

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 países... Depositado
Todos los derechos de ejecución reproducción y transcripción
están reservados

Nº 429

VIDAL LLIMONA y BOCETA

MALLORCA Nº 273.

"BARCELONA"

Nette L. 10

MADRID HABANA LISBOA

(Copyright 1905 by Vidal Llimona y Boceta)

BREITENBERG & CO., Inc.
22-24 W. 50th St. N. Y.

CLOSED
SHELF
M
14.3
P37

Tiento

1

N.º 1

Nette L. 10

Fray Juan Bermudo

(Siglo XVI)

(sic)

14 July 19 Britkoff + Haveli 3.00

Propiedad de los Editores para todos los paises

BARCELONA

Vidal Llimona y Roceta Editores-Propietarios.

V. Ll. y B. 429

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 *récercaire*. 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 polifónica vocal andaluza. Recuérdese la definición que del arte religioso musical daba sintéticamente el gran Morales: «dar austeridad y elevación al alma».

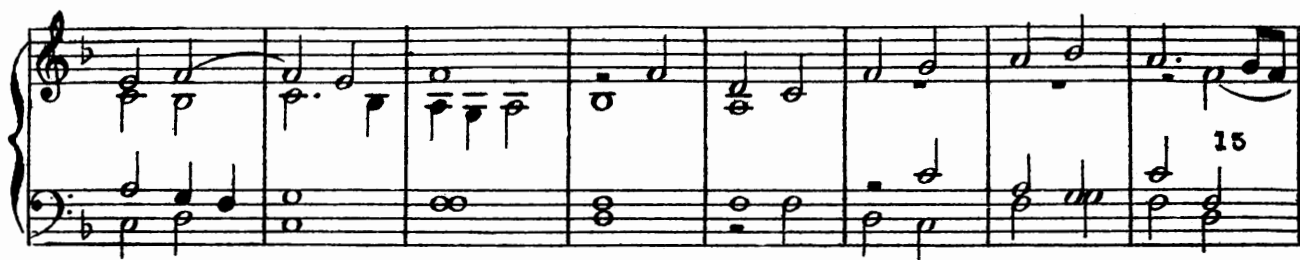
De una vez por todas indicaremos al organista litúrgico español, que las cifras de orden que aparecen en algunos compases de las composiciones publicadas en esta selección, colócanse para llamar su atención acerca de las durezas de forma; de las novedades de invenciones armónicas; de las erratas de originales 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.

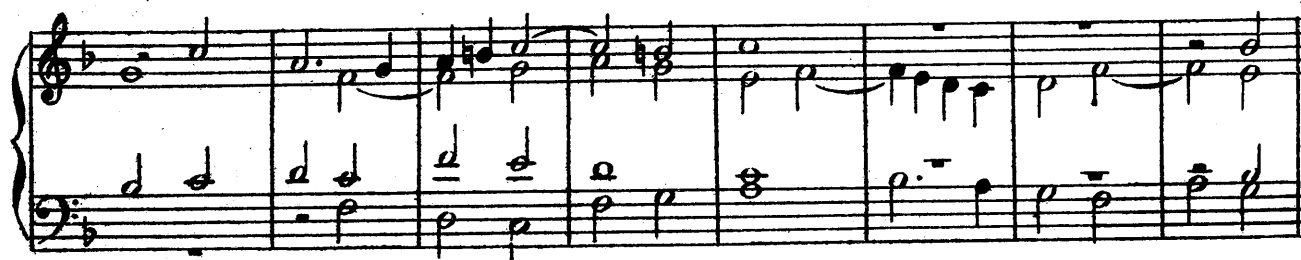
Tiento

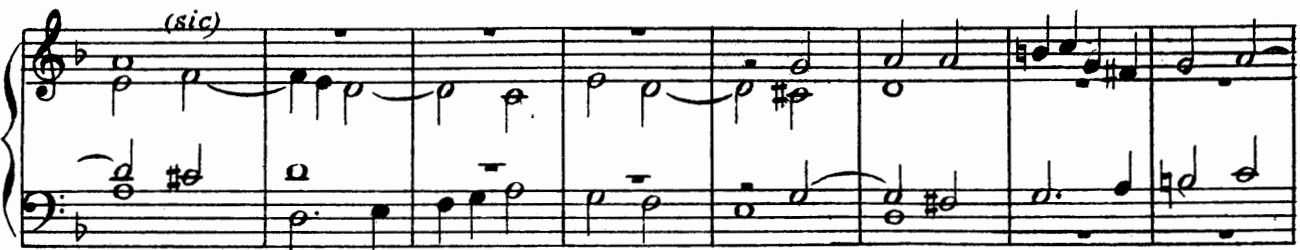
N.º 2

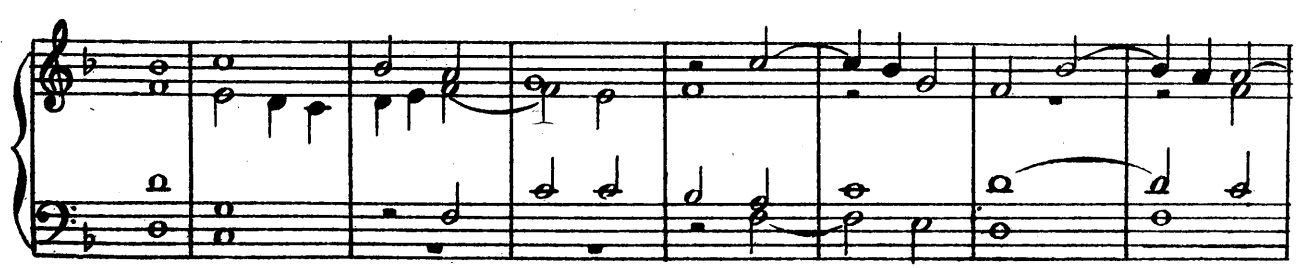
Antonio de Cabezón

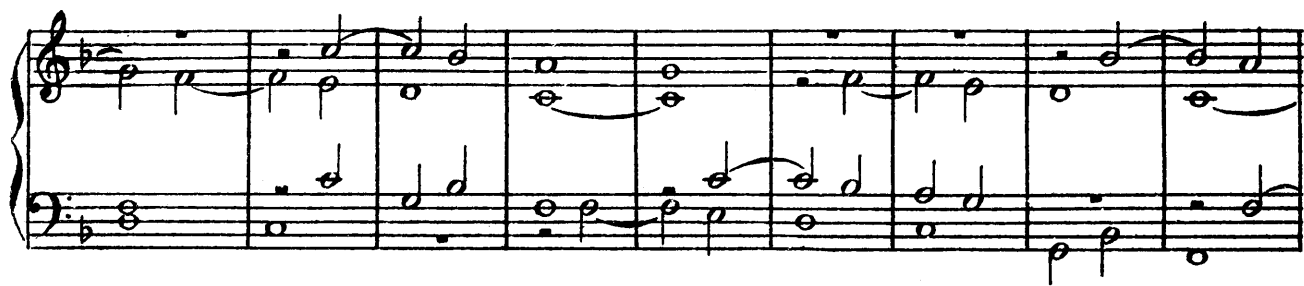
(1510-1566)











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 posee la inspiración que caracteriza á Cabezón.

Todo lo que la pereza lengendaria 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 caían 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 Matajuelos. 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 mientras regía el magisterio de la catedral el indicado famoso maestro. Acompañó á Felipe II, á la sazón Príncipe, en su viaje á los Países 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 *Hispania 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, orpa 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 magia de su estilo soberano, lleno de adivinaciones: basta, repetimos, fijarse un momento en los números de orden 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 genio, 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 Elias, los Lissá, los Moreno y Polo, los Soler etc., en quienes no se extingue aquella fuente de inspiración primera y tradicional, á pesar de que la decadencia acerca, precipitada y fatalmente, para destruir de golpe y con mano más imprevisora é ignara que sacrilega 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.

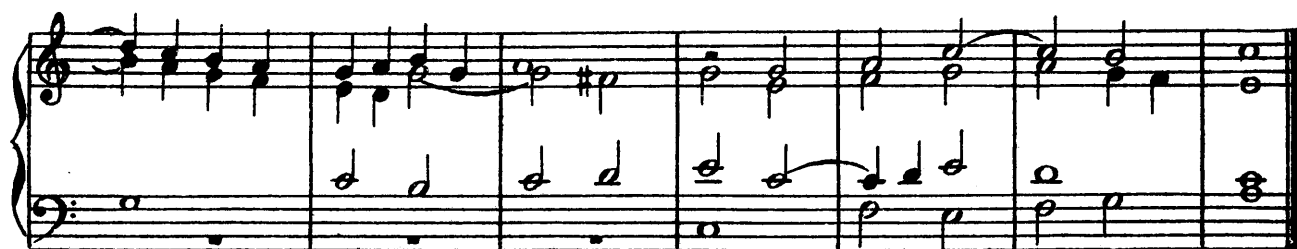
N.º 3

Tres entradas

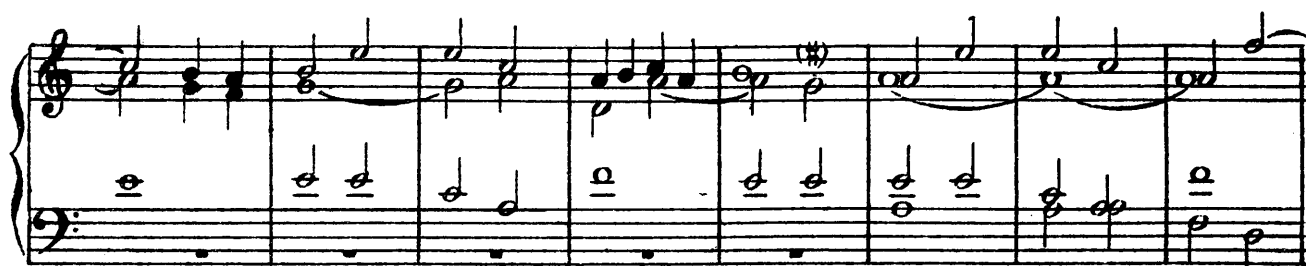
De autor desconocido

Primera entrada

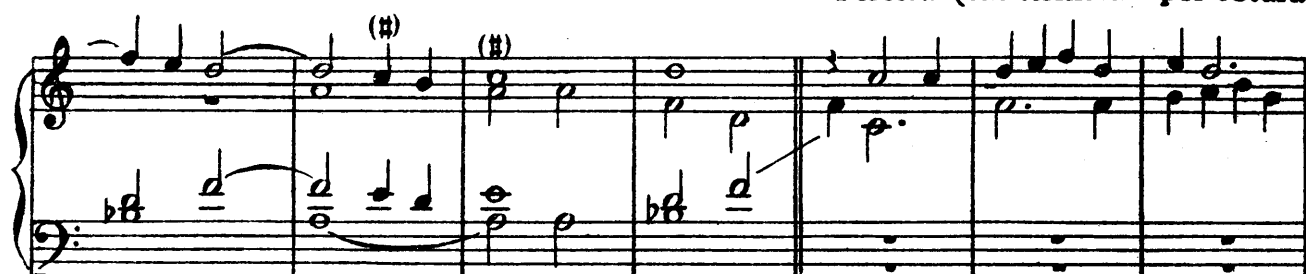
(anterior al año 1557)



Segunda



Tercera (sin terminar por rotura



del original)

9



Las tres *Entradas* de autor anónimo que aquí 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 improvisación 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 extranjeros 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.º 4



Pertenece esta *Salida ó Final* al insigne organista aragonés Juan Moreno y Polo, que nos ha de salir al paso 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.º 5

Juan Cabanillas

(. . . † 1713)

I

II



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 secundo 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 Cabezaón.

