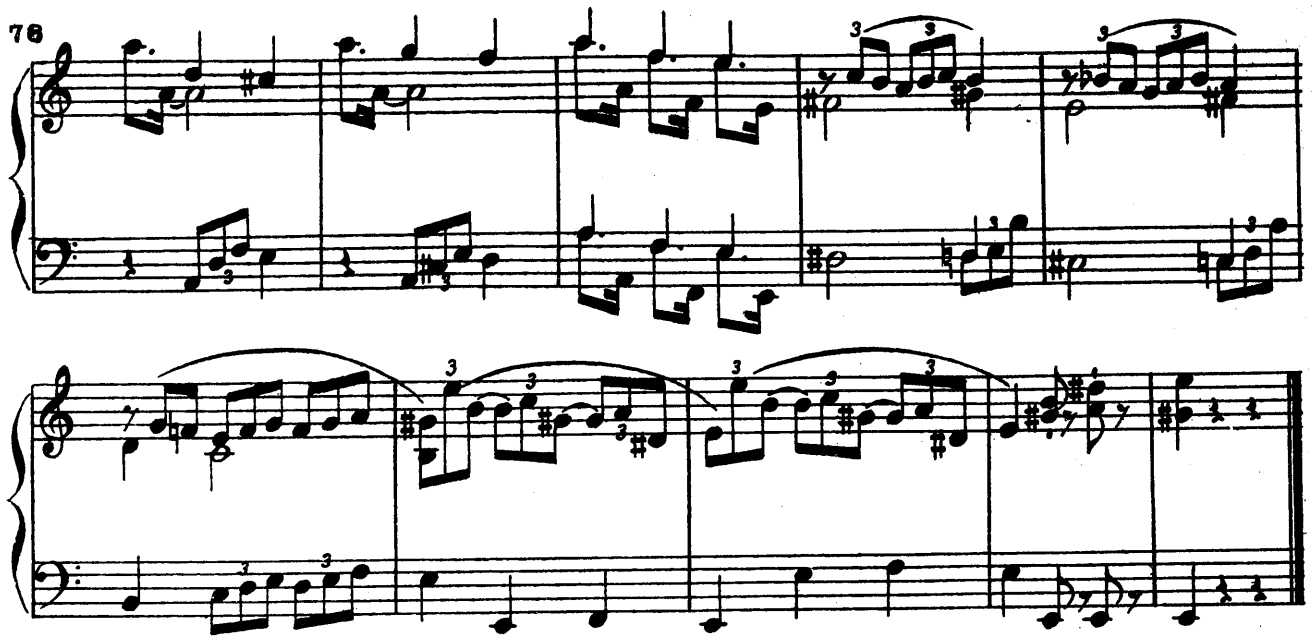




III

Andantino





De Moreno son, asimismo, los tres presentes Versillos de Cuarto Tono. Grave, el primero, basado sobre el cuarto modo *(hypofrygio)*, expresa bien los fuertes movimientos del alma, propios del *modus austerus*, como lo llamaban los antiguos. La bien hallada lijera transformación propia de este modo, le sugiere al autor un tema contrapuntístico que se presta á geniales y bien halladas transformaciones: utiliza para el caso dos progresiones armónicas que preparan por modo natural el final del versillo.

El tercero es un *Andantino*, como le llamaríamos hoy con la misma propiedad que Moreno en su época, altamente expresivo y de caracter *cantabile*. La melodia tierna y suave de este Versillo parece escrita hoy. El robustecimiento armónico que hoy daríamos, sin duda, al tema del Versillo ¿aumentaria, acaso, la belleza que ostenta la peroración en toda su sincera sencillez?

Intento

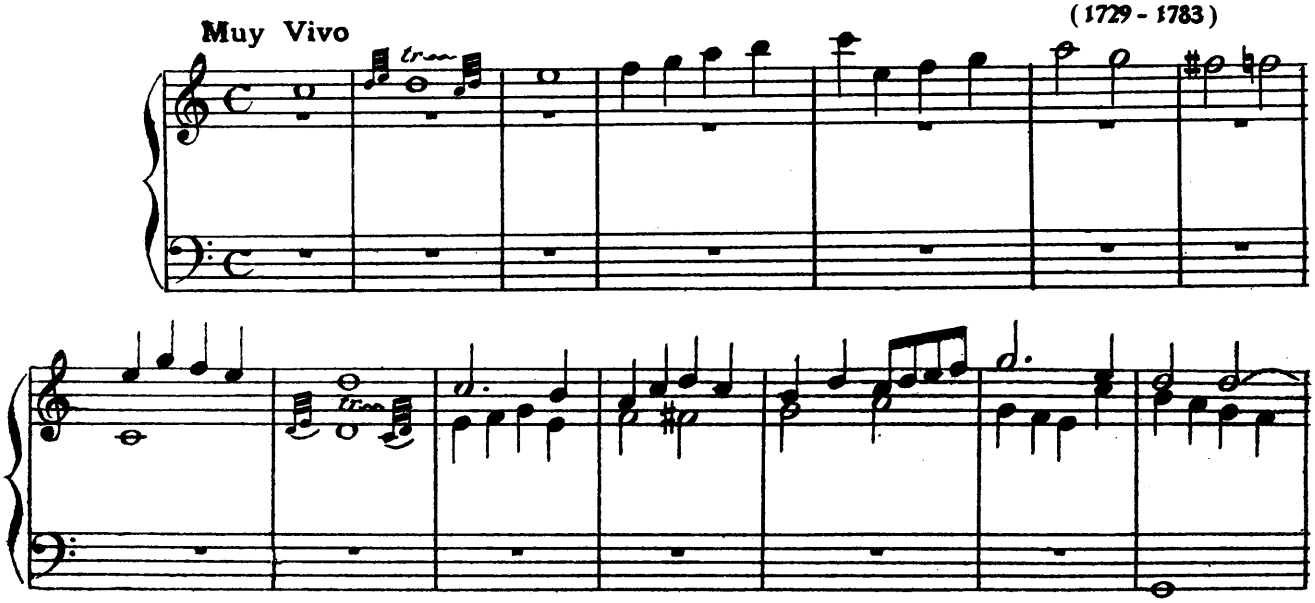
(para Ofertorio ó Final)

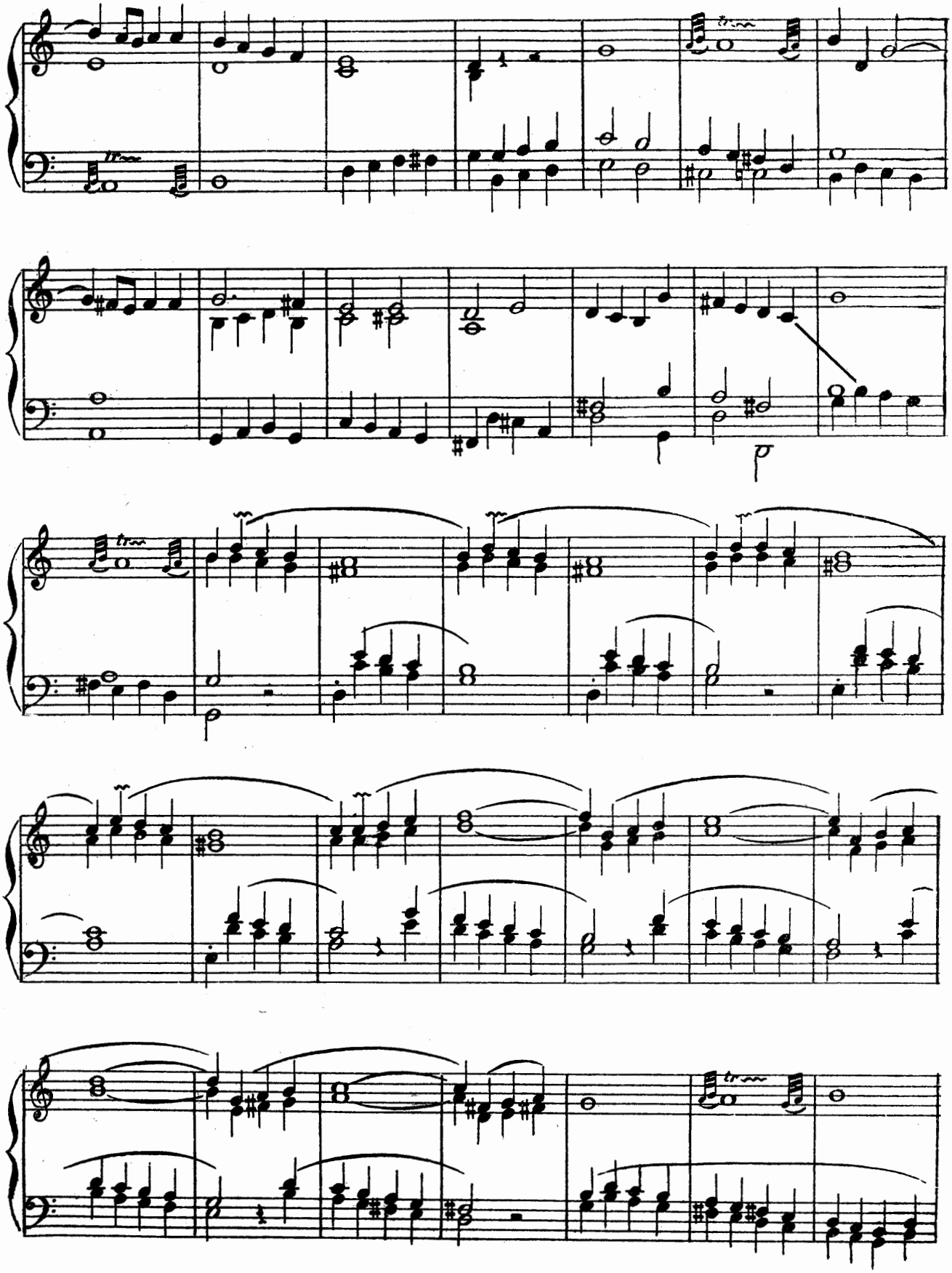
N.° 14

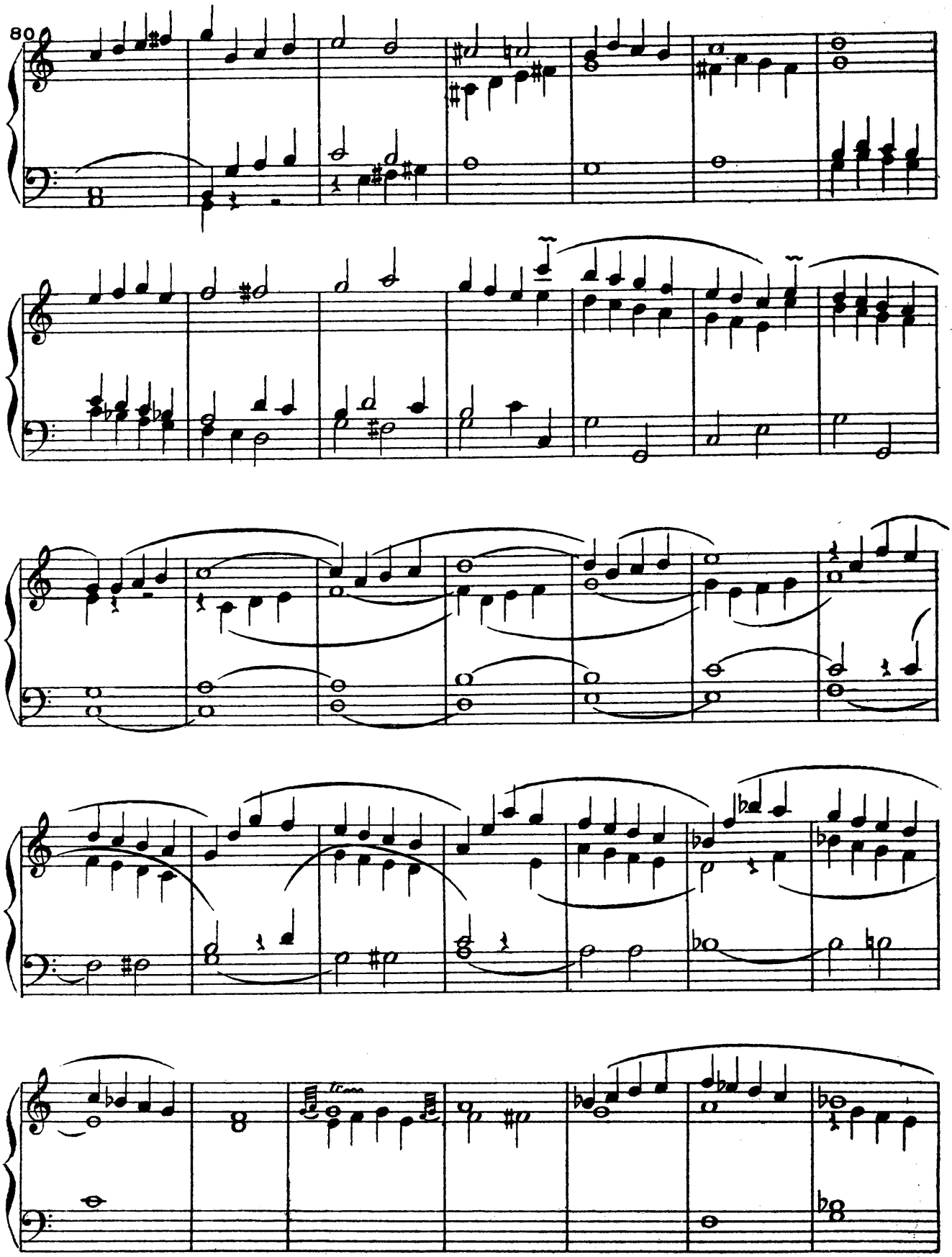
P. Antonio Soler

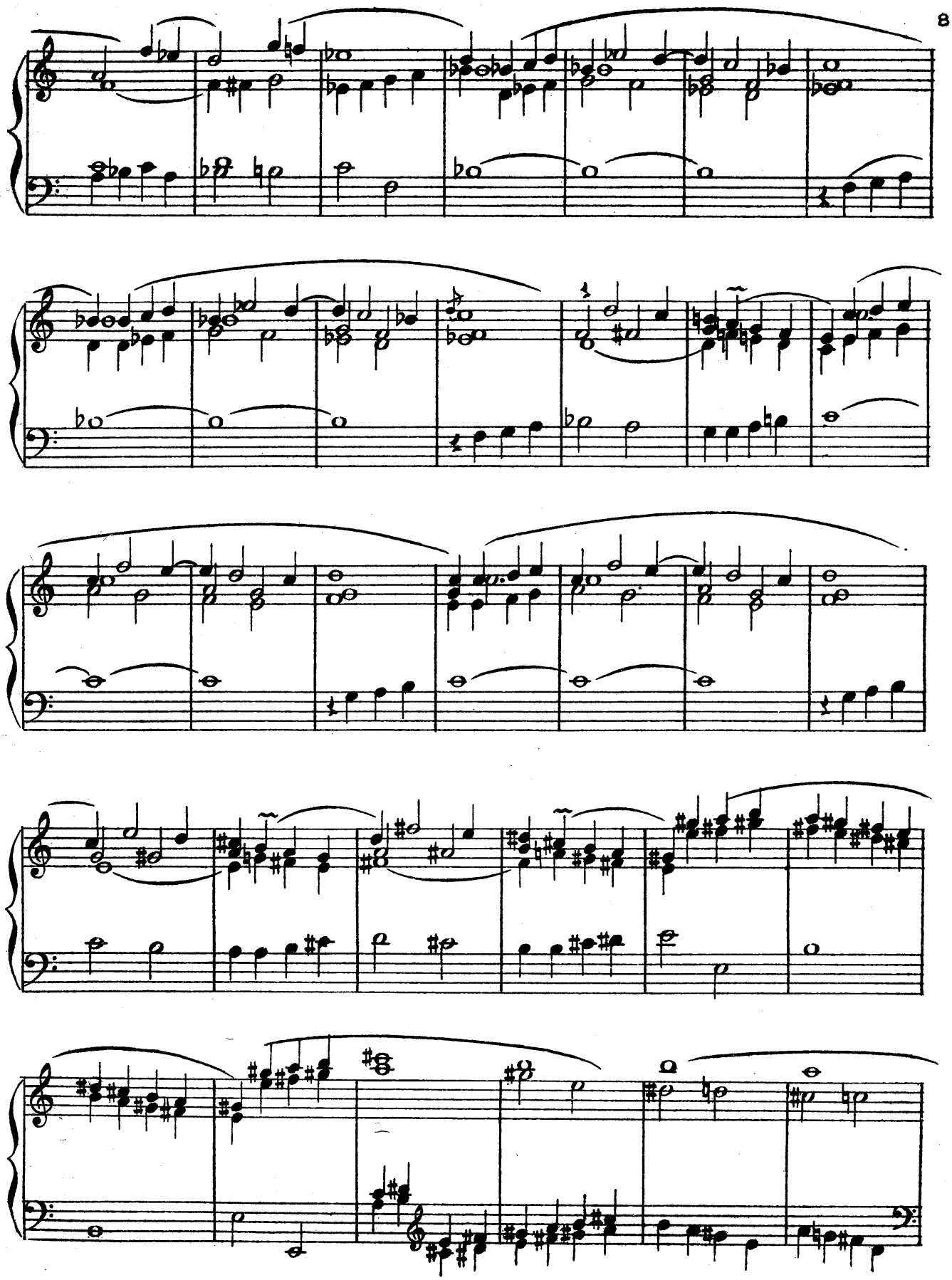
(1729 - 1783)