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)

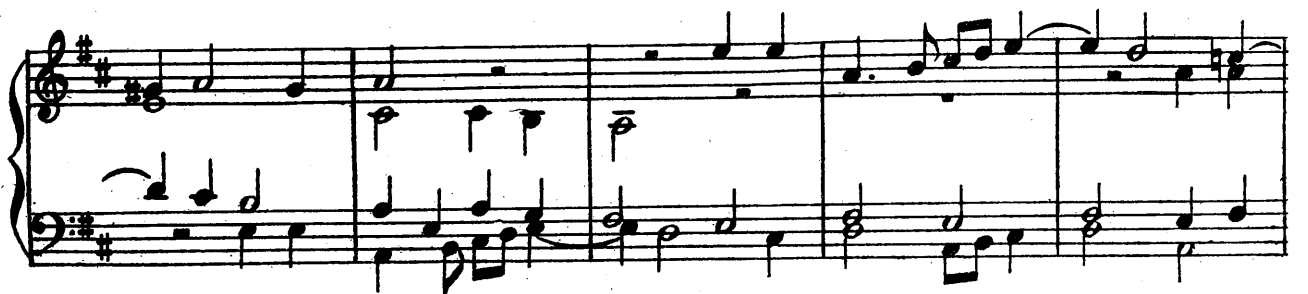
sobre el himno ALMA REDEMPTORIS MATER

N.º 6

José Elías

(composición anterior al año 1743)

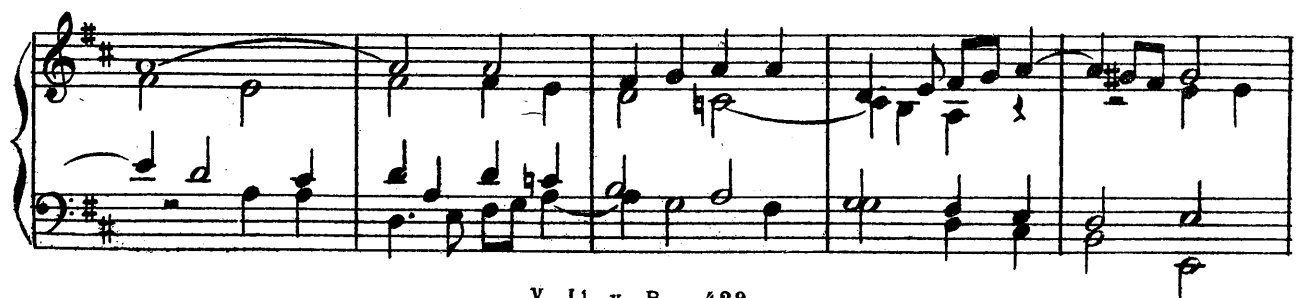
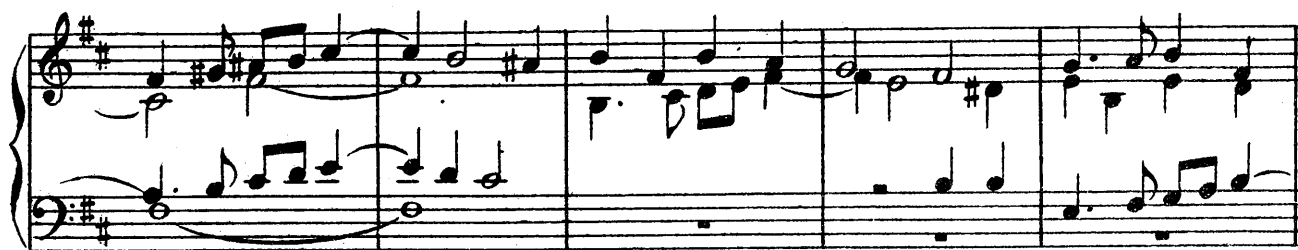
Muy vivo





The musical score is written for piano on five systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'p.' (piano). The score features slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

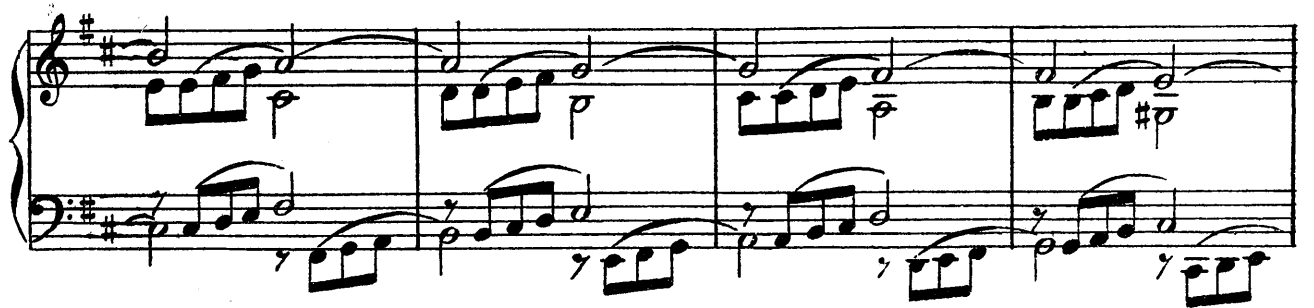
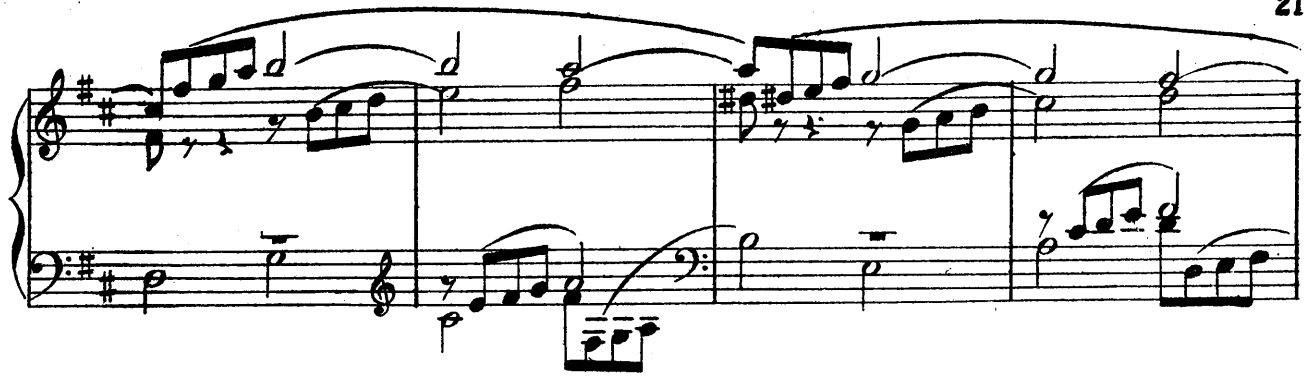
The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano). The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system features a more active treble line with many eighth notes and a bass line with long, sustained notes. The third system continues with similar patterns. The fourth system shows a more complex texture with many beamed notes in both staves. The fifth system concludes with a final cadence-like structure. The overall style is that of a classical piano score.

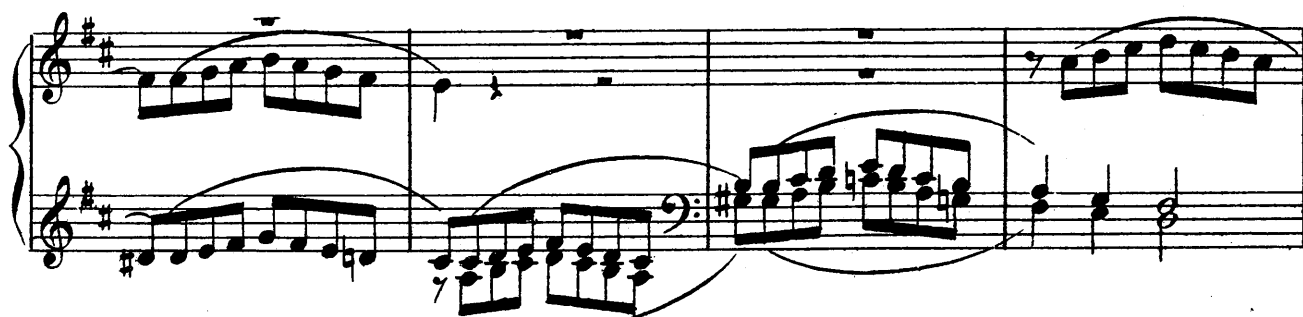
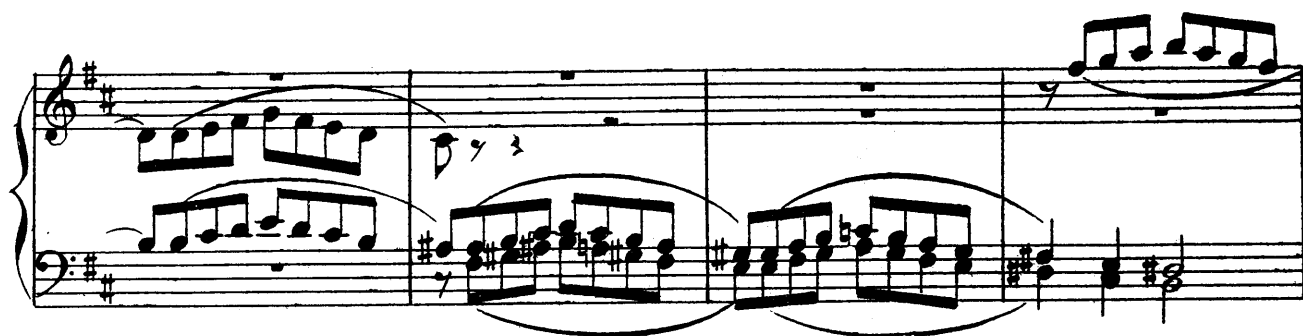


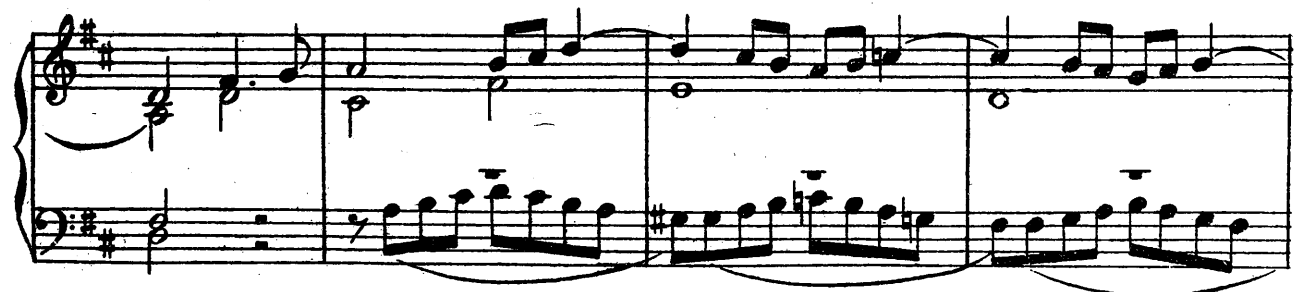
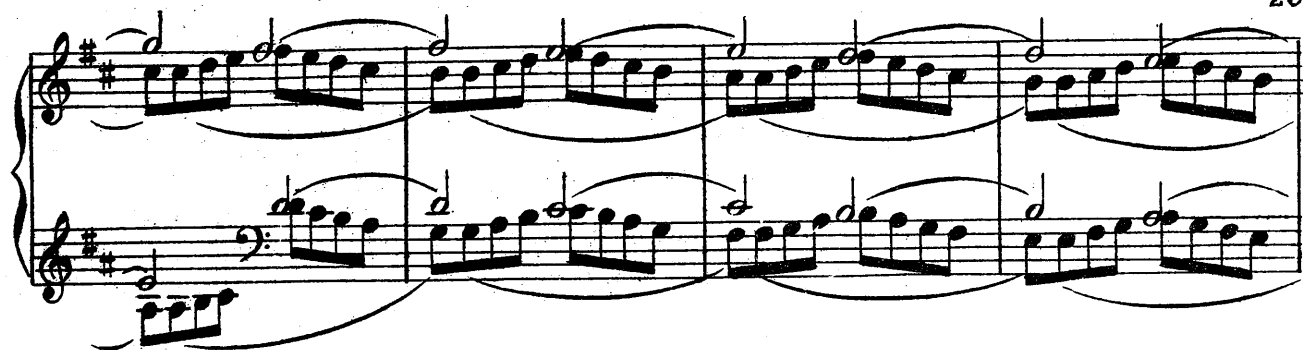


The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The third system introduces a new melodic phrase in the treble, while the bass staff maintains a steady accompaniment. The fourth system features a more active treble staff with frequent note changes, and the bass staff provides a supportive accompaniment. The fifth system concludes the page with a final melodic statement in the treble and a corresponding accompaniment in the bass. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first system shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a series of eighth notes. The second system continues the bass staff's eighth-note pattern while the treble staff has a series of eighth notes. The third system features a more complex melodic line in the treble staff with slurs and a bass staff with eighth notes. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system concludes with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes.











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 asuntos 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 Alberó, «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

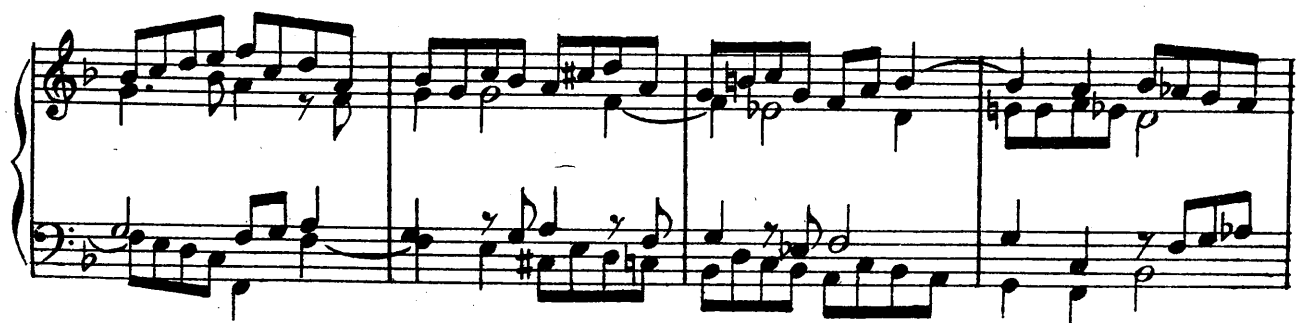
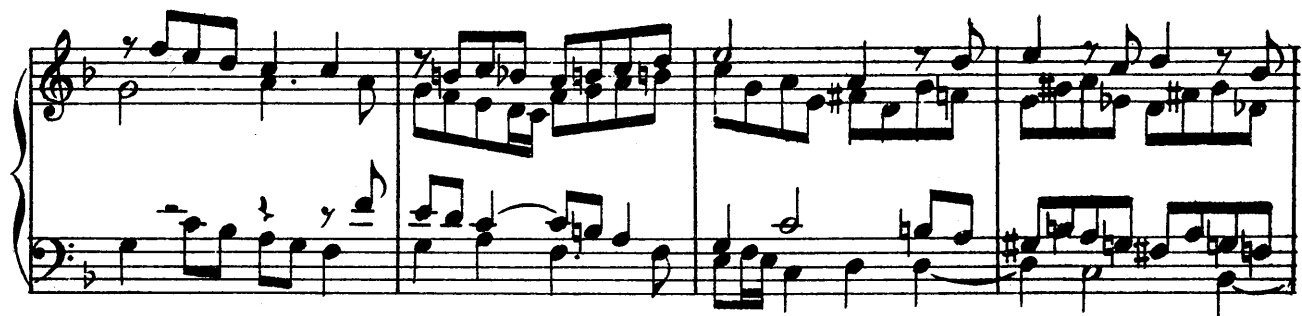
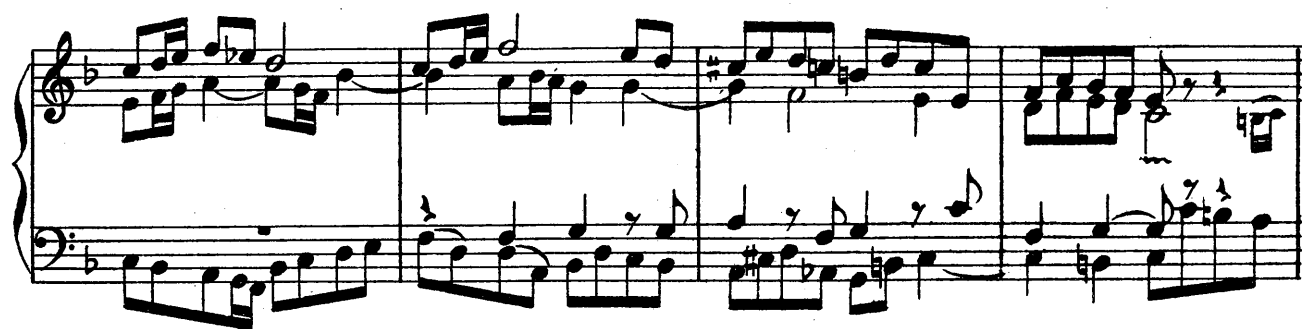
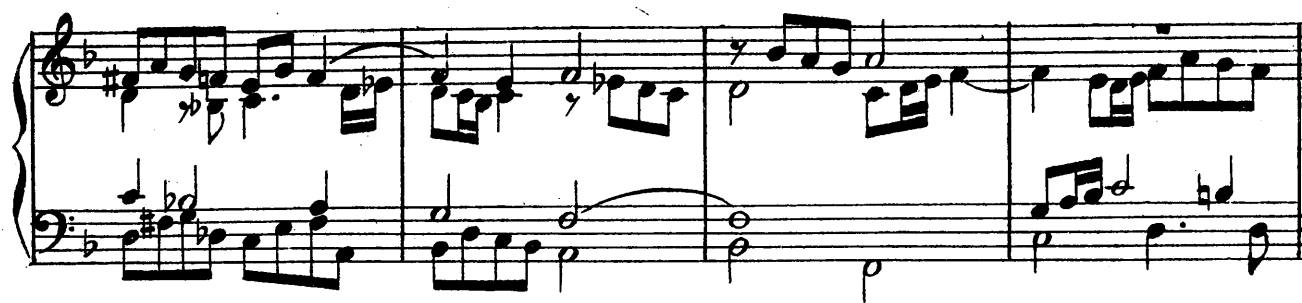
N.º 7

para OFERTORIO

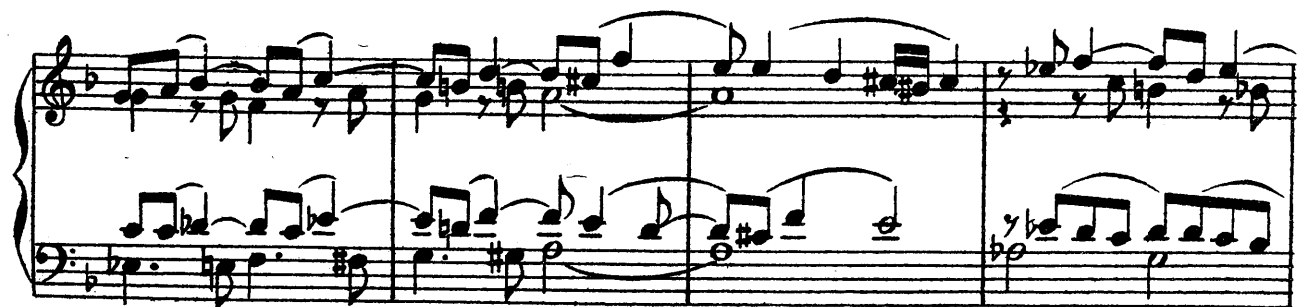
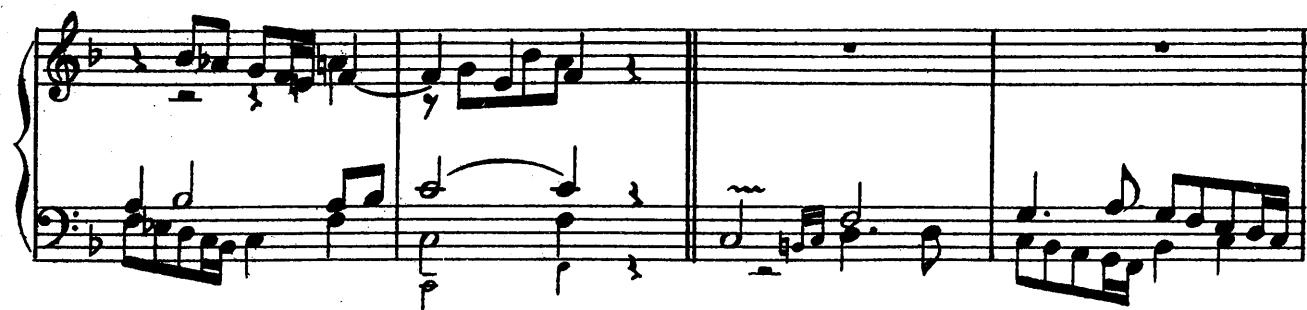
Juan Moreno y Polo

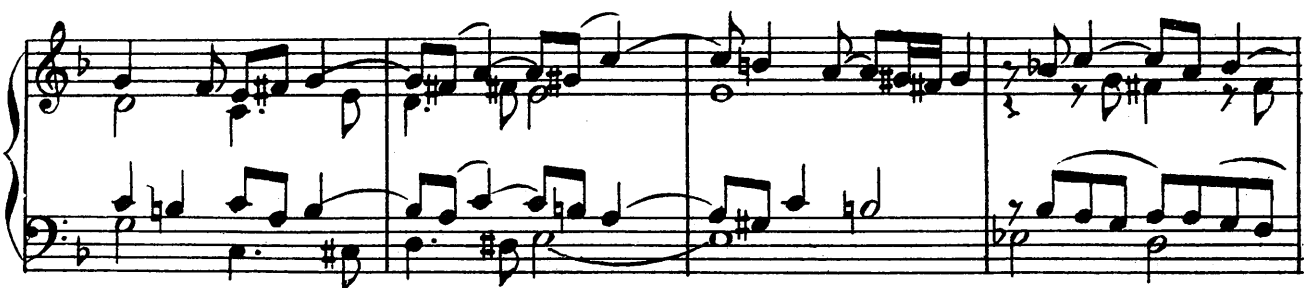
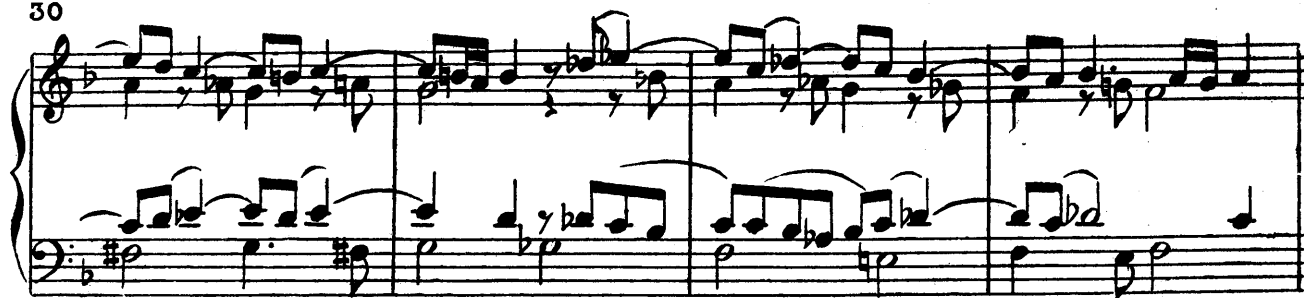
(compuesta el año 1770)