Muy Vivo

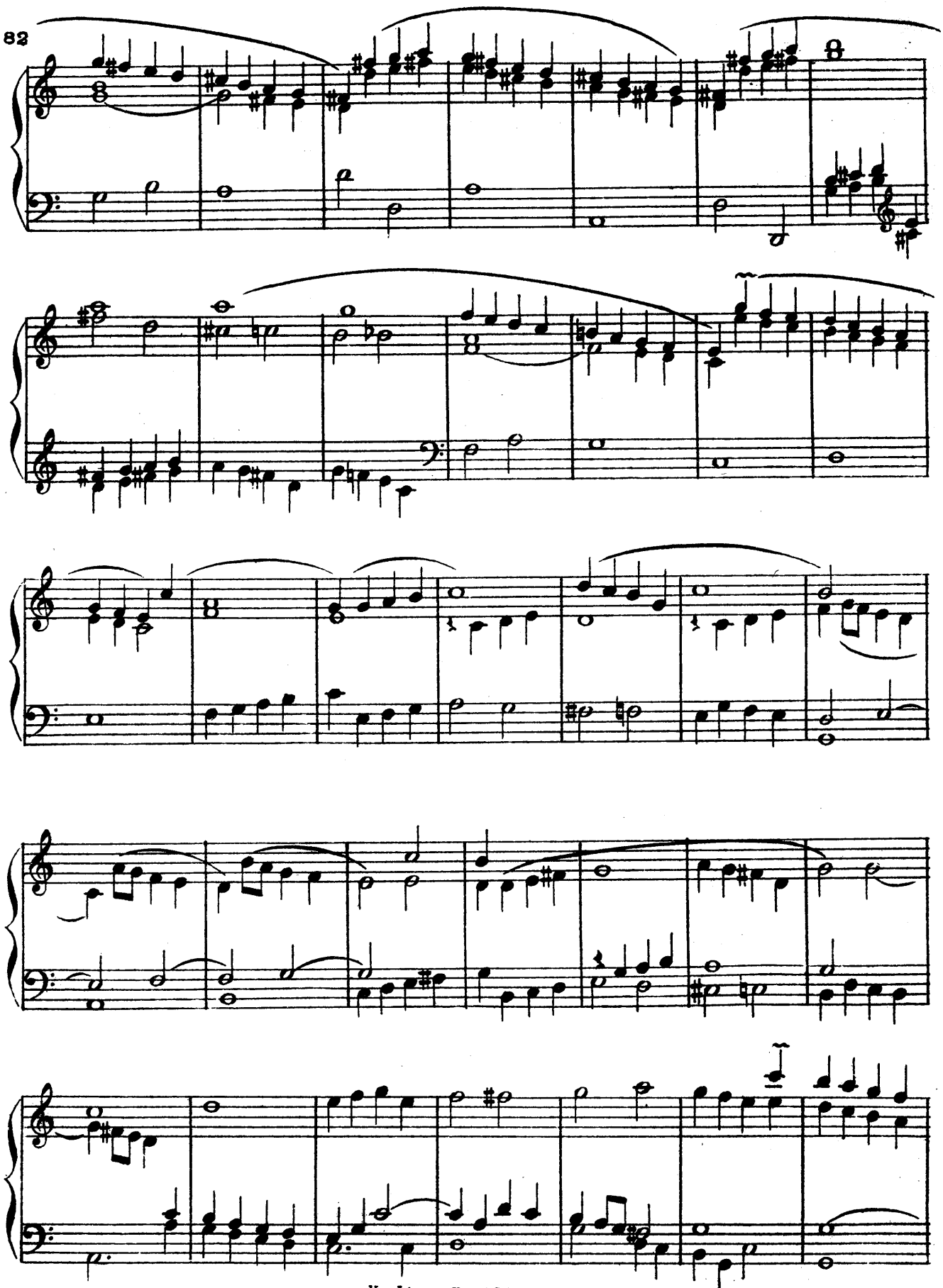


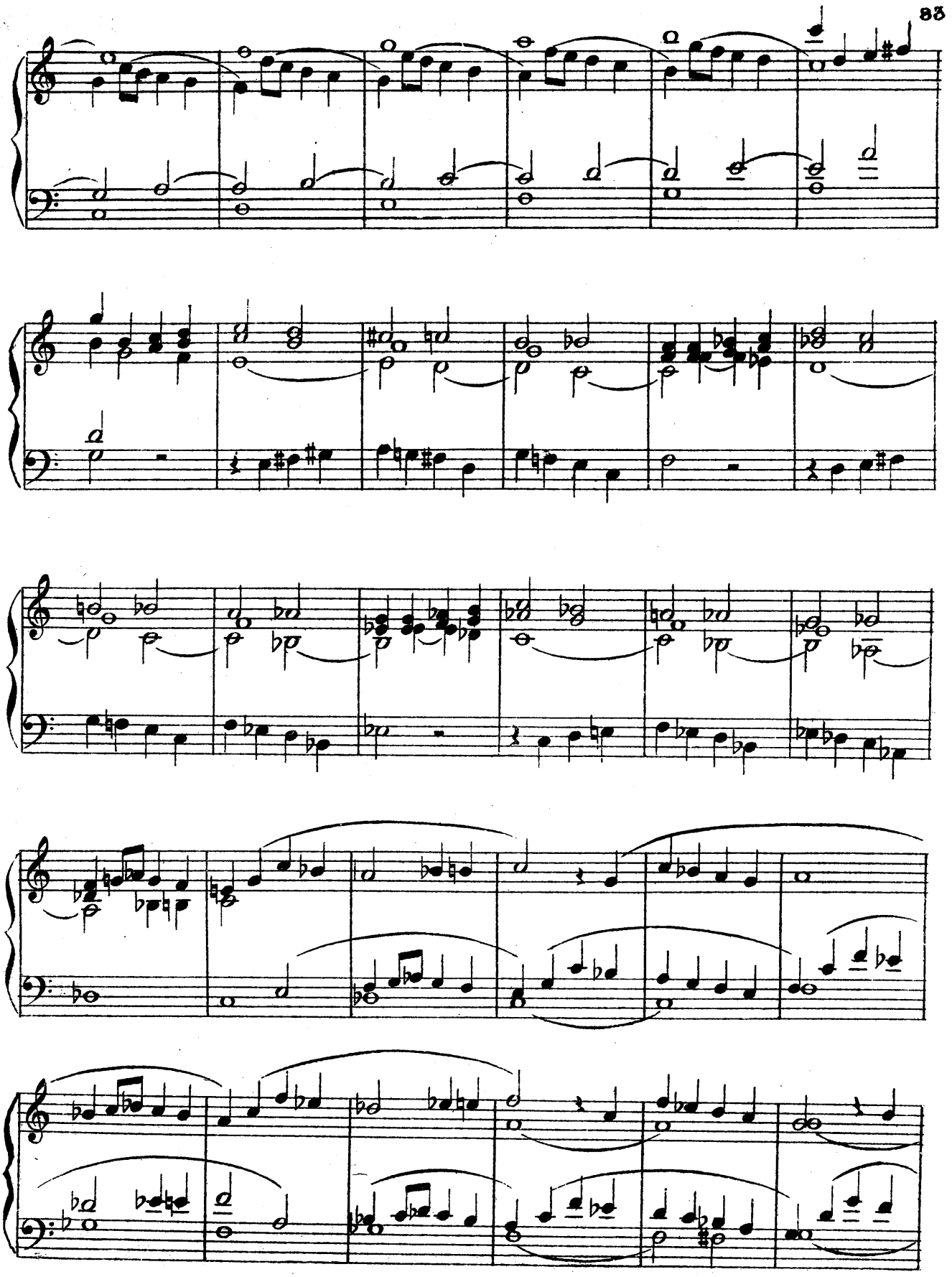


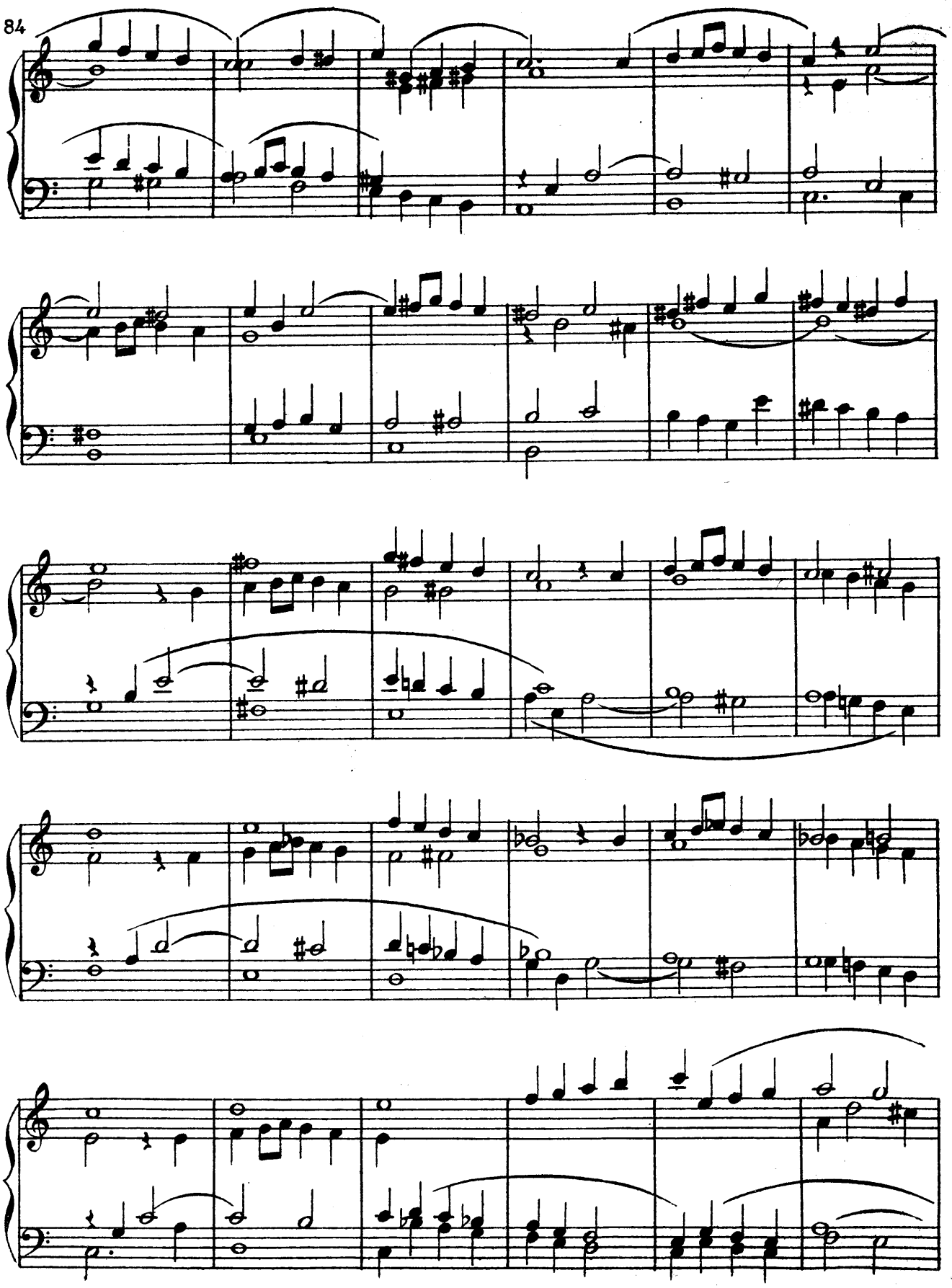

80

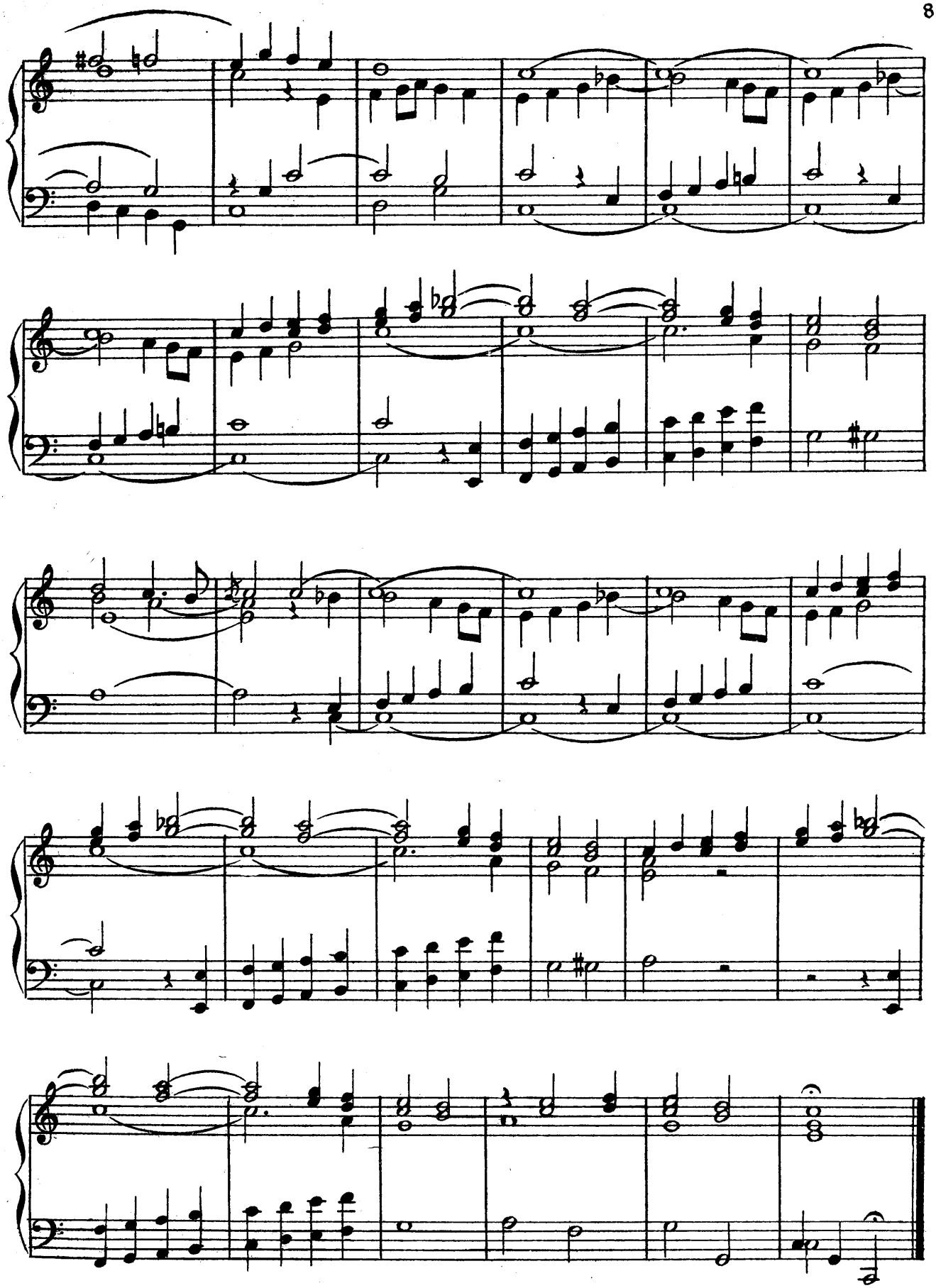


V. Ll. y B. 429







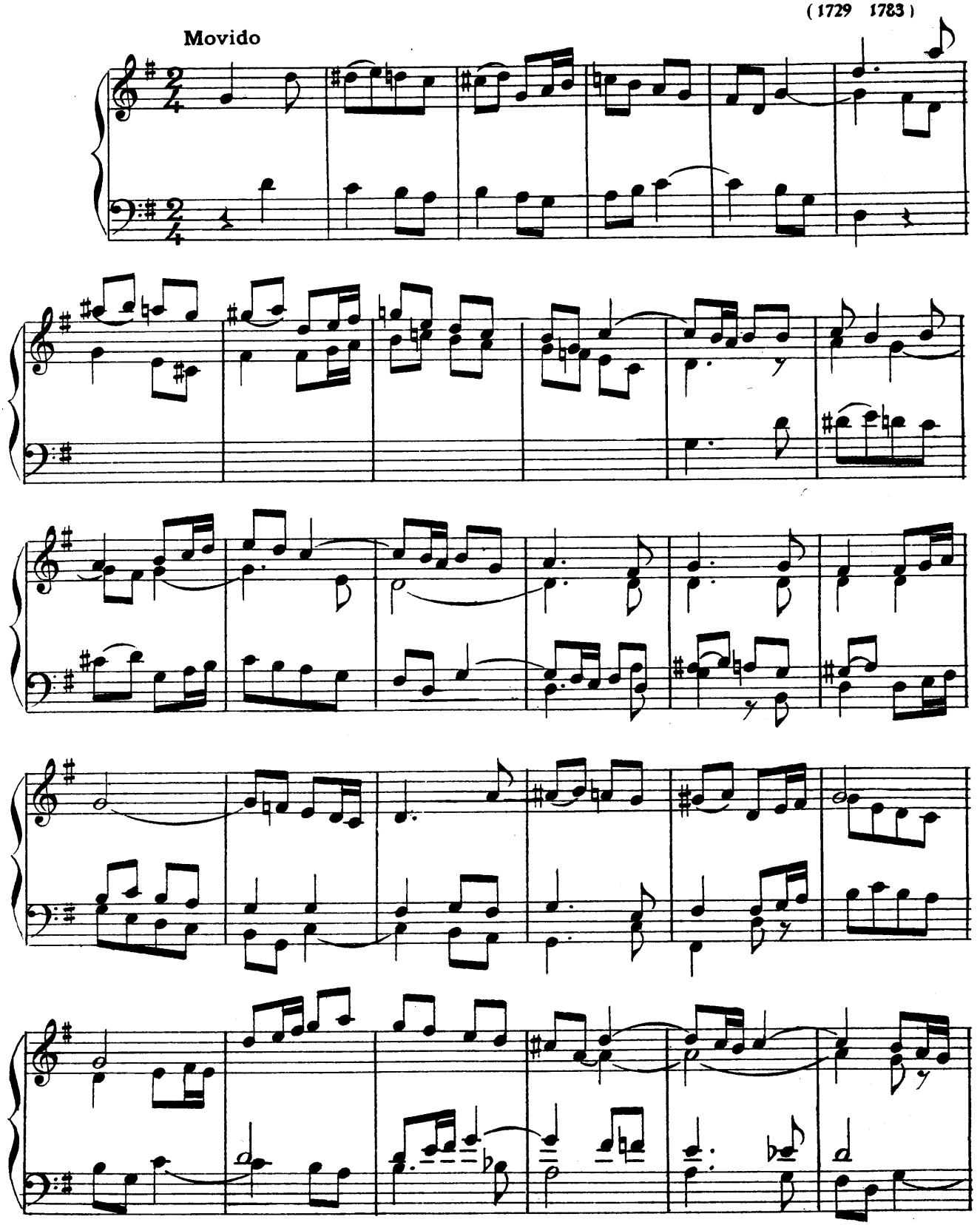


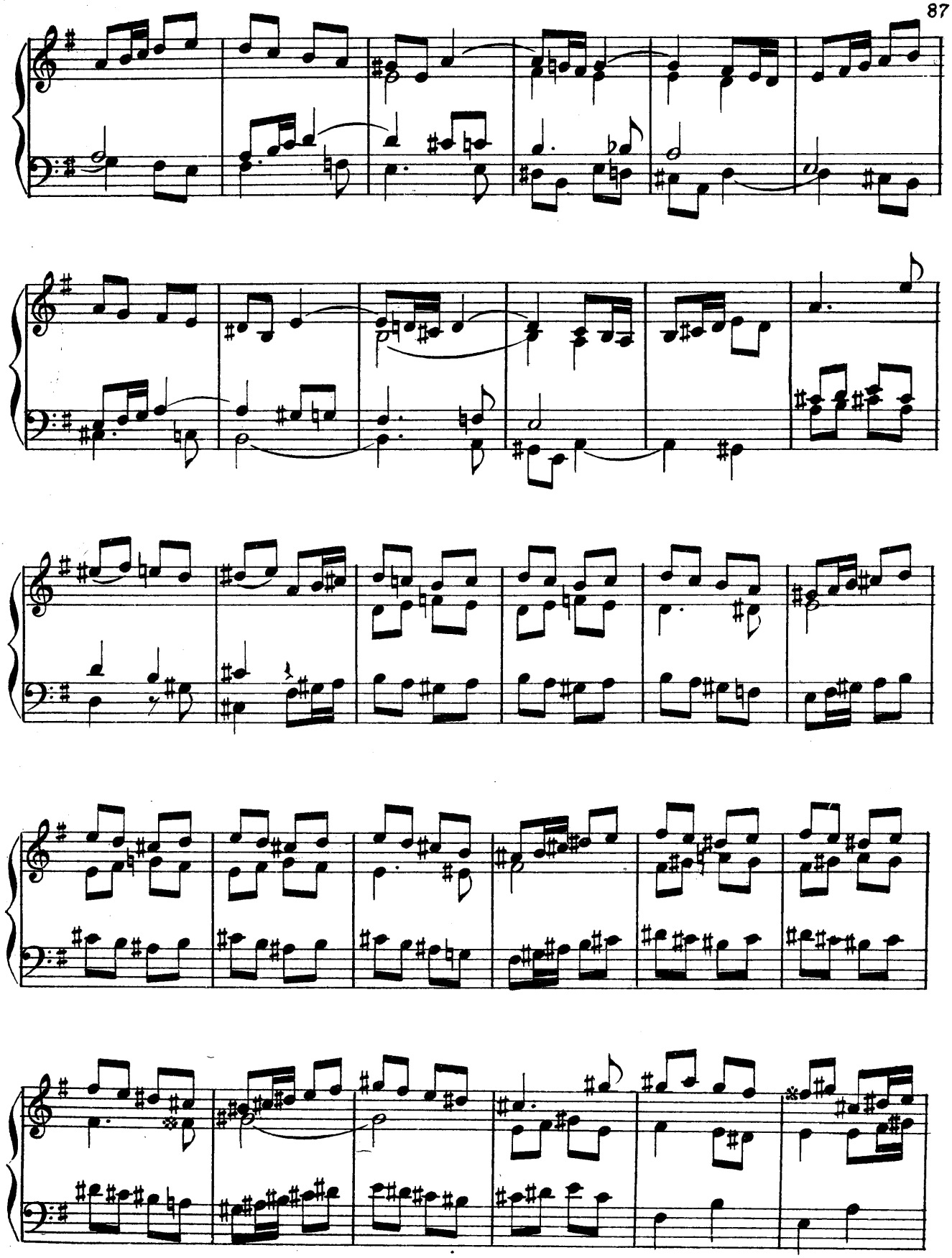
Intento

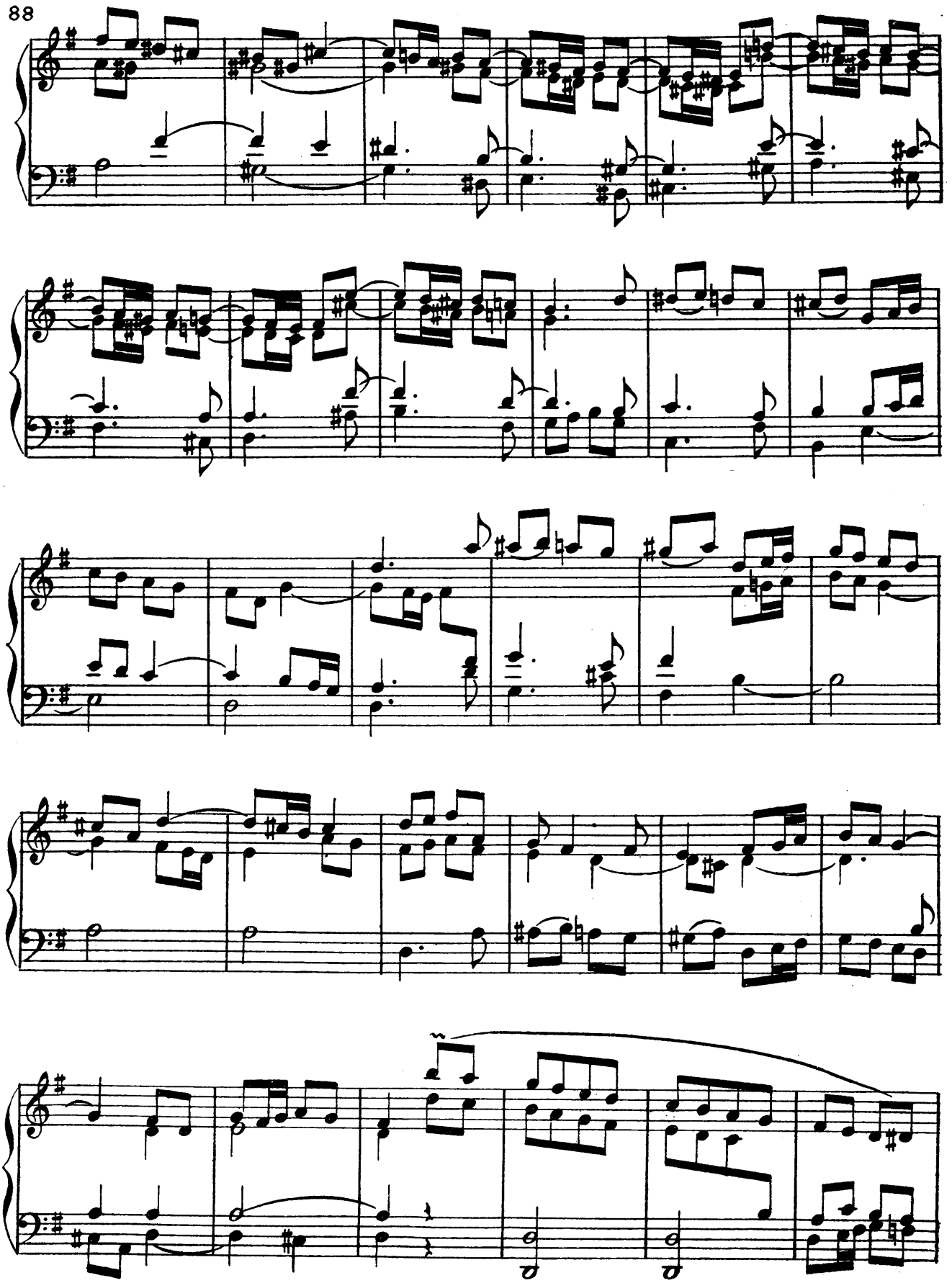
N.° 15 (para Ofertorio ó Final)

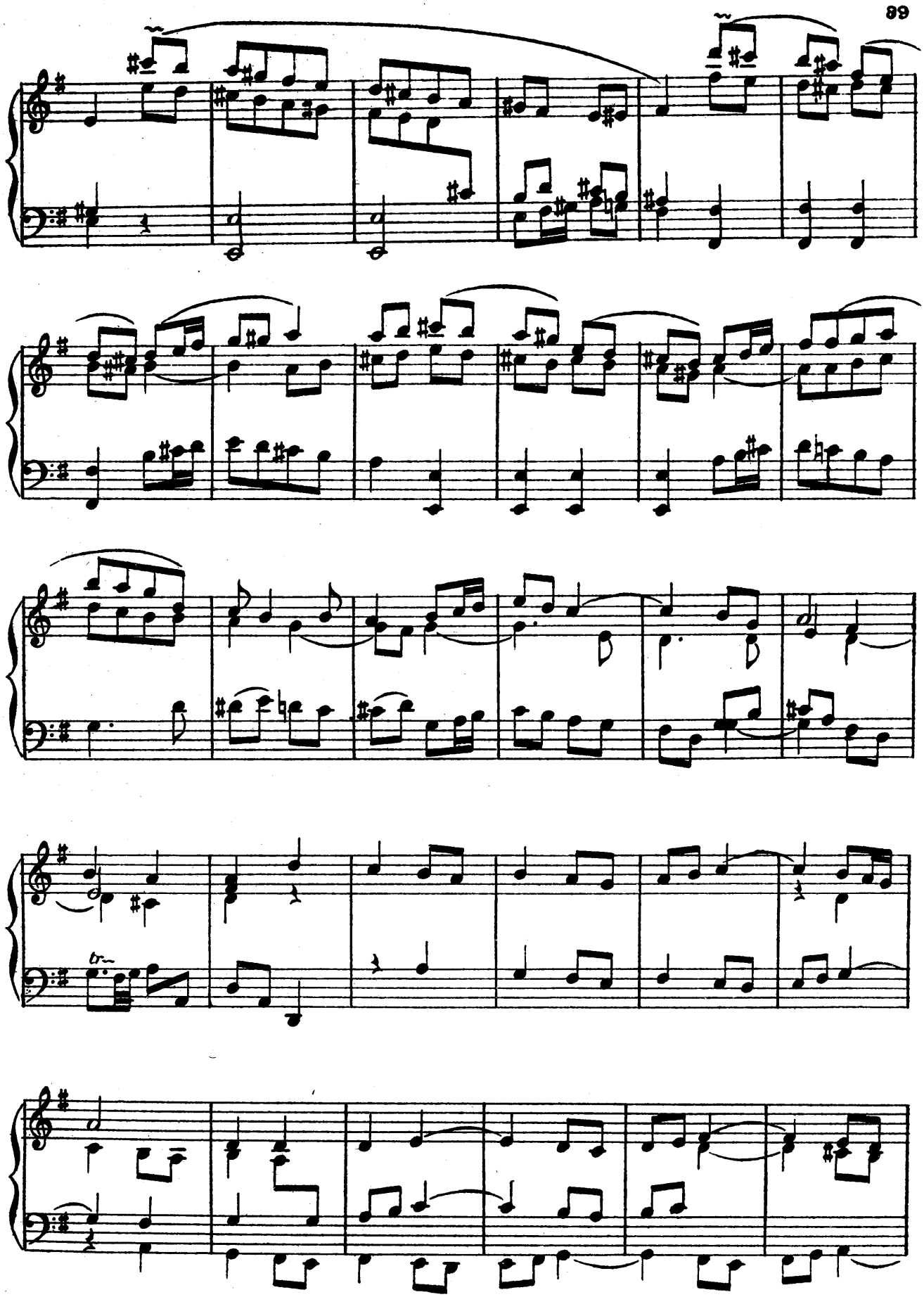
P. Antonio Soler
(1729 1783)