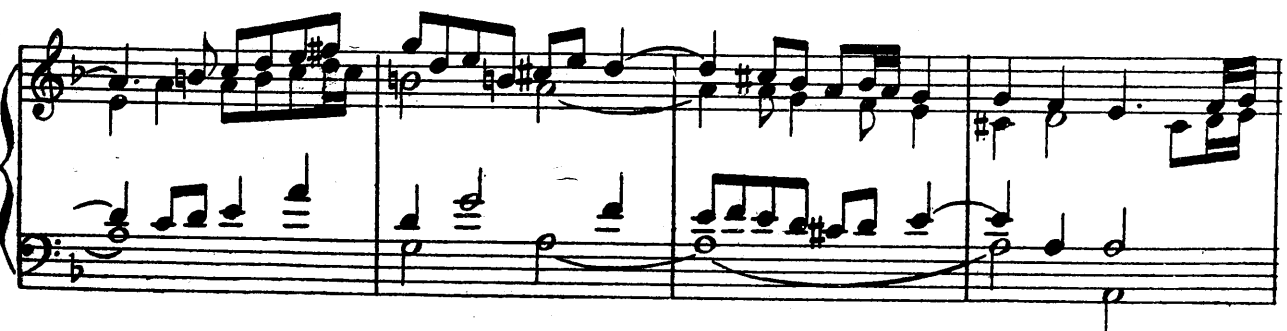
Moderato













Si el organista Moreno no es, aparentemente, tan profundo y sólido en la técnica como Elías, posee, en cambio, facultades de genialidad y de fantasía tan adelantadas para su época que nos atrevemos a 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 a 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 manuscibía 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 también 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*, — *Asunción*, — *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 espontaneidad 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

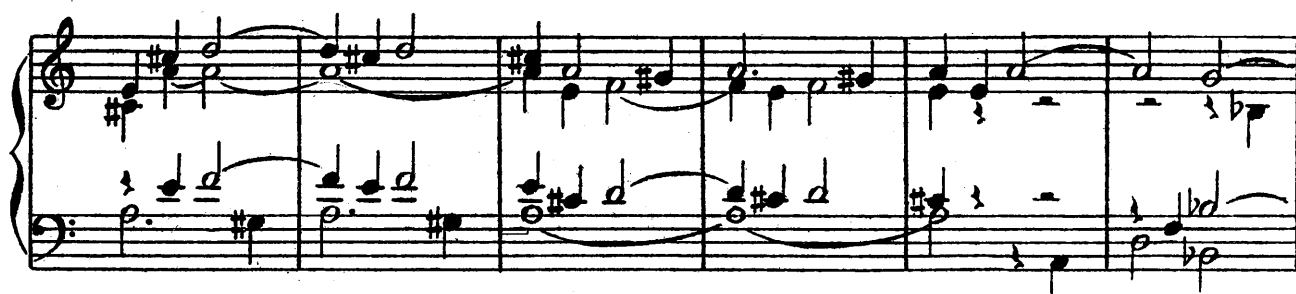
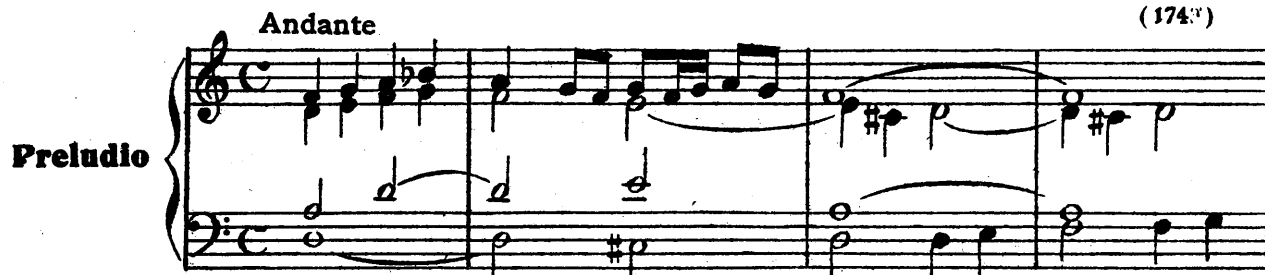
SALVE REGINA

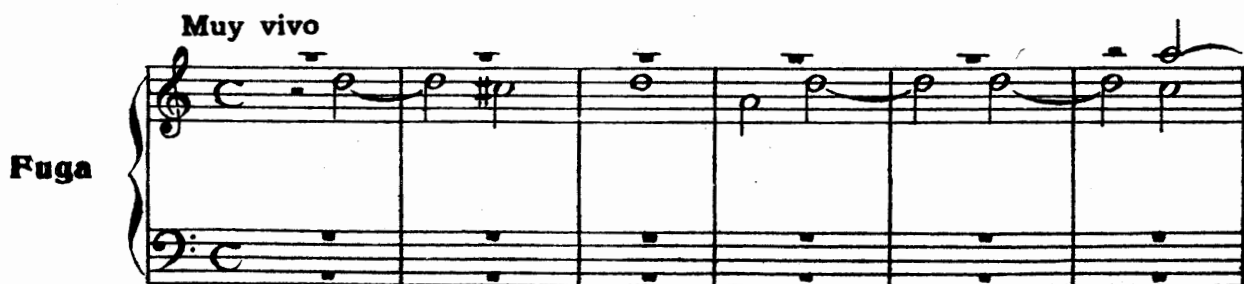
José Elías

(174^v)

Preludio

Andante





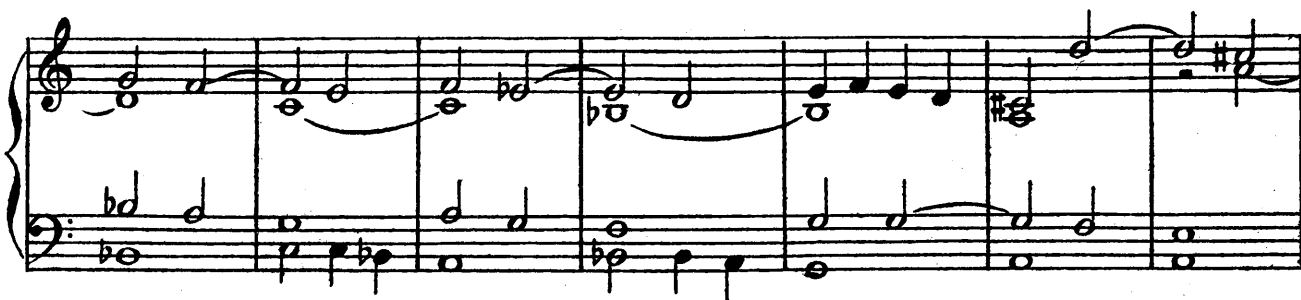
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The music is in 4/4 time. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final half note. The accompaniment consists of a series of eighth and quarter notes, with a final half note. The music is written in a simple, folk-like style.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into six measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third measure has a key signature change to one flat (B-flat). The fourth measure has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fifth measure has a key signature change to one flat (B-flat). The sixth measure has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The score is written in a simple, hand-drawn style.

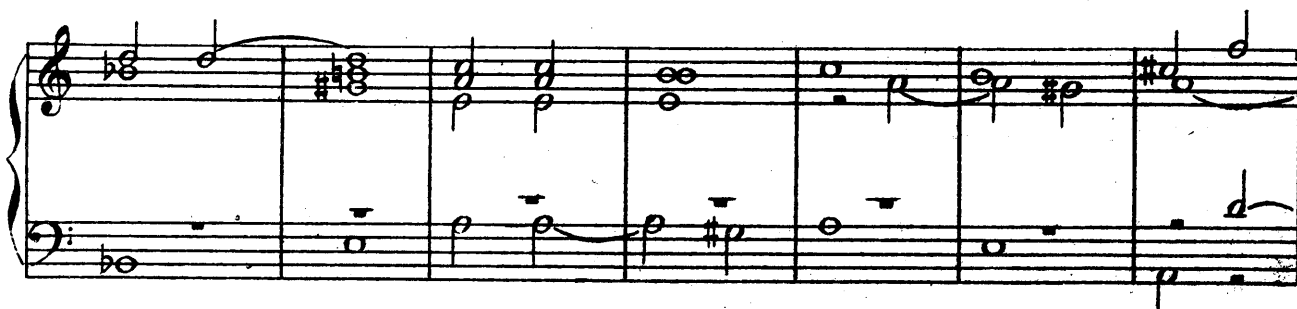
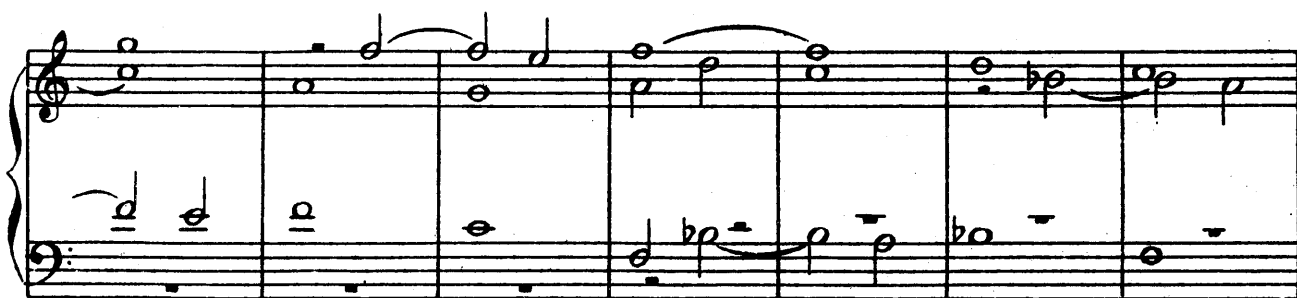
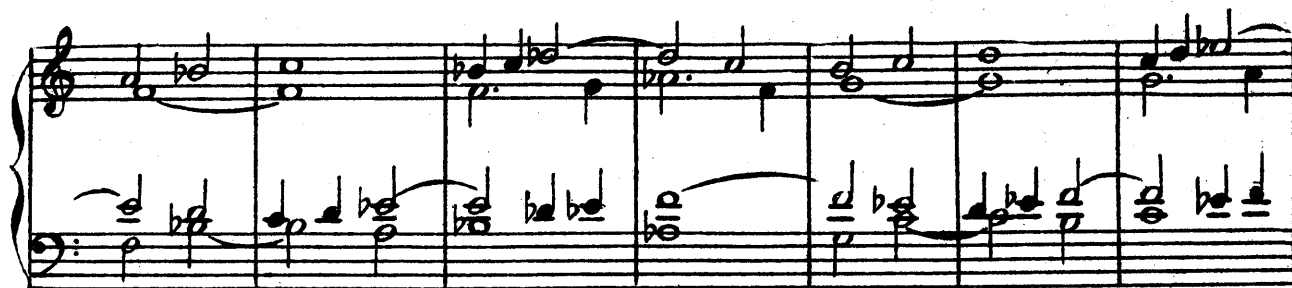
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of eight measures. The melody is simple and catchy, with a mix of quarter and eighth notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

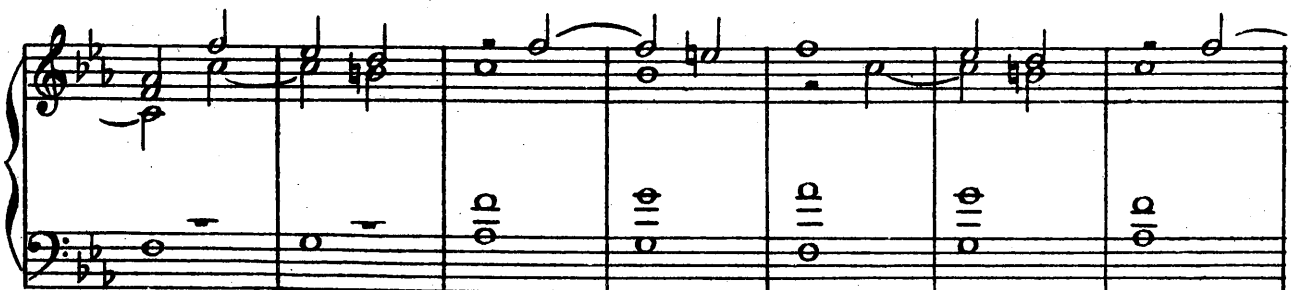
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some phrases beamed together. The accompaniment uses a simple pattern of quarter and eighth notes.

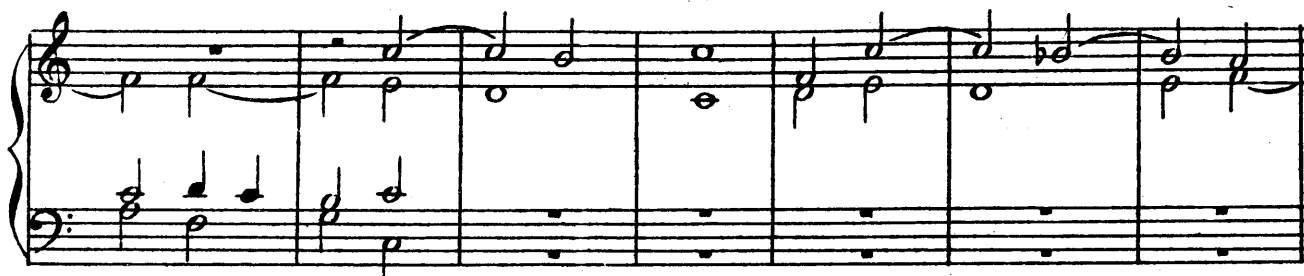
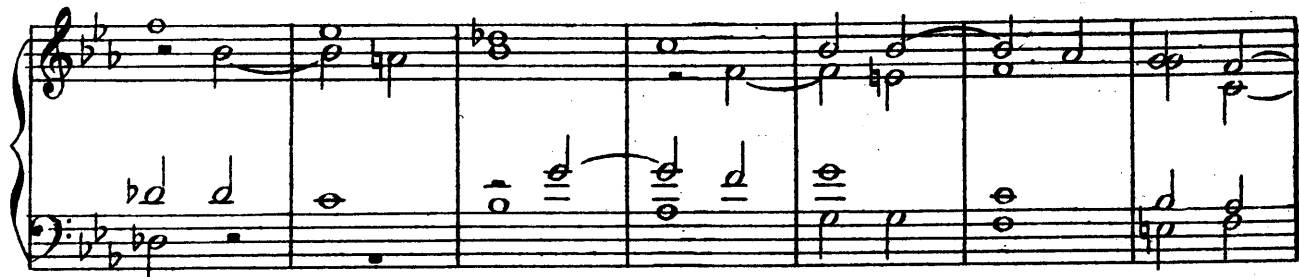
A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The music consists of seven measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The third measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The fourth measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The fifth measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The sixth measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The seventh measure has a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note G2 and a half note A2. The score is written in ink on a piece of paper with horizontal lines. The handwriting is clear and legible. The paper has some faint, illegible markings at the top, which appear to be from a previous page or a header. The overall appearance is that of a handwritten musical manuscript.

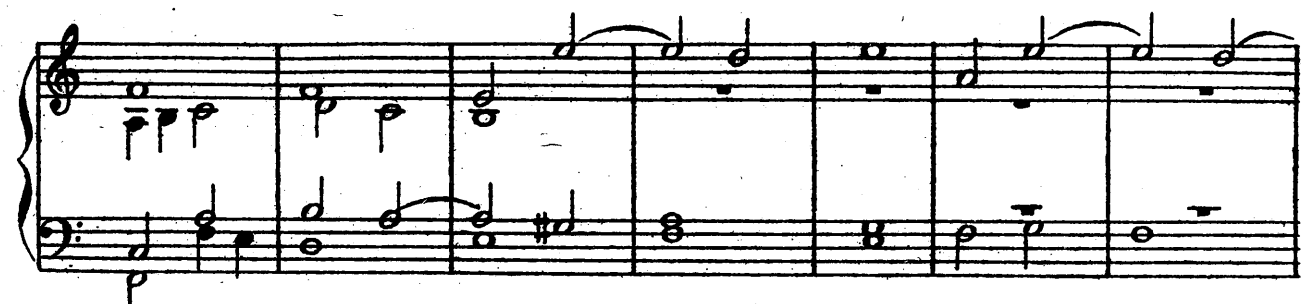


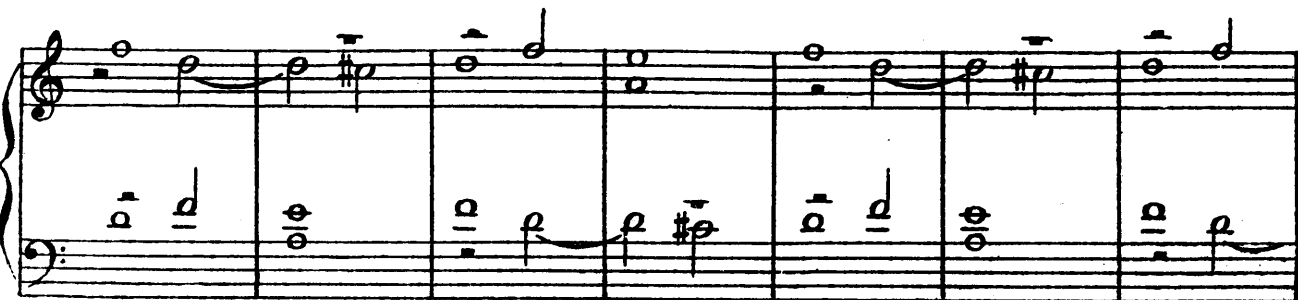
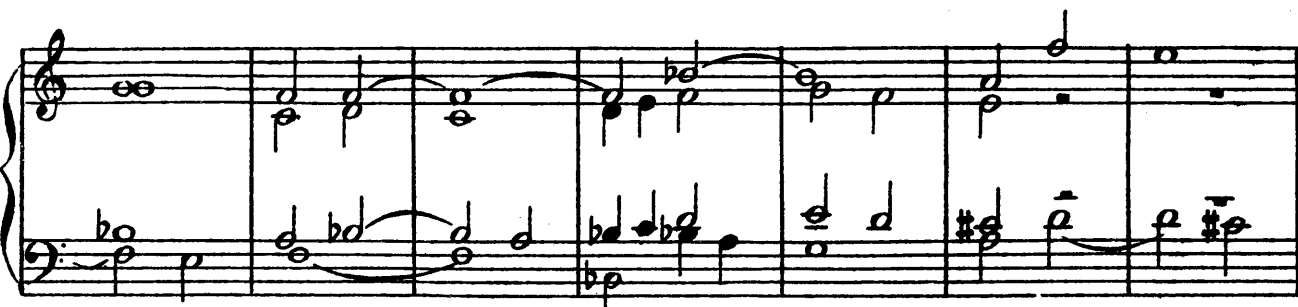
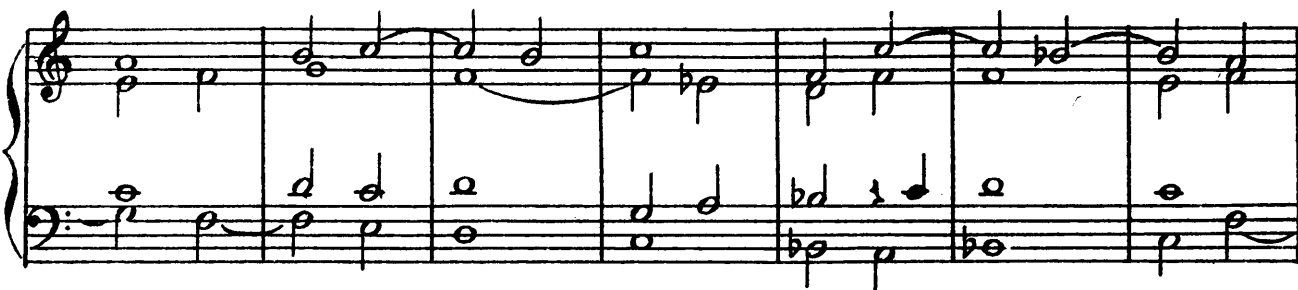


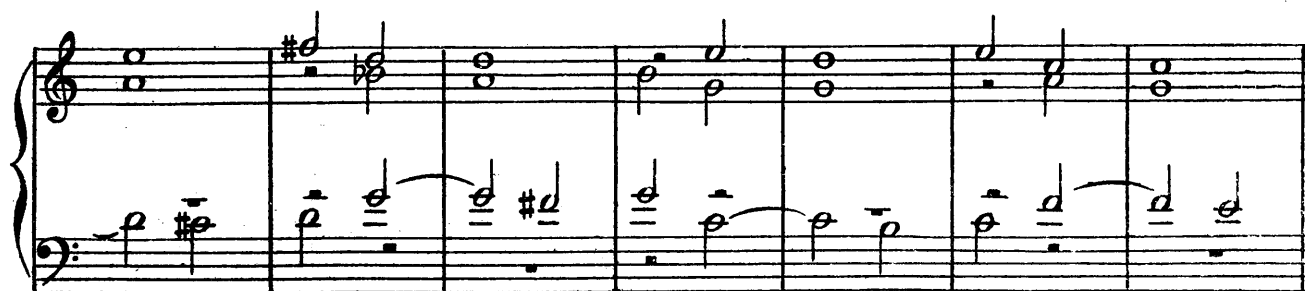


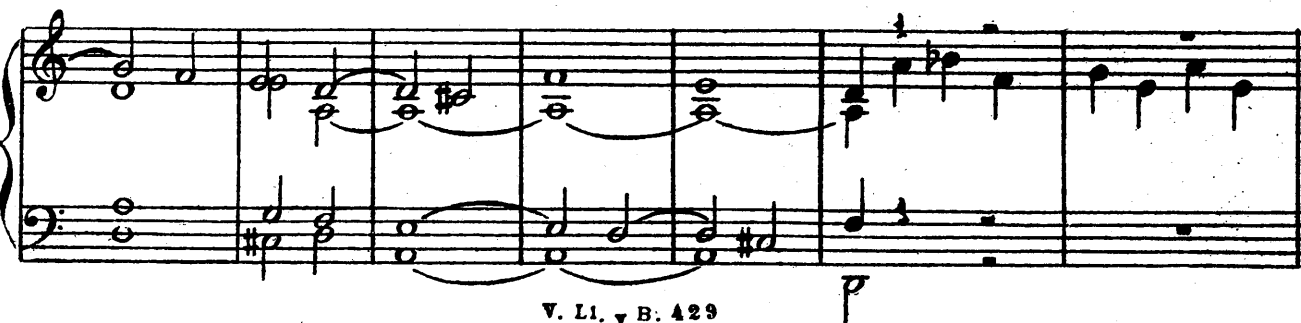
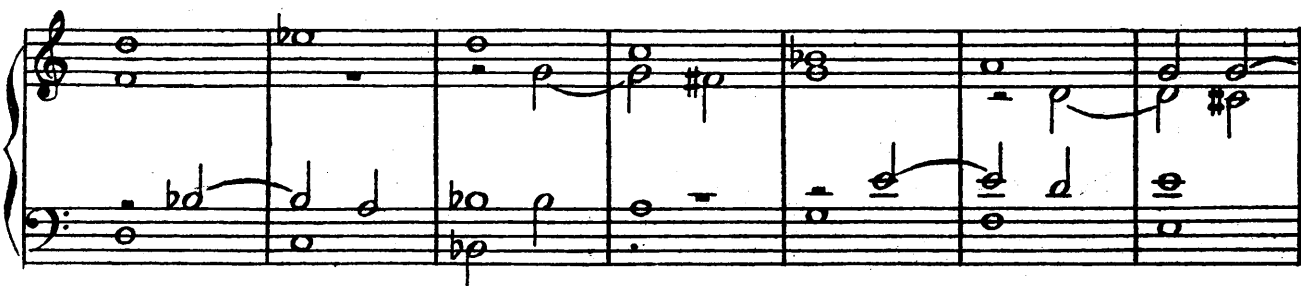
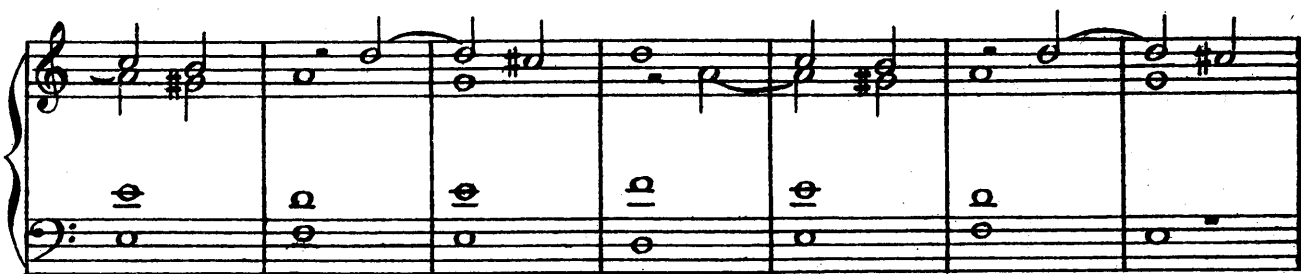