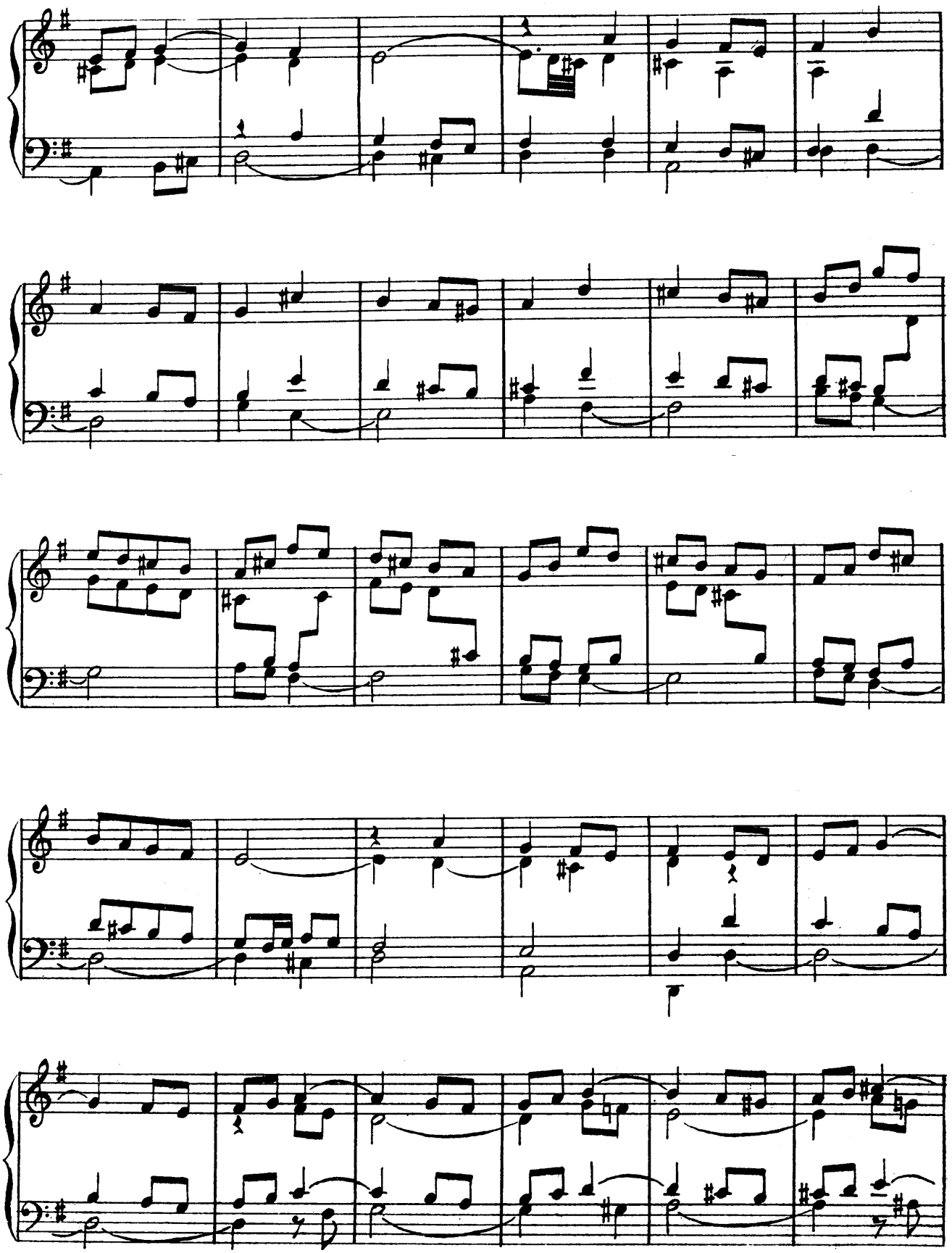
Movido

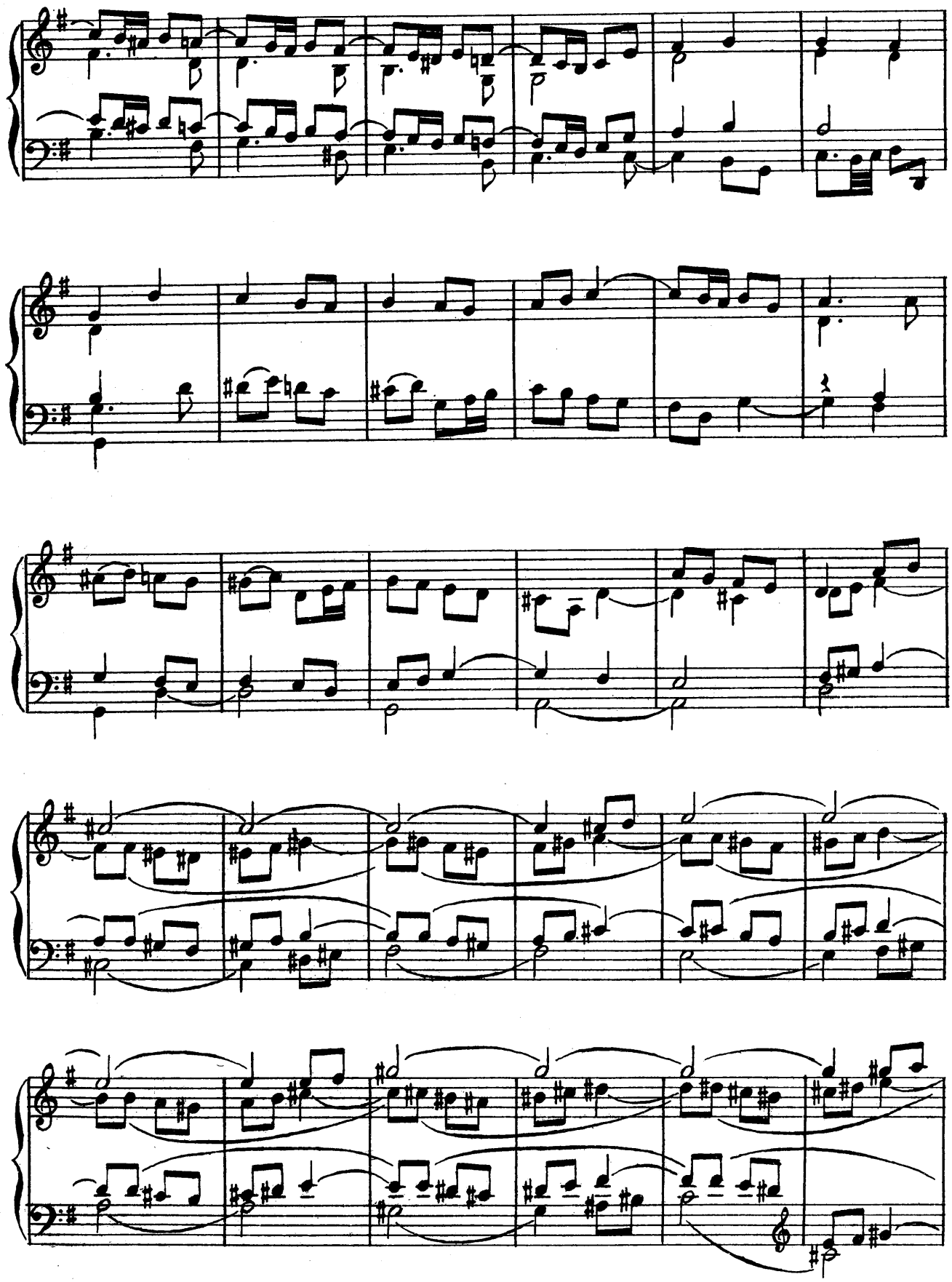


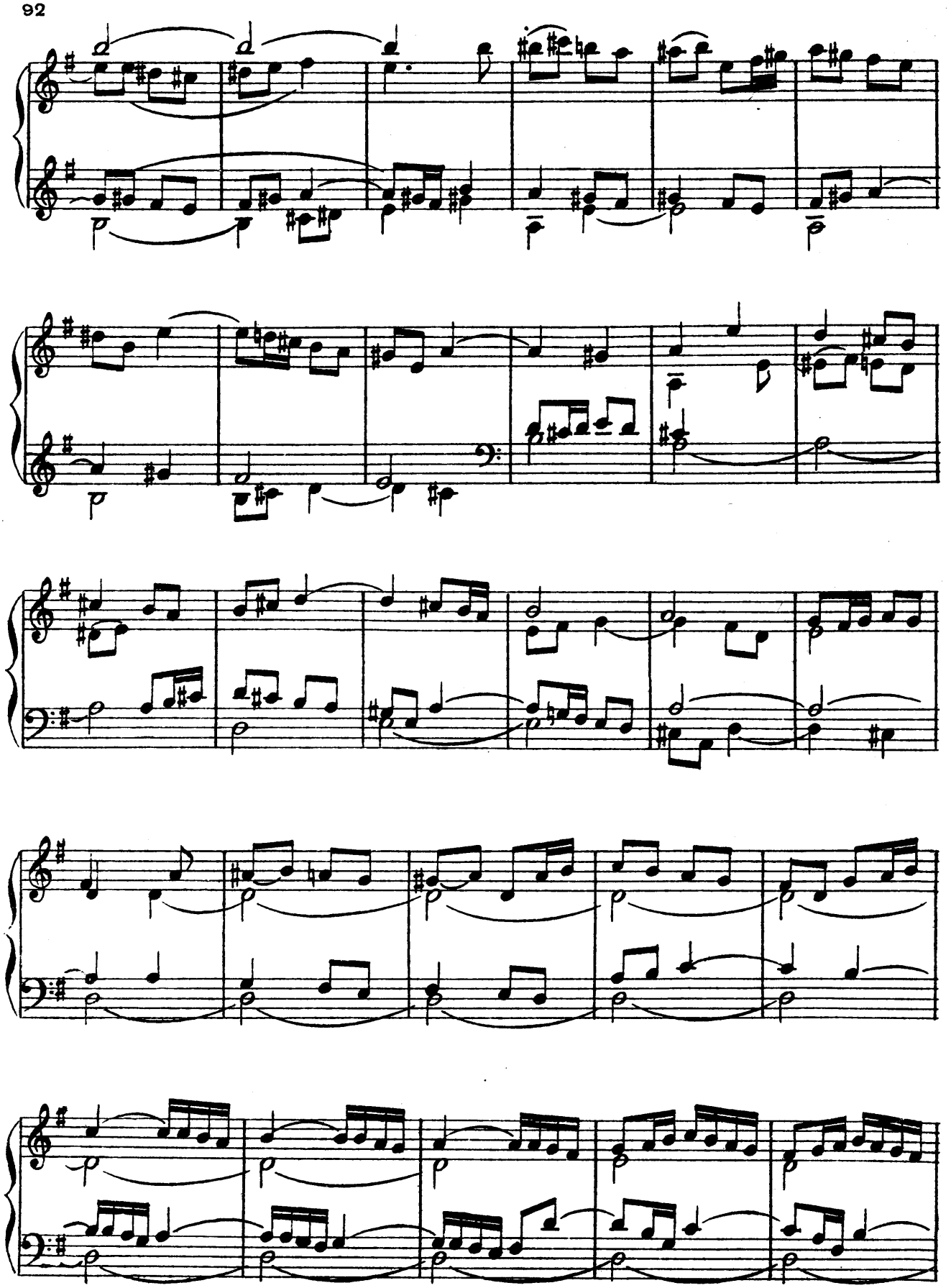


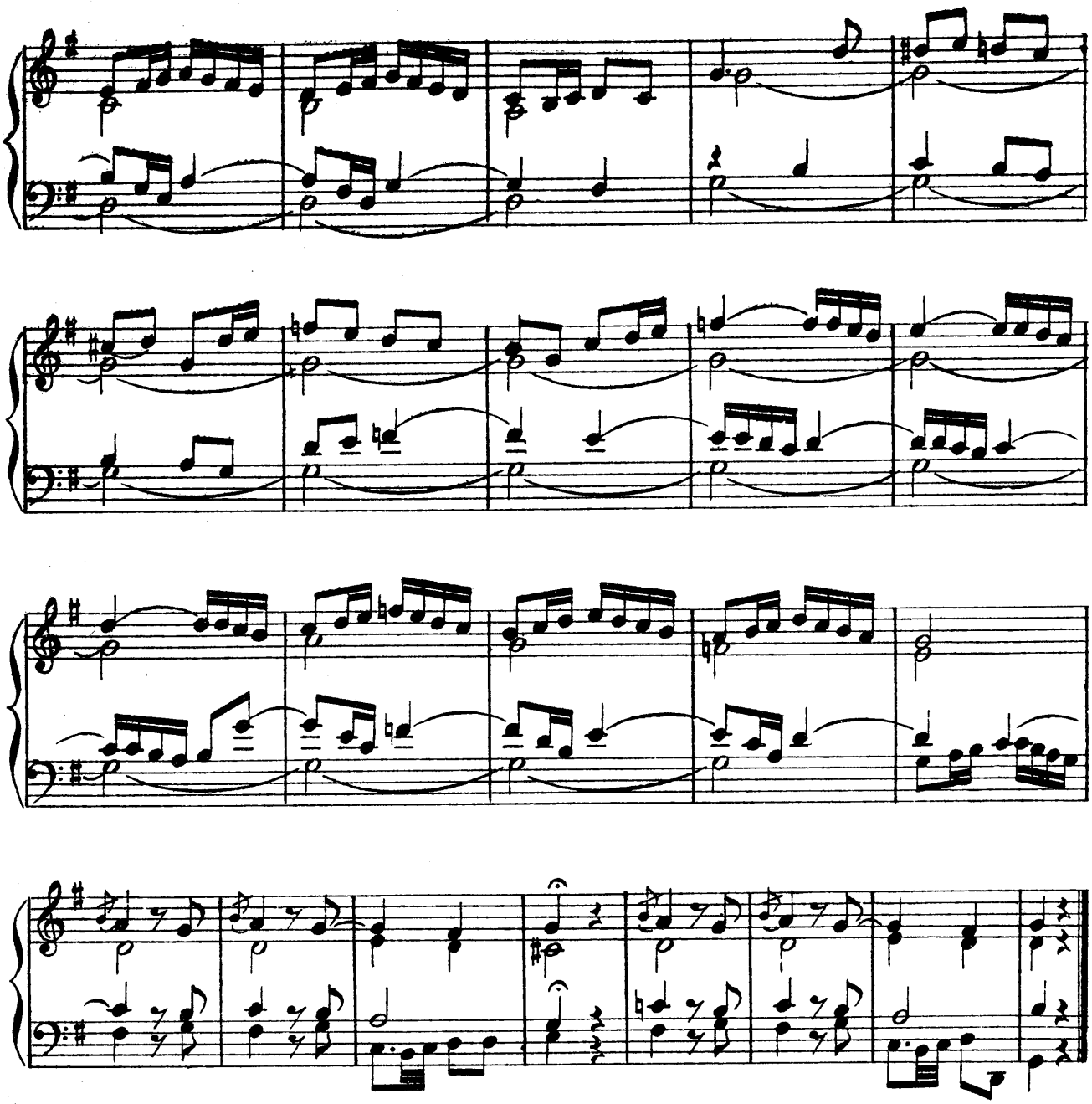










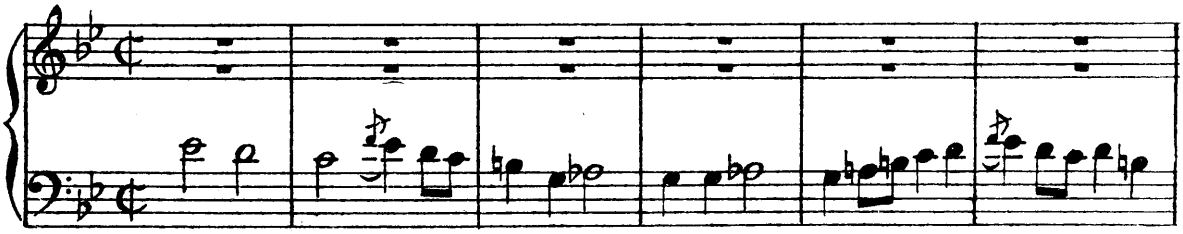


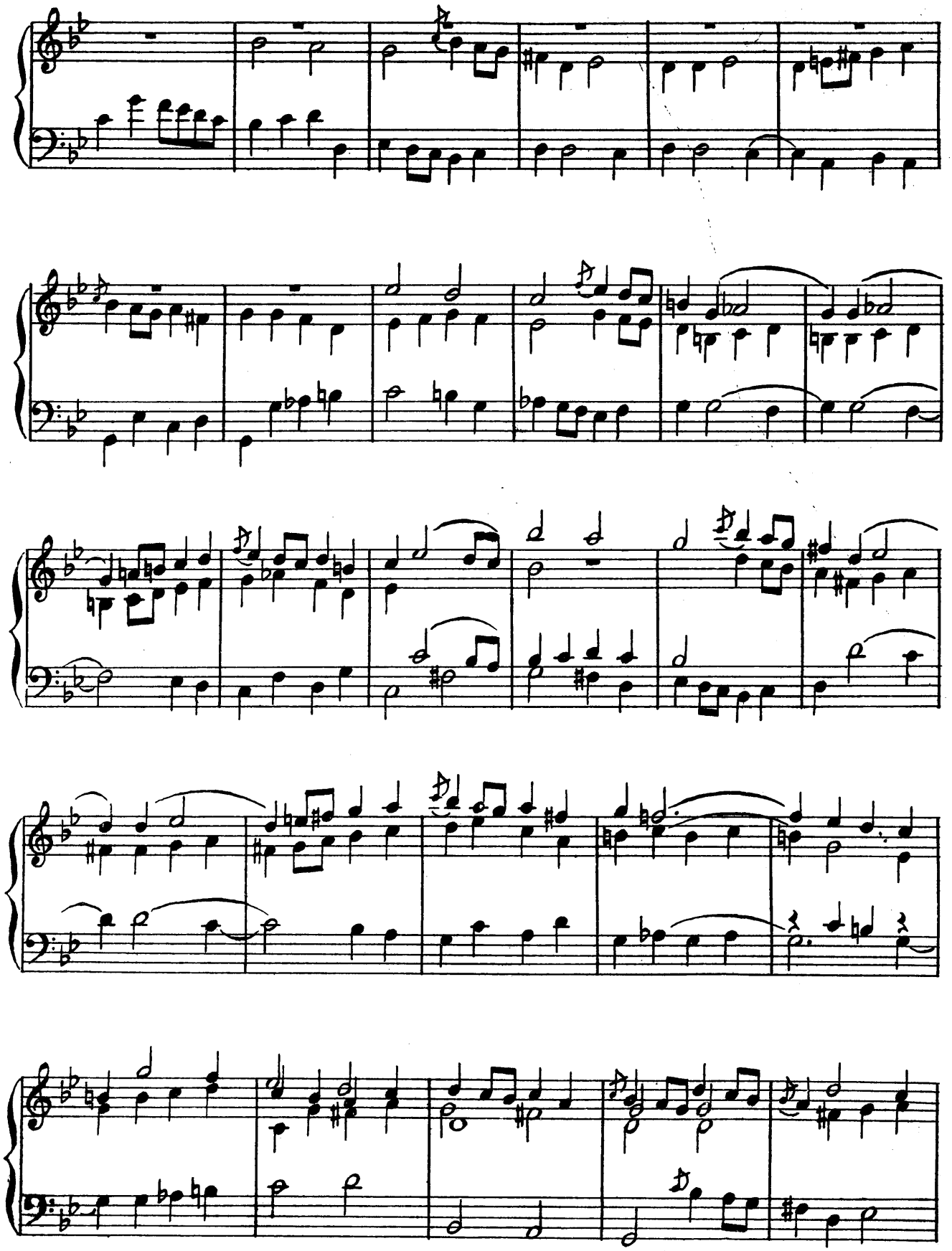
Fuga

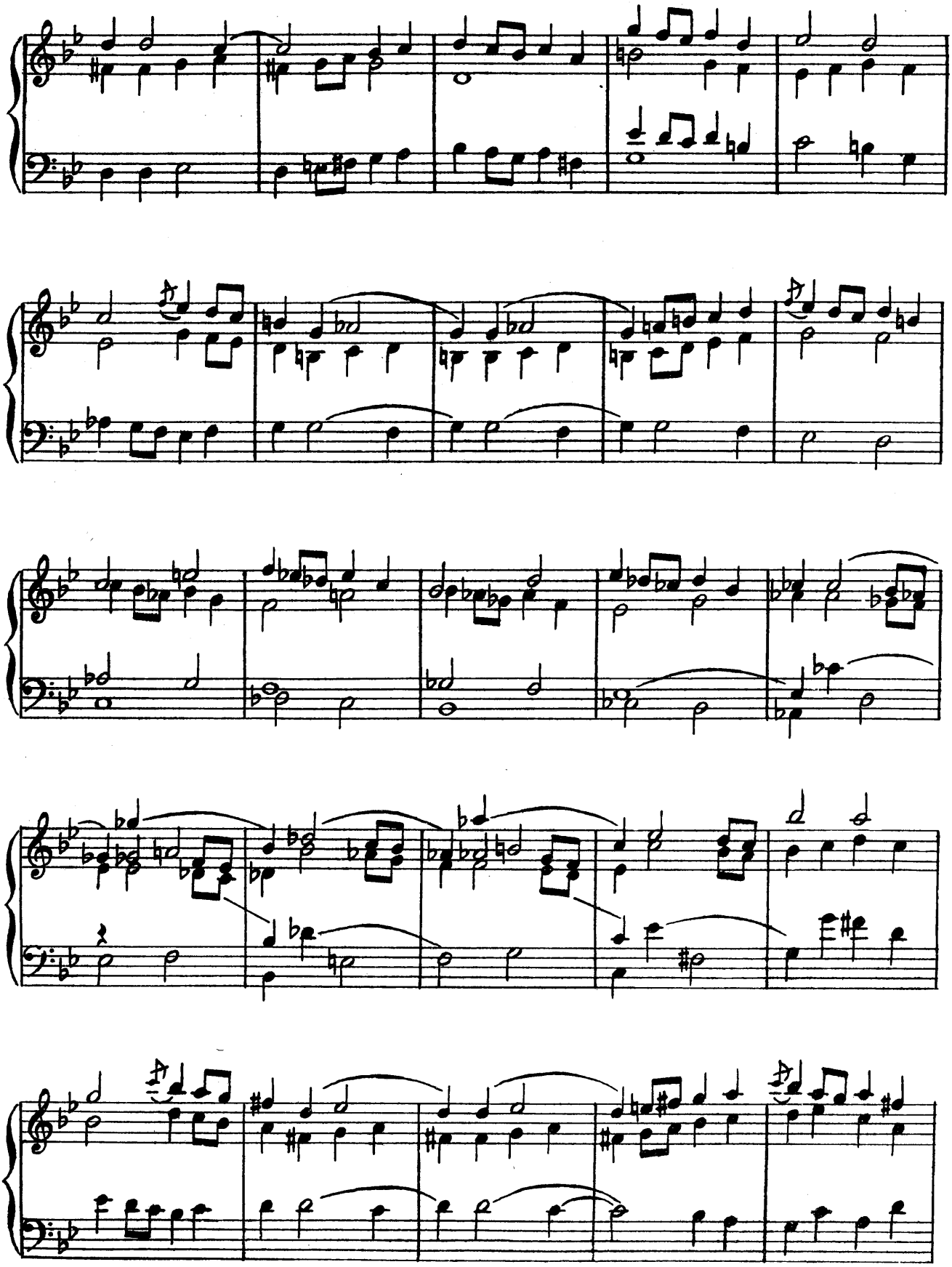
Nº 16

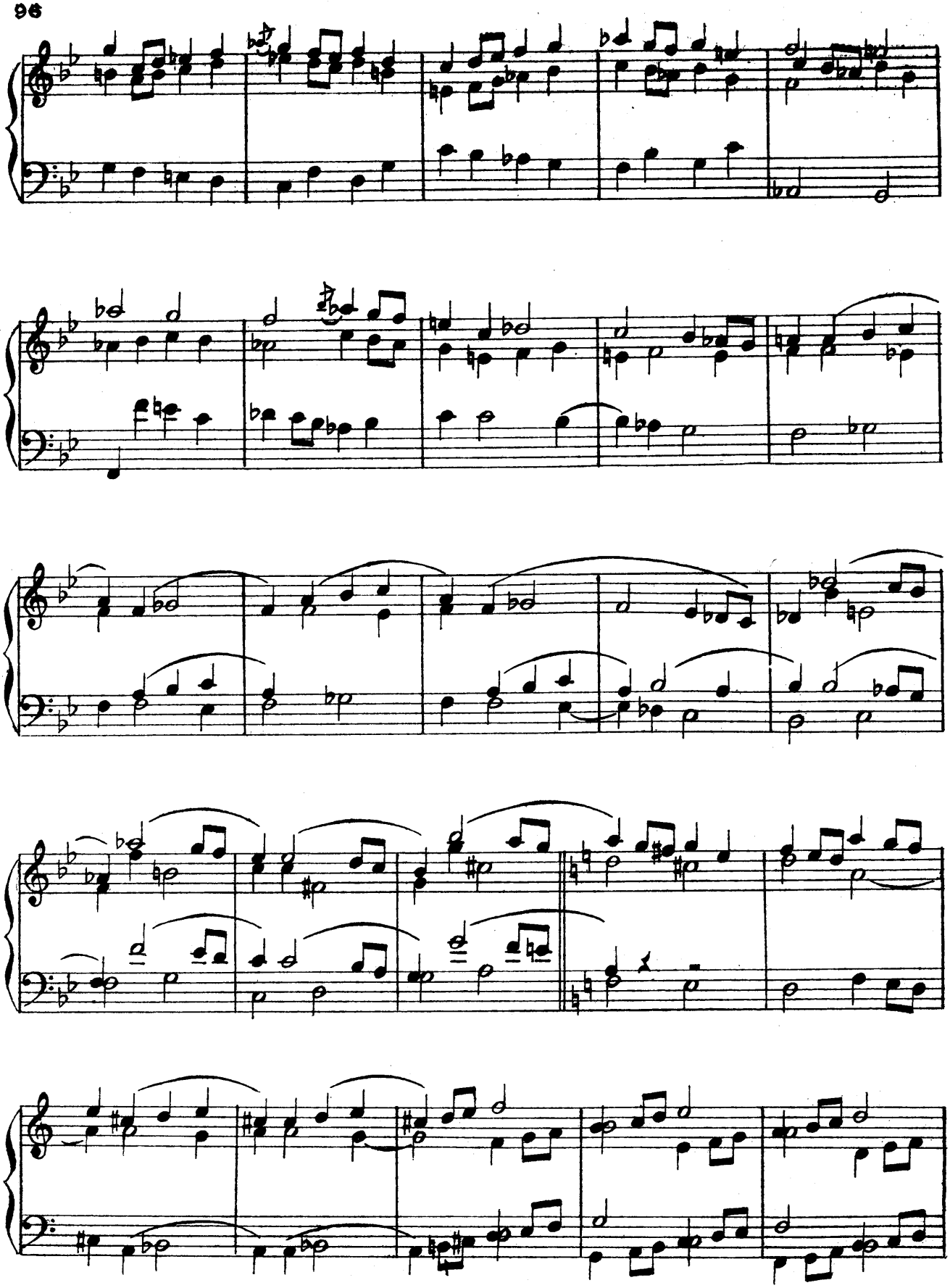
P Antonio Soler

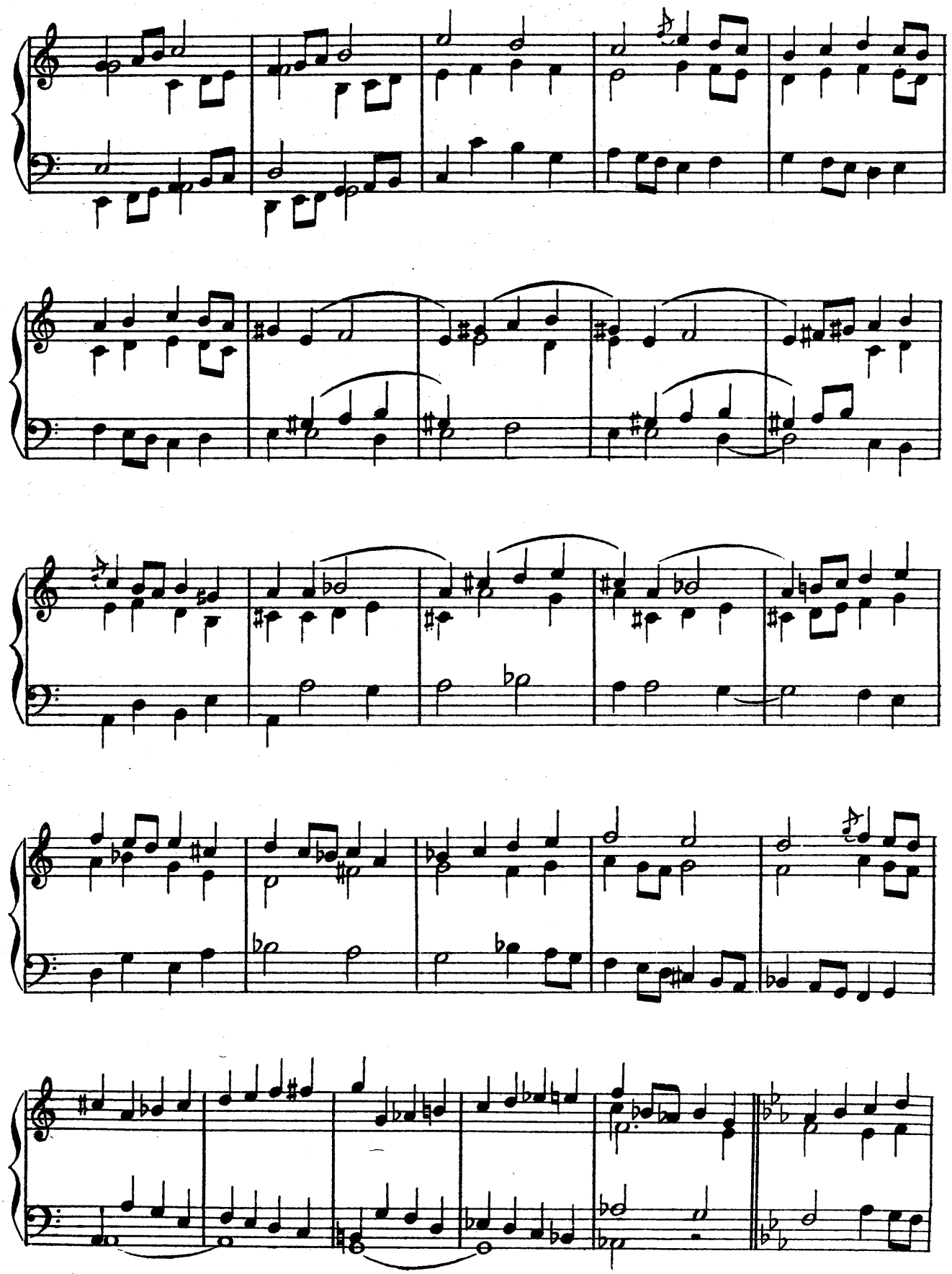
Andantino

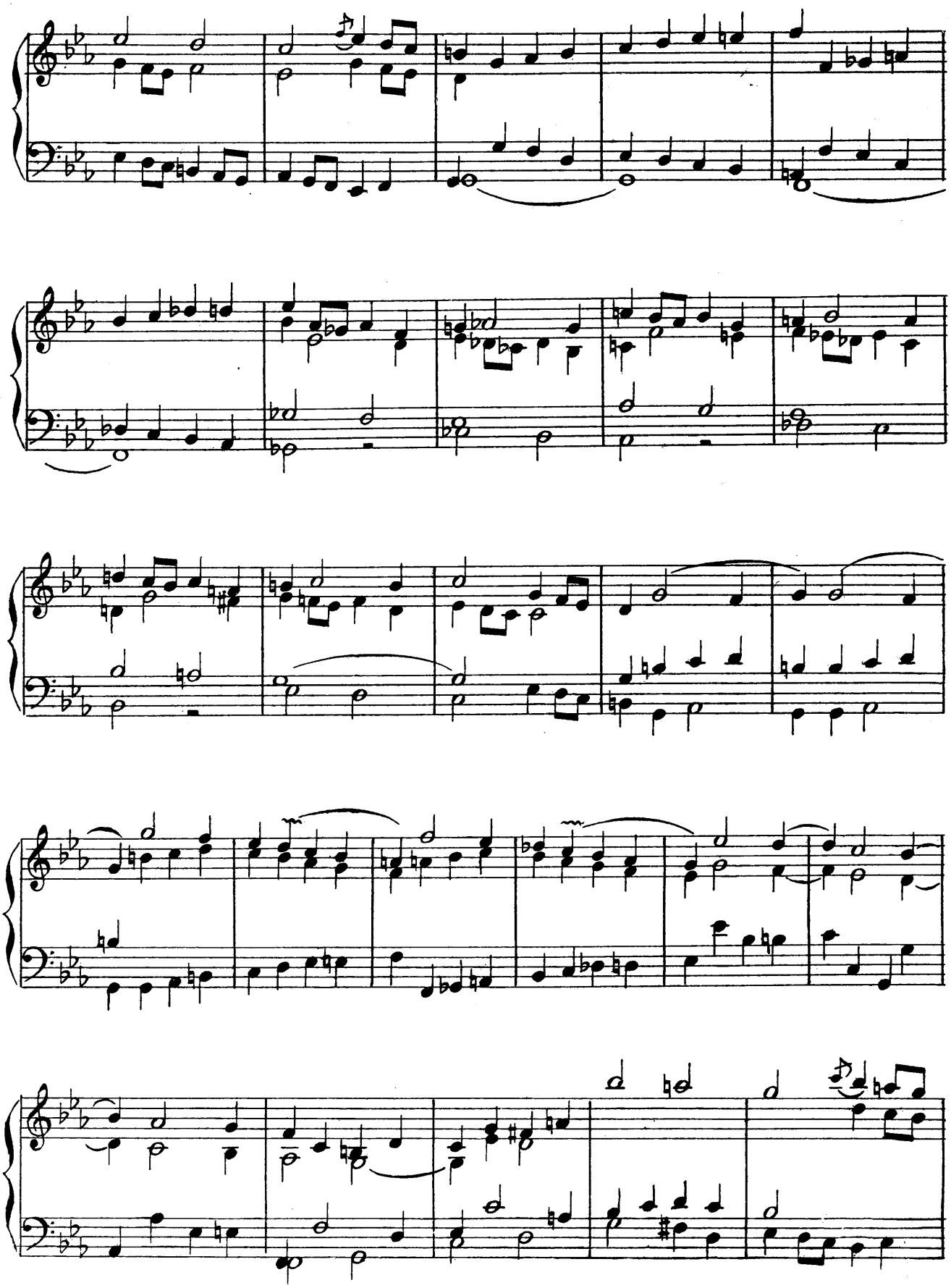


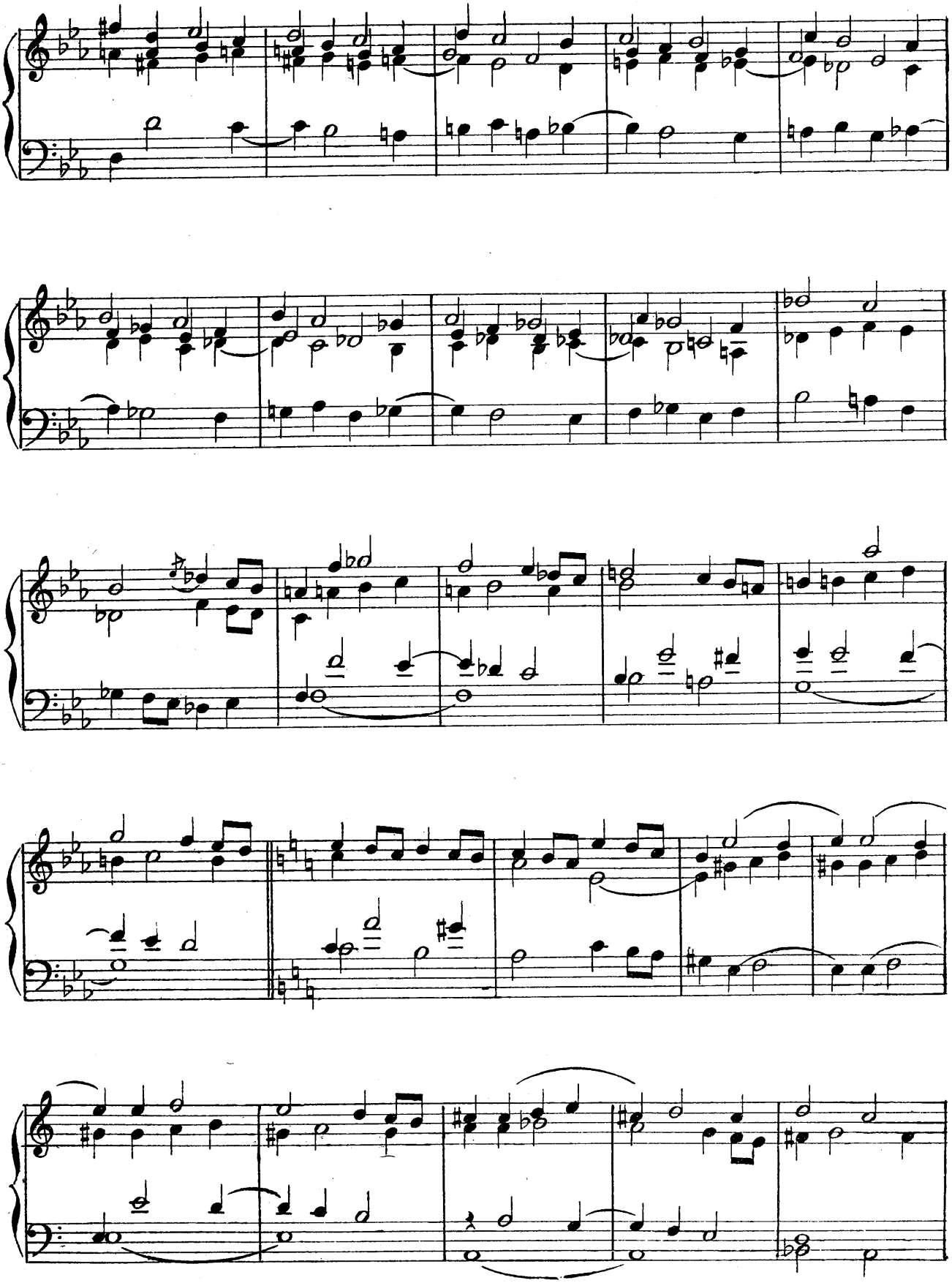


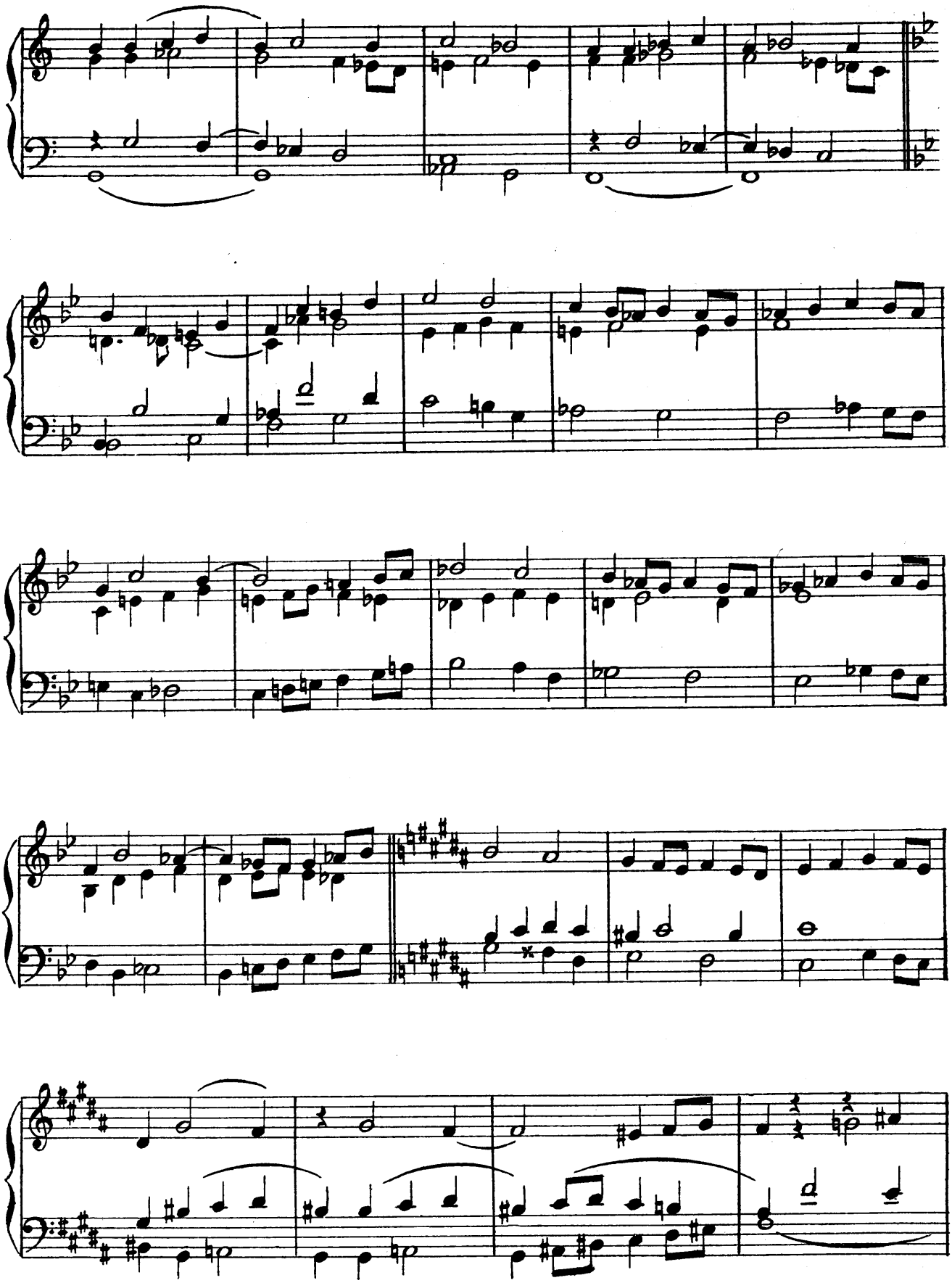


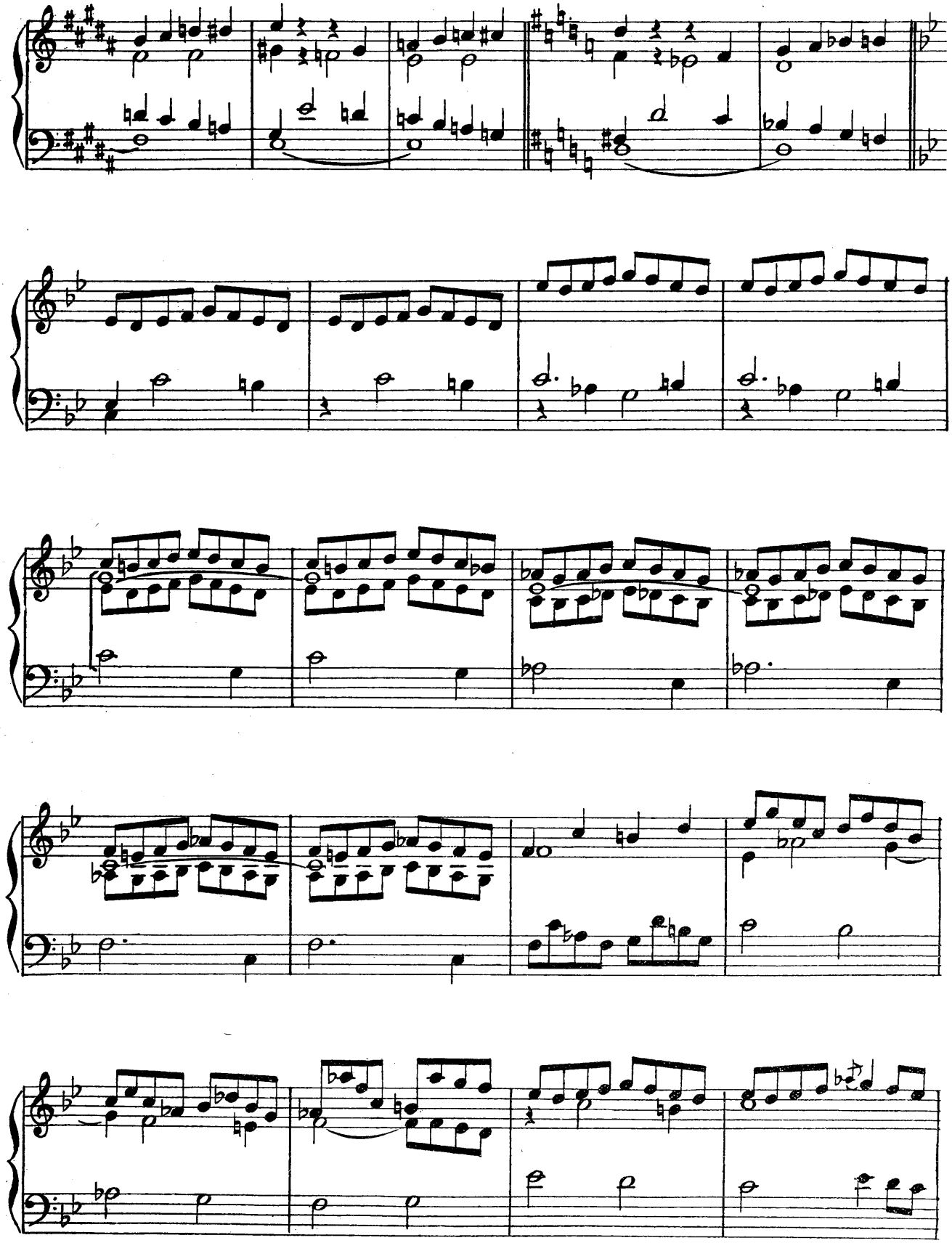


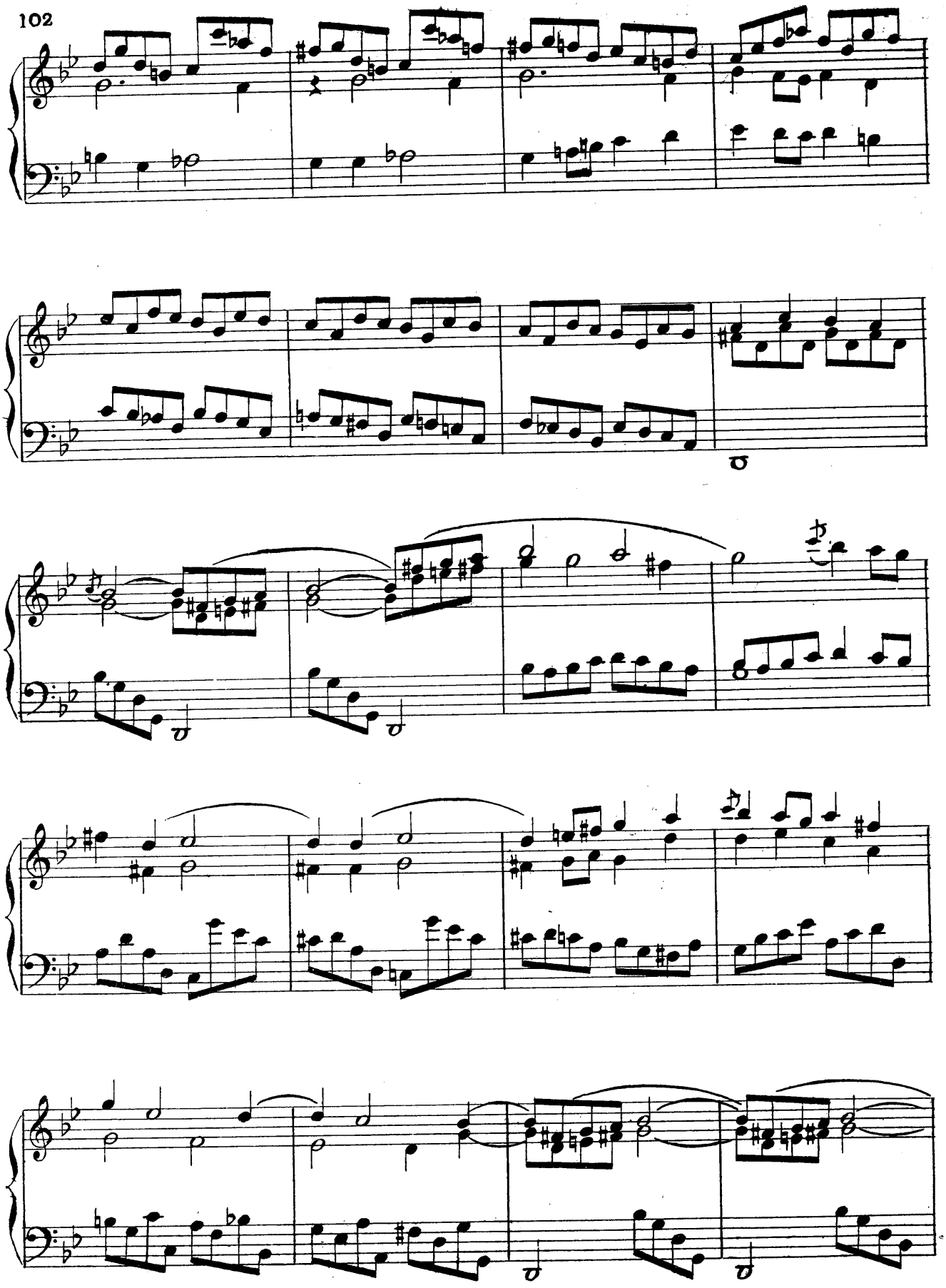


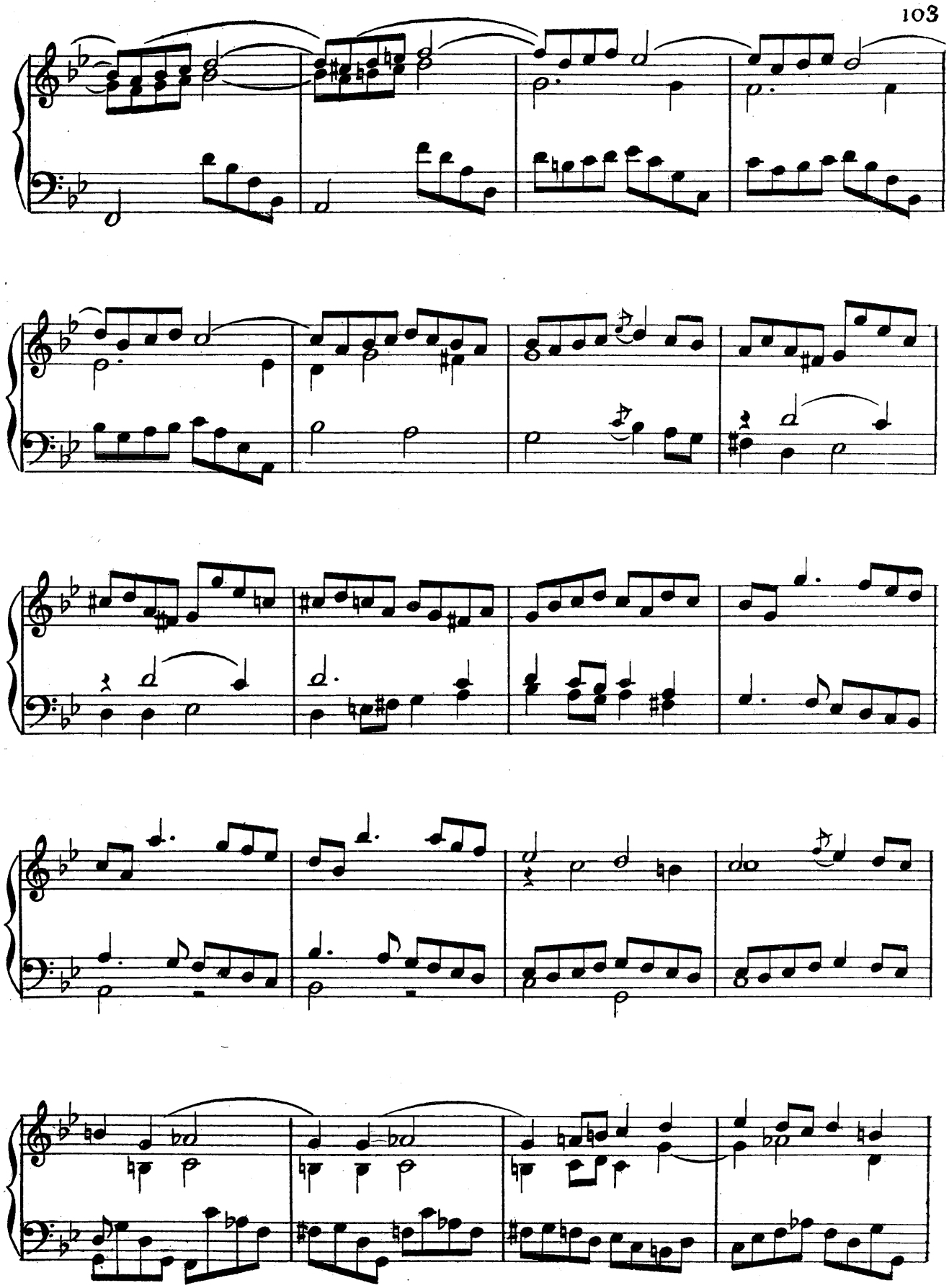


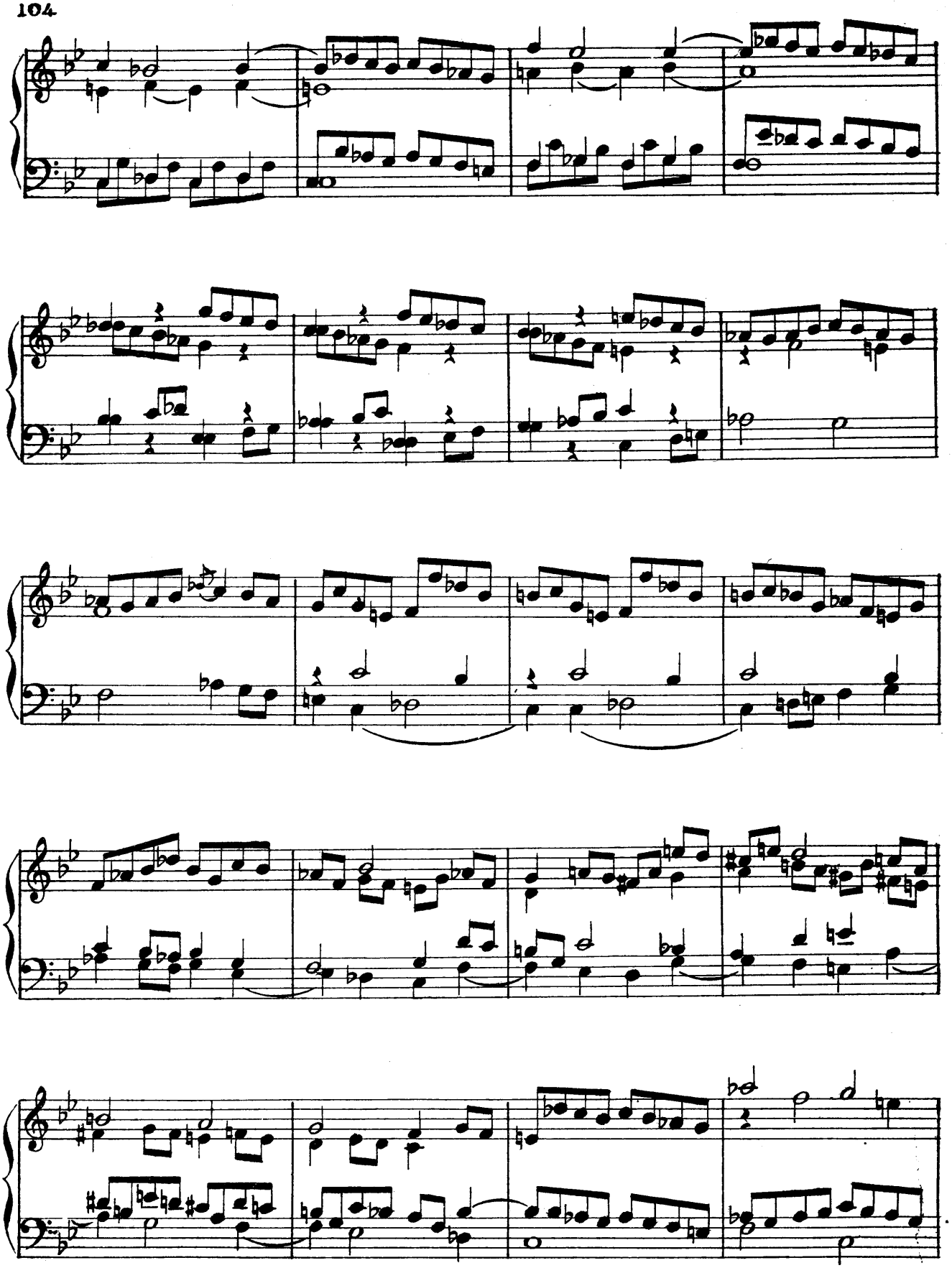


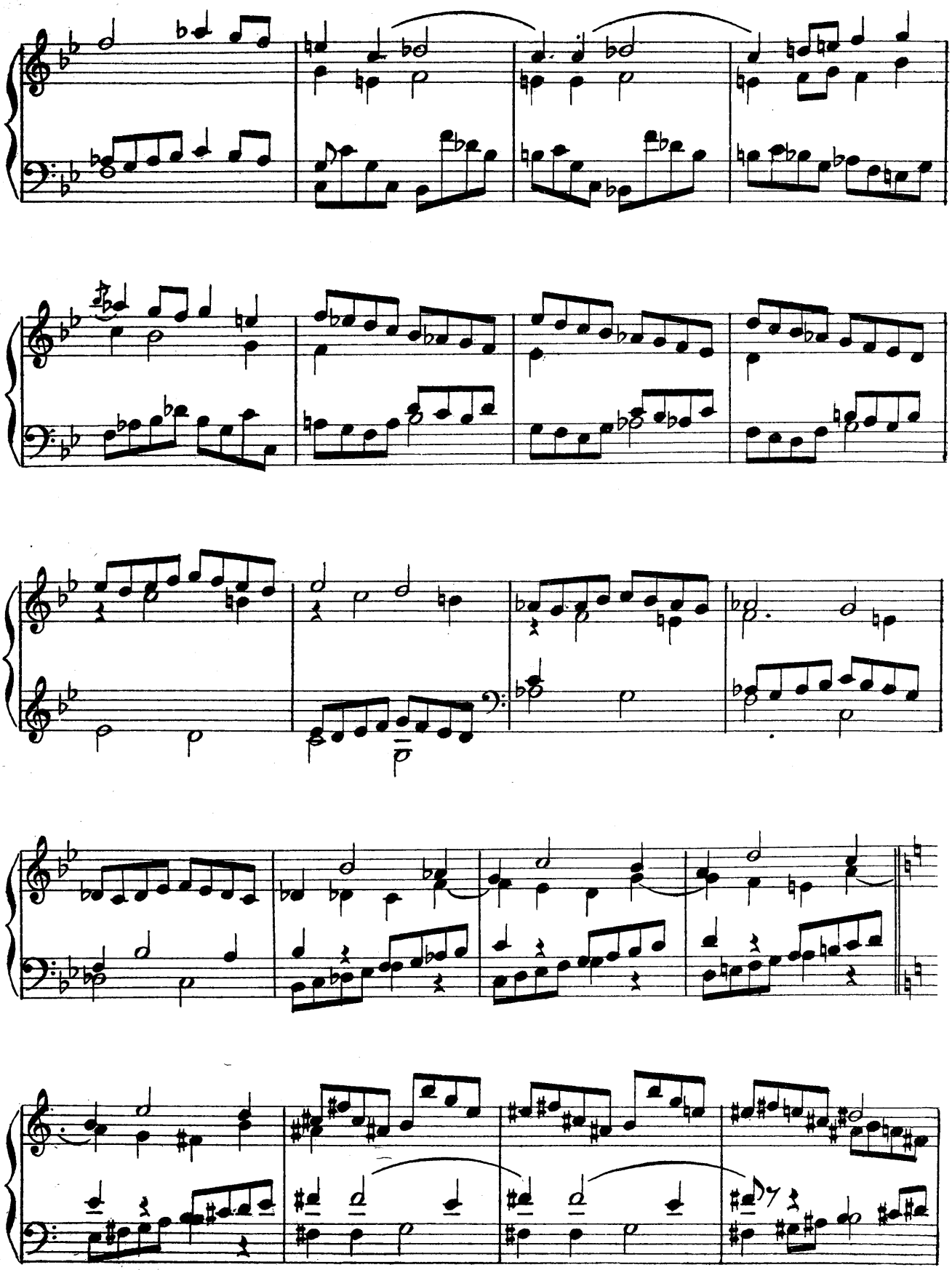


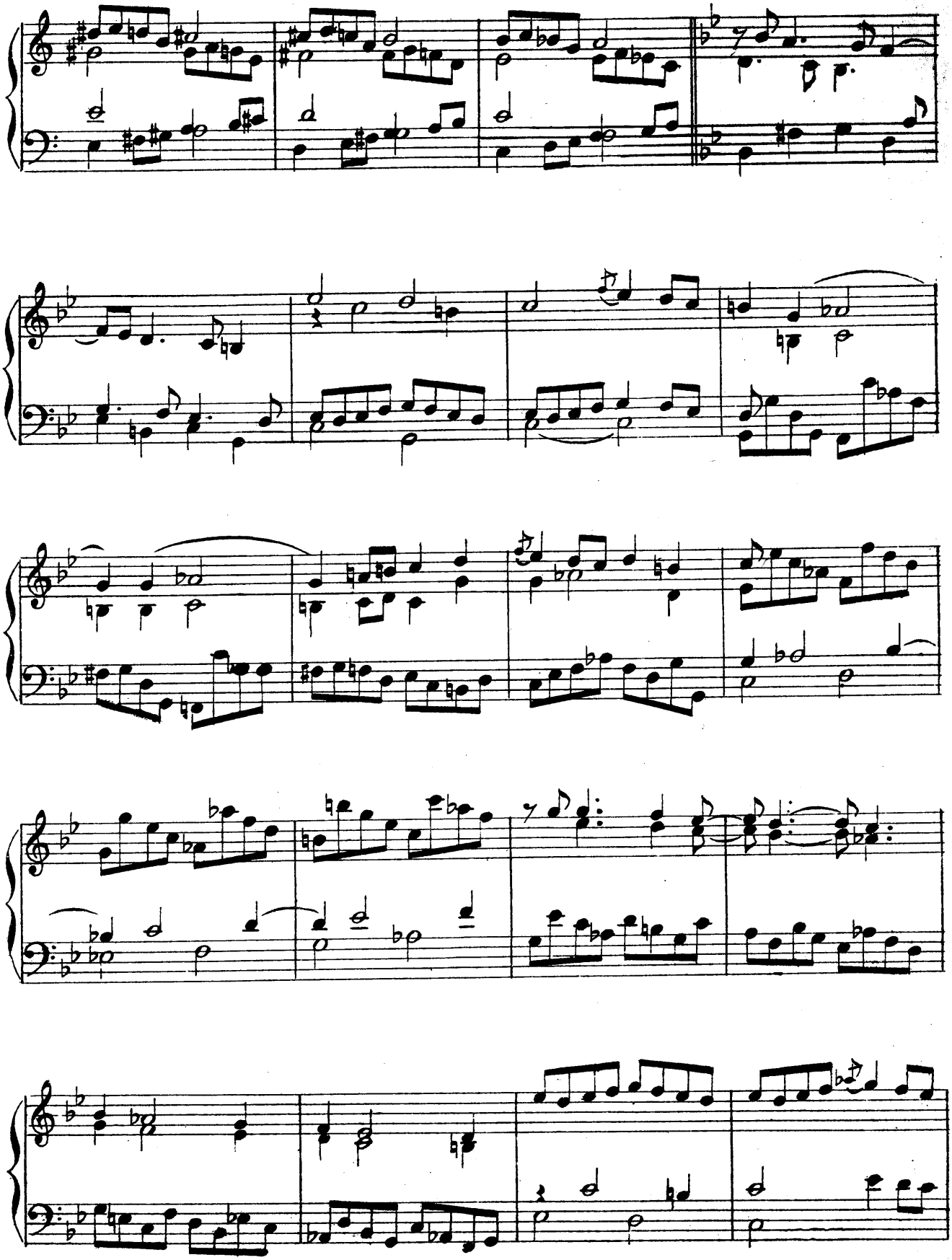


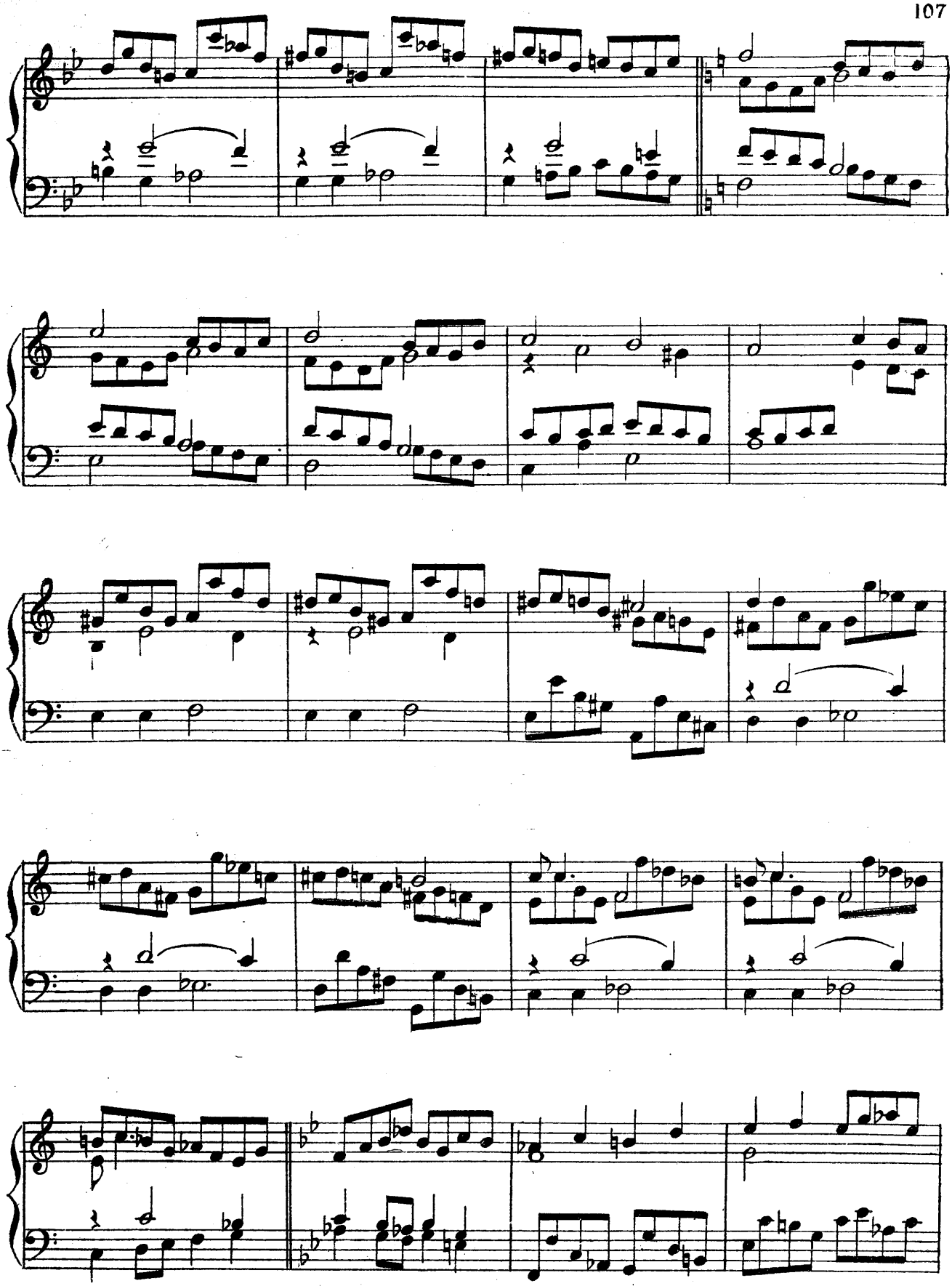


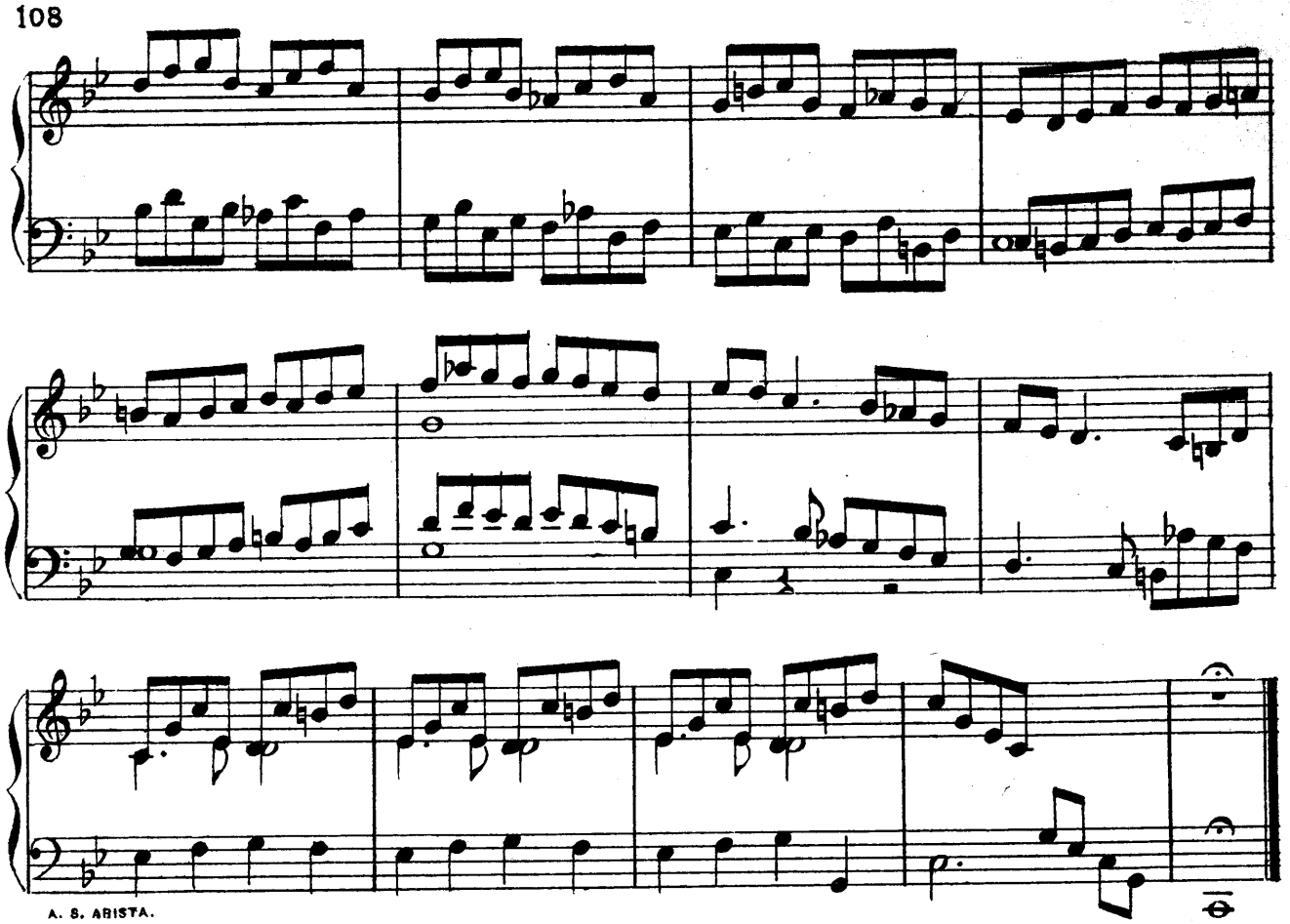












A. S. ARISTA.

Las tres composiciones anteriores pertenecen á Fray Antonio Soler, musicógrafo, maestro de capilla y organista de merecida nombradía. Nació el día 3 de Diciembre de 1729 en Olot de Porrera, obispado de Gerona. Estudió en Monserrat. Se opuso á la plaza de maestro de capilla de Lérida, que se le otorgó, ordenándose á la sazón, subdiácono. En 1752 tomó el hábito de monje gerónimo y residió en el Escorial hasta su muerte, acaecida el 20 de Diciembre de 1783. Produjo música de todos géneros: mandaba la de órgano al monasterio de Monserrat, donde eran muy apreciadas todas sus composiciones y donde fueron conservadas algunas: compuso para su discípulo el infante Don Gabriel varios juegos de sonatas para clave, y algunas composiciones instrumentales para *quinteto* de instrumentos de cuerda y órgano ó clave. Como musicógrafo, verdaderamente innovador, escribió y publicó un muy elogiado libro, intitulado: *Llave de la Modulación*, impreso por Joaquin Ibarra, Madrid, 1762.

El P. Soler fué un talento esclarecido, independiente, como todos nuestros antíguos tratadistas que aceptaban de mal talante las teorías griegas mal estudiadas y peor comentadas, porque era la moda constante y corriente de su época y épocas anteriores, pero procuraban sepultarlas en el olvido, y aun mofarse de ellas en la práctica, en la que se mostraban más revolucionarios y menos sumisos que todos los músicos de Europa reunidos.

Este es el secreto que explica la factura de las composiciones del P. Soler, aquí por primera vez editadas. ¿A quién se parece en su estilo el P. Soler? A él, y sólo al que él se formó por su facundia, verdaderamente genial sobre toda comparación. Se parece al de muchos compositores italianos y aun alemanes y franceses que le sucedieron. Antes de su época este estilo peculiar suyo no asoma en parte alguna. Es un **vidente**, un precursor á su manera, un precursor innovador. Para la forma de sus composiciones y para no desmentir su calidad y condición de contrapuntista sólido, le basta un solo esquicio de tema ó propuesta de motivo: la contesta por el bien parecer y con verdadero desasosiego se lanza á la persecución del episodio, al acoplar sus desarrollos naturales con otros desarrollos inspirados: no satisfecha, todavía, su imaginación ardiente, transforma los episodios, echando mano de modulaciones inesperadas obtenidas por la extraordinaria potencia de las progresiones ascendentes imprevistas, conociendo que de la modulación y de la progresión proviene toda la fuerza de su estilo, así la forma como el fondo de su concepción.