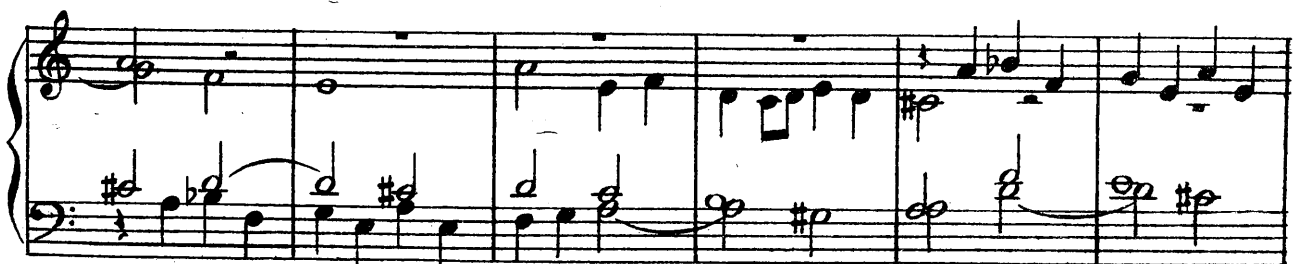




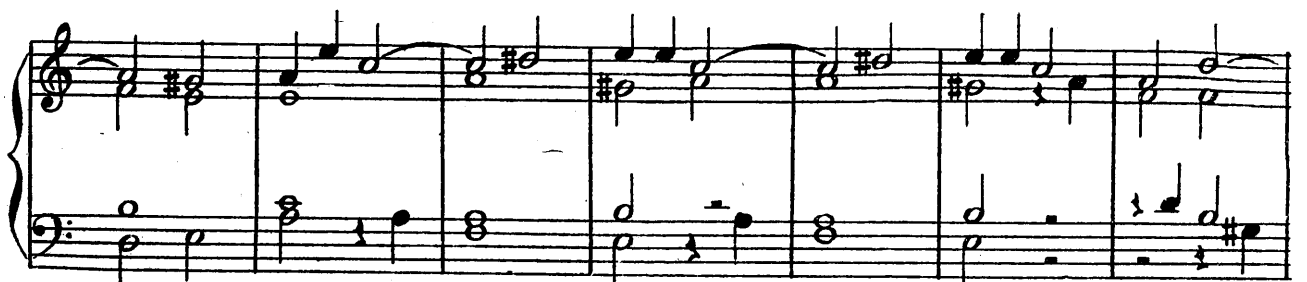
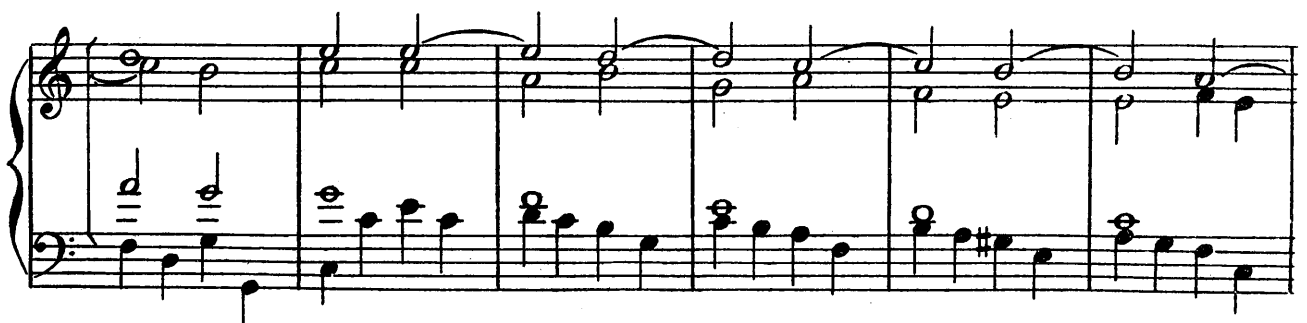
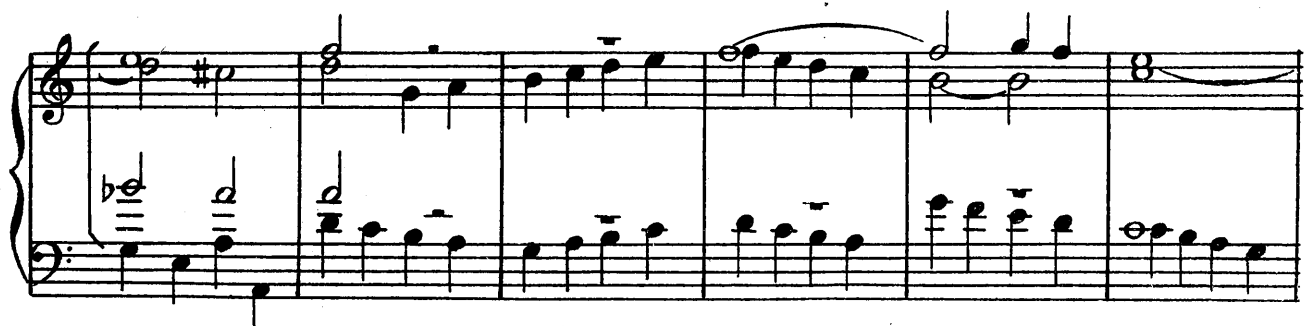
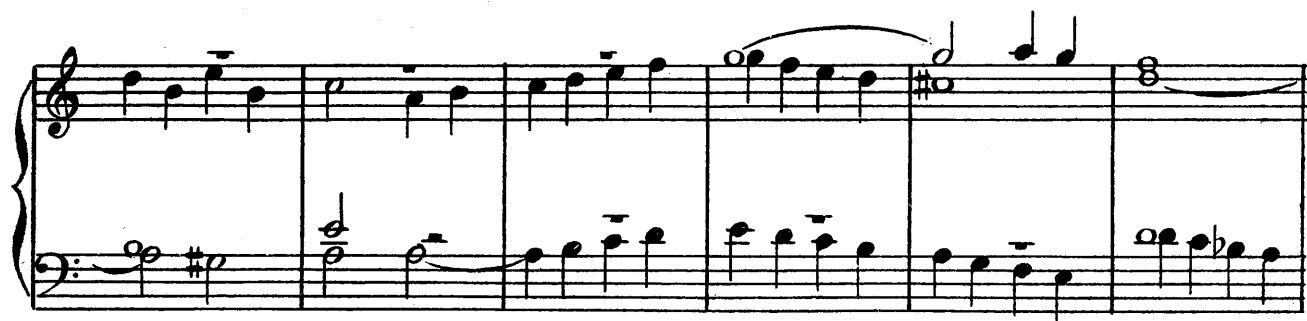


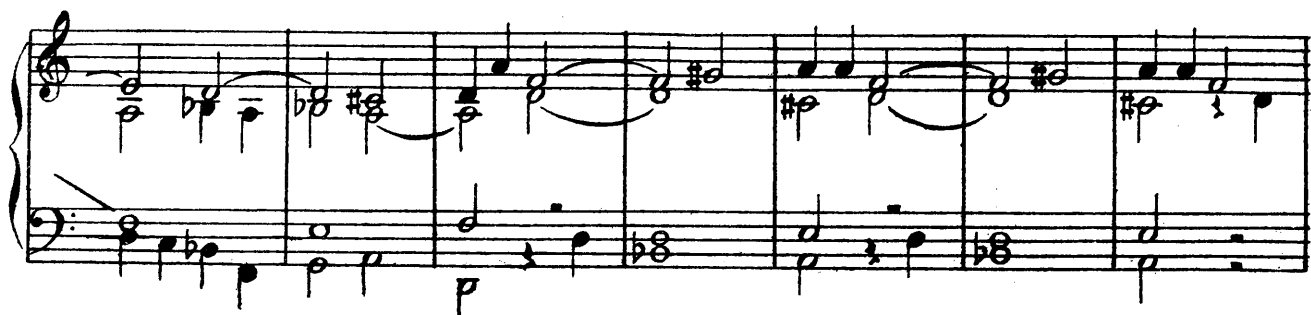
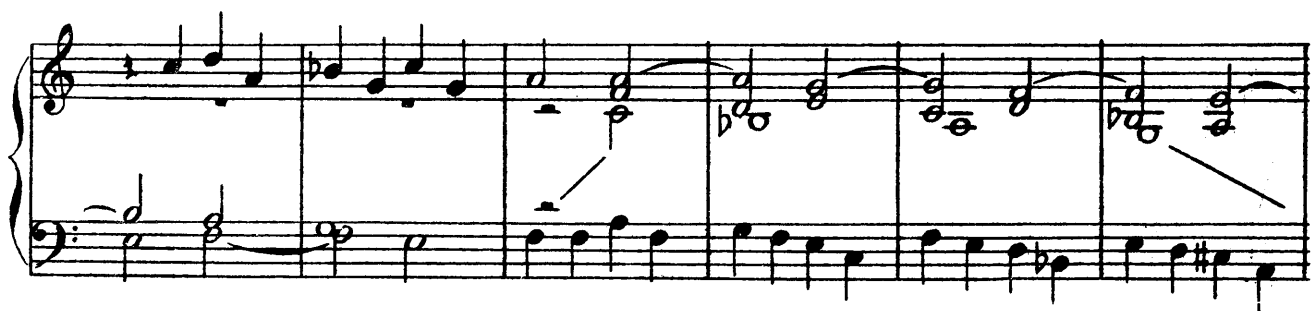


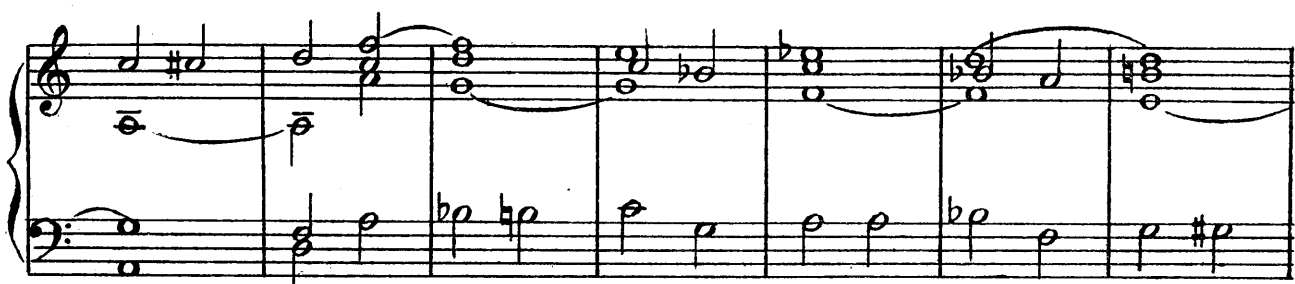


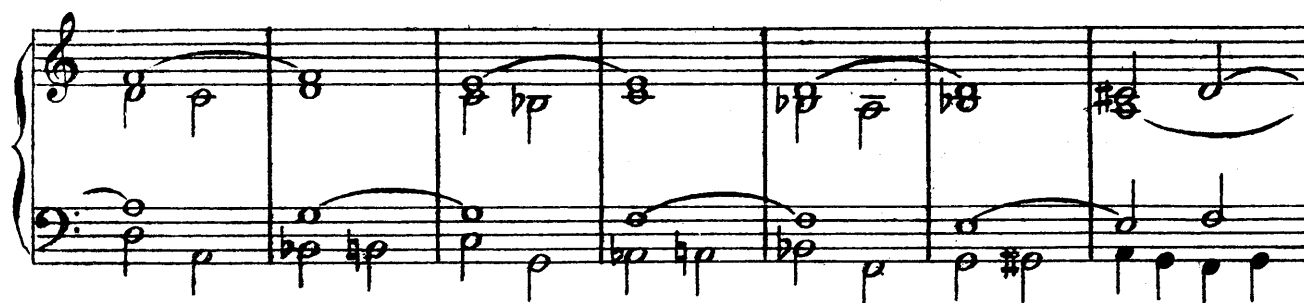
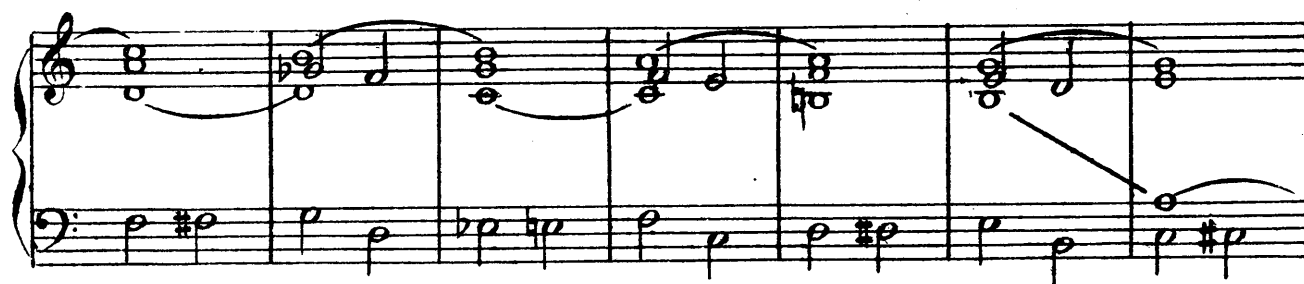
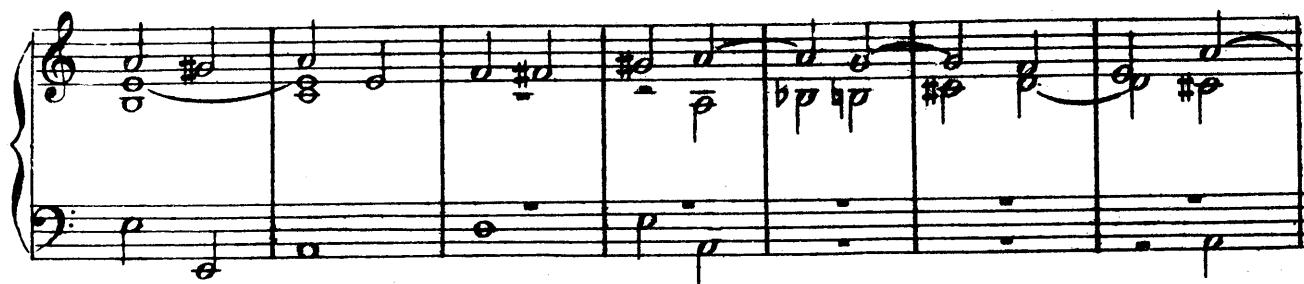


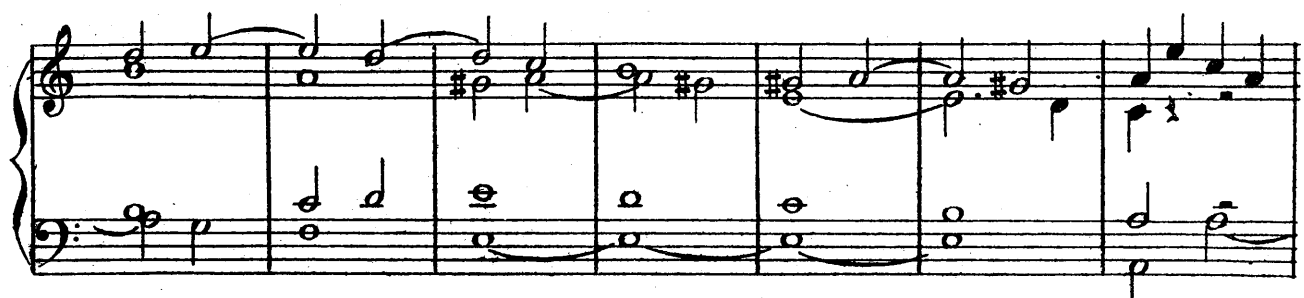
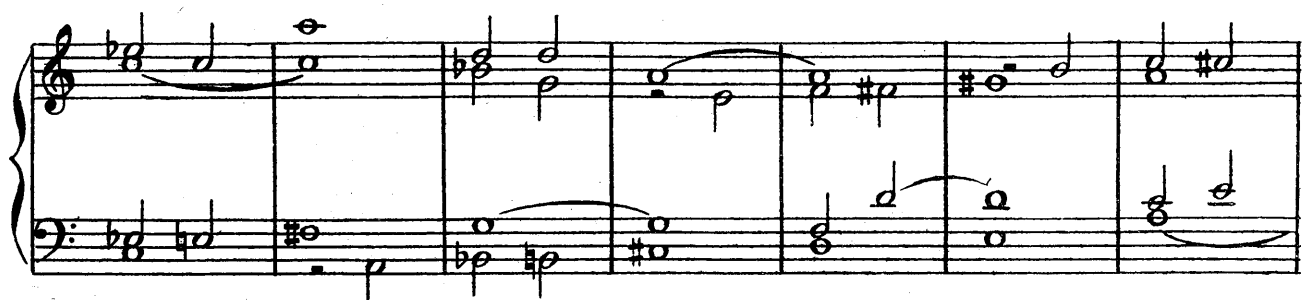
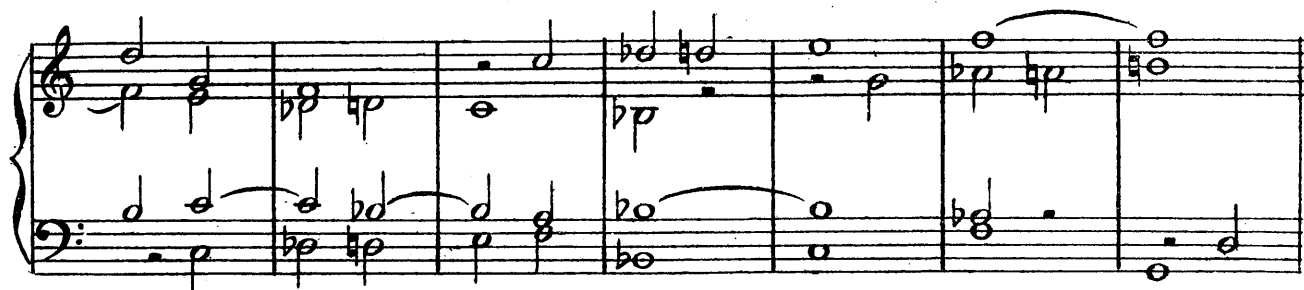
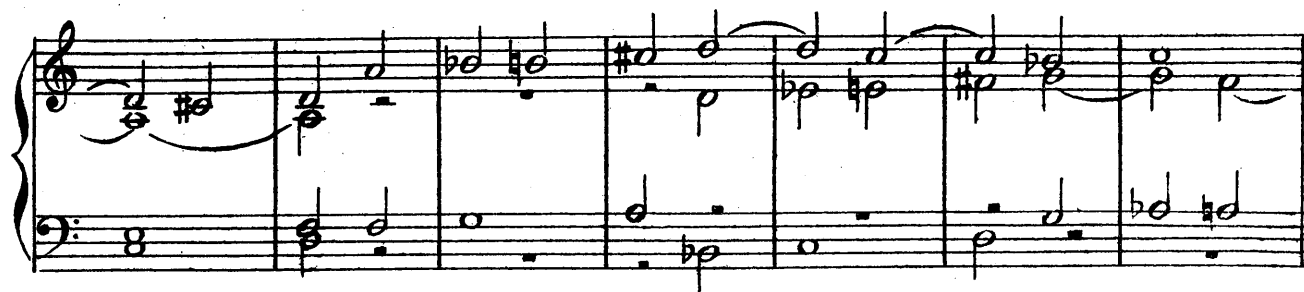


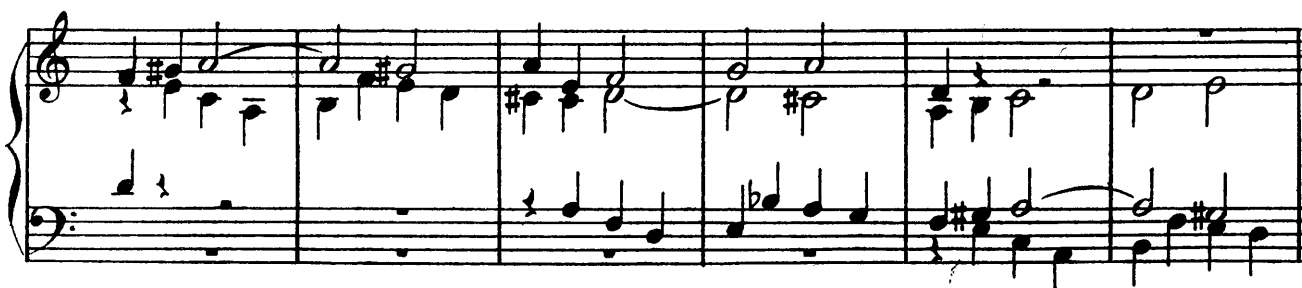


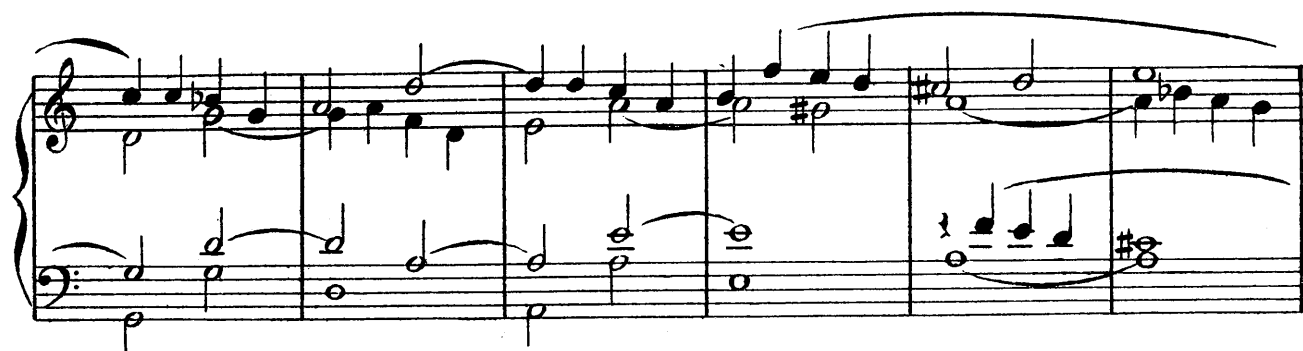


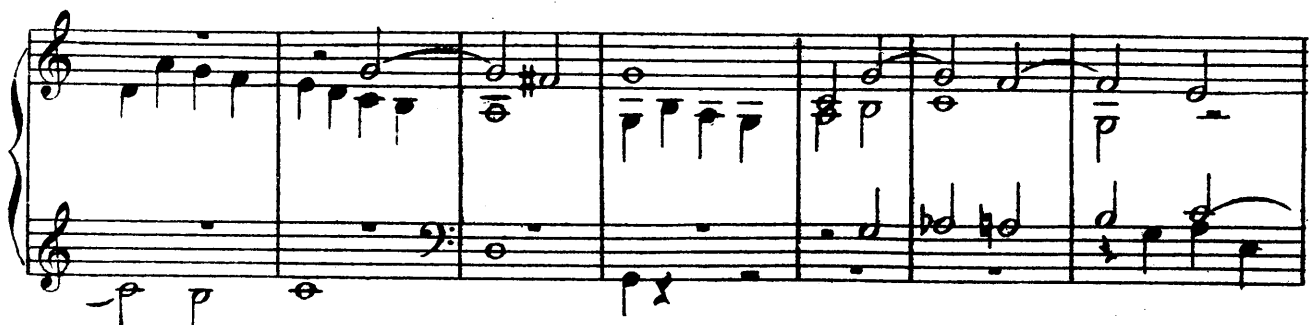
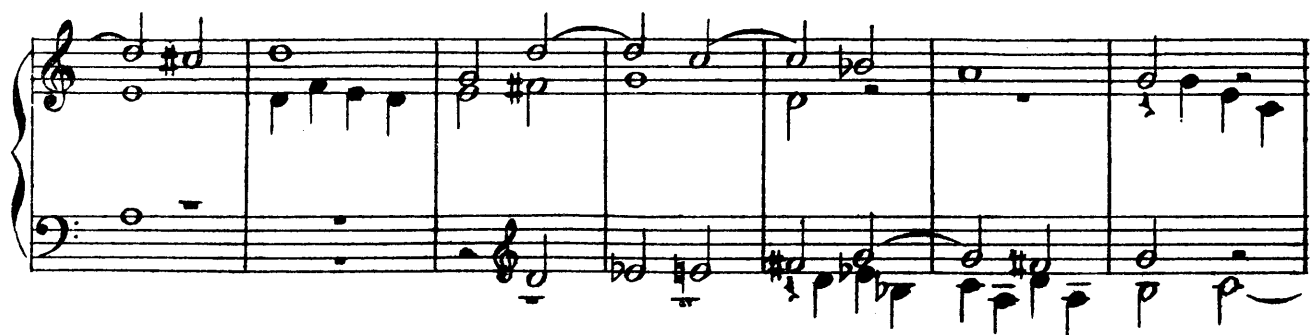
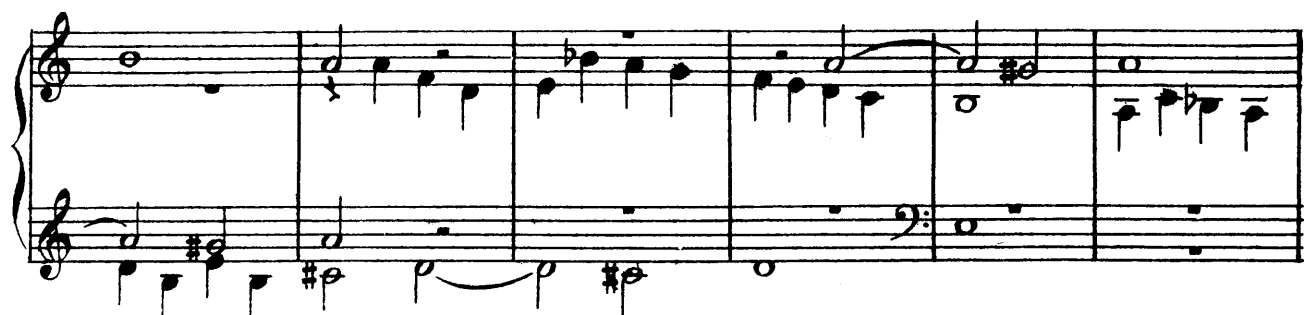
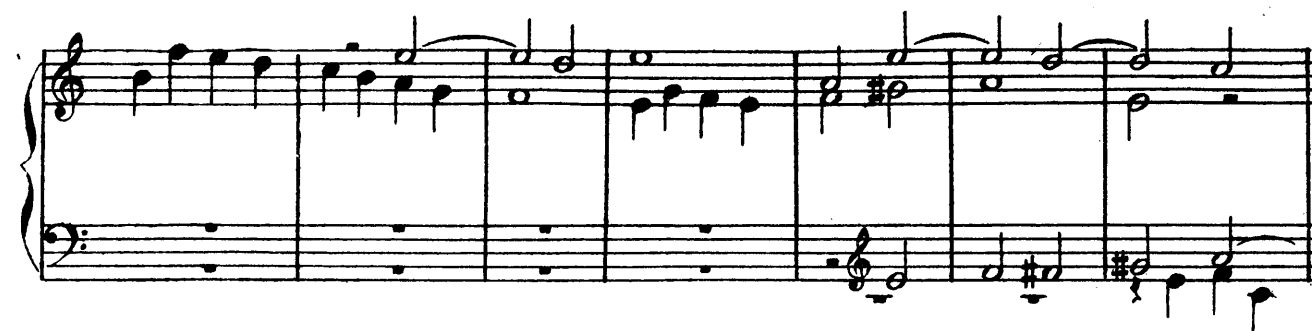


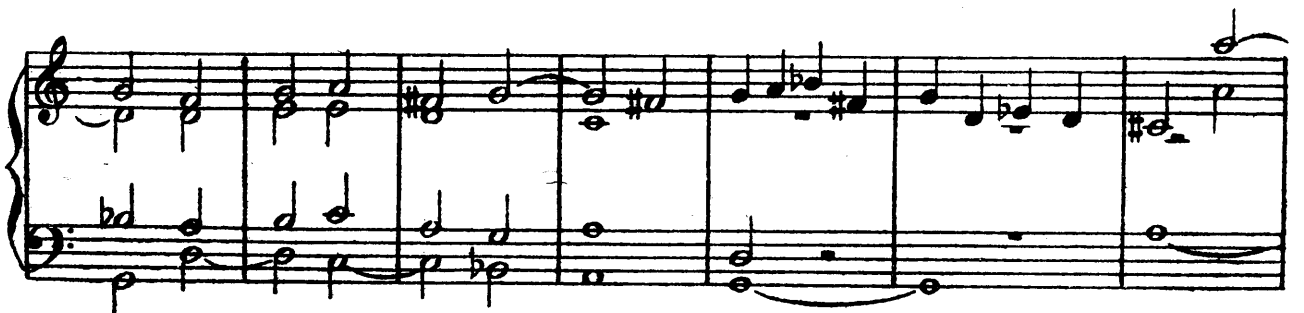
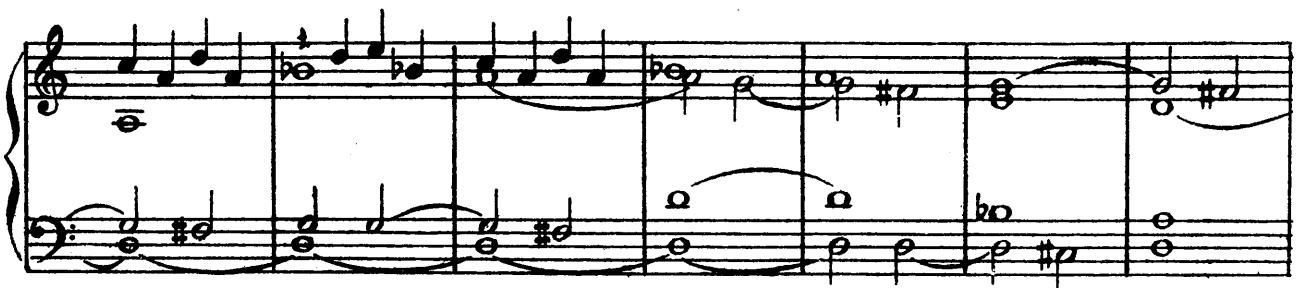














Este nuevo Preludio y Fuga, de Elías, escrito para Ofertorio sobre la antífona Mariana *Salve, Regina*, es, lo diremos con orgullo, una obra perfecta y acabada, que honra á la nación española y á la escuela de órgano que la produjo. El tema gregoriano no queda postergado un solo momento, y la base contrapuntística 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 extranjeras.

Paso sobre el octavo tono

Joaquín (¿Martínez?) Ojinaga

(Principios Siglo XVIII)

N.º 9

Vivo





The musical score on page 58 consists of five systems of piano music. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff connected by a brace. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

- System 1:** The treble staff begins with a series of chords and moving lines, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.
- System 2:** The treble staff features more complex melodic lines with slurs, and the bass staff continues with accompaniment.
- System 3:** The treble staff has a mix of chords and moving lines, with the bass staff providing a steady accompaniment.
- System 4:** The treble staff shows a continuation of the melodic themes, with the bass staff providing a simple accompaniment.
- System 5:** The treble staff features a series of chords and moving lines, with the bass staff providing a simple accompaniment.



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 extranjero. 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 posee 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.º 10

José Elías
(Principios Siglo XVIII)





II



III



IV





V

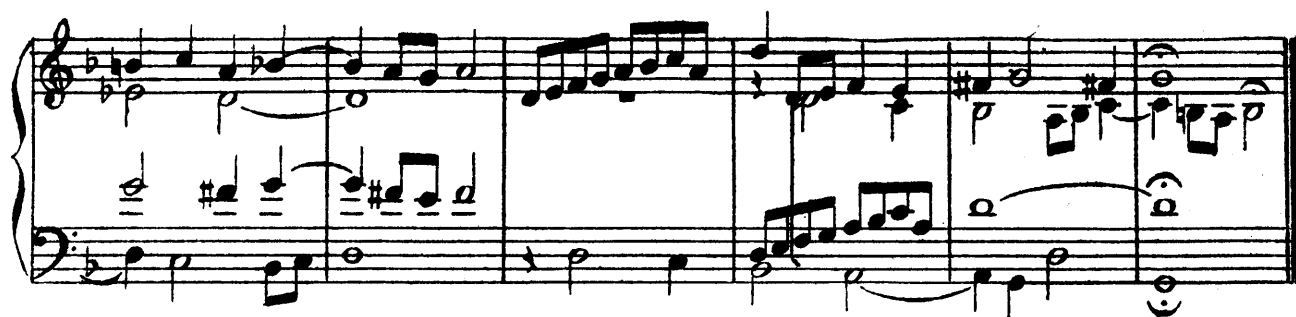


VI



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

63

N.º II

para el GLORIA de la Virgen

José Elías

I

Lleno

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XX

XXI

XXII

XXIII

XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

XXXV

XXXVI

XXXVII

XXXVIII

XXXIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LI

LII

LIII

LIV

LV

LVI

LVII

LVIII

LIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LI

LII

LIII

LIV

LV

LVI

LVII

LVIII

LIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LI

LII

LIII

LIV

LV

LVI

LVII

LVIII

LIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LI

LII

LIII

LIV

LV

LVI

LVII

LVIII

LIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LI

LII

LIII

LIV

LV

LVI

LVII

LVIII

LIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

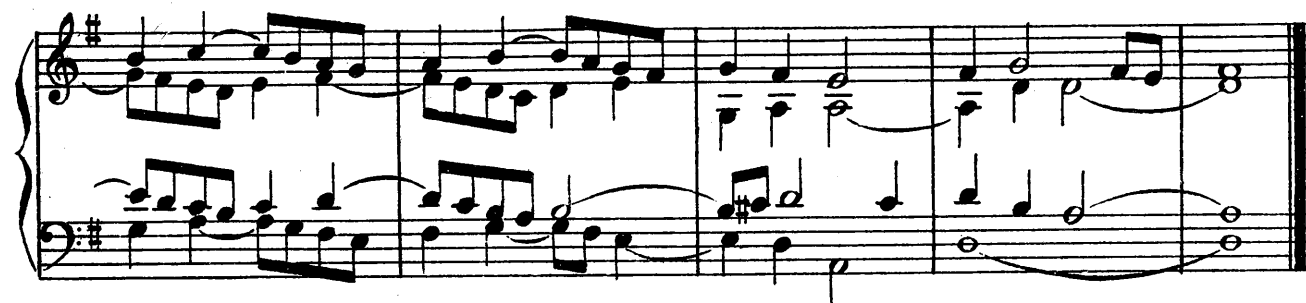