Es un desasosegado, un insaciable, lo mismo en la factura de su estilo que en la facundia creadora; y á pesar de ese desasosiego é insaciabilidad que diríase le acosa, es ingénuo, sincero, gracioso, espontáneo, fácil sobre todo, pero de una facilidad que, admirativamente sea dicho, desespera... Esto no se analiza ni cabe analizarlo: quien lo intente no podrá salir de ese círculo que, lo repetimos, admirativamente desespera. Aquí sin embargo, queda consignado todo en el documento original, más expresivo que el mejor comentario crítico y estético y en la significación cronológica del documento mismo expresada por estas sencillas fechas: 1729-1783.

FIN

ÍNDICE

DE LOS

Avisos y prácticas para el uso y el empleo del Organo litúrgico

Generalidades.—I. El órgano como instrumento litúrgico.—II Estudios especiales del organista litúrgico.—III. Obligaciones del organista.—IV. De la improvisación.—V. De las principales escuelas de órgano.—VI. Las primitivas y principales formas generales de la música de órgano.—VII. Formas tradicionales y características de la escuela de órgano española —VIII. Formas modernas de la música de órgano.—IX y último. Sobre el acompañamiento del canto gregoriano.—Conclusión. Páginas. . . . . I, II, III y IV

Selección escogida de composiciones de organistas clásicos

N.° 1.—*Fray Juan Bermudo*. Tiento 1
» 2.—*Antonio de Cabezón*. Tiento 2
» 3.—*Autor desconocido*. Tres Entradas 8
» 4.—*Salida ó Final*. Juan Moreno y Polo. 9
» 5.—*Tres Versillos de sexto tono para el «Sanctus»*. Juan Cabanillas 10
» 6.—*Ofertorio sobre el himno «Alma Redemptoris Mater»*. José Elías 12
» 7.—*Fuga para Ofertorio*. Juan Moreno y Polo 26
» 8.—*Preludio y Fuga sobre la antífona «Salve, Regina»*. José Elías 33
» 9.—*Paso sobre el octavo tono*. Joaquín (¿Martínez?) Ojinaga. 56
» 10.—*Nueve Versillos de segundo tono para salmodia breve*. José Elías 59
» 11.—*Nueve Versillos de séptimo tono para el Gloria de la Virgen*. José Elías. 63
» 12.—*Dos Versillos de segundo tono*. Juan Moreno y Polo 72
» 13.—*Tres Versillos de cuarto tono*. Juan Moreno y Polo 74
» 14.—*Intento para Ofertorio ó Final*. P. Antonio Soler 78
» 15.—*Intento para Ofertorio*. P. Antonio Soler 86
» 16.—*Fuga*. P. Antonio Soler 93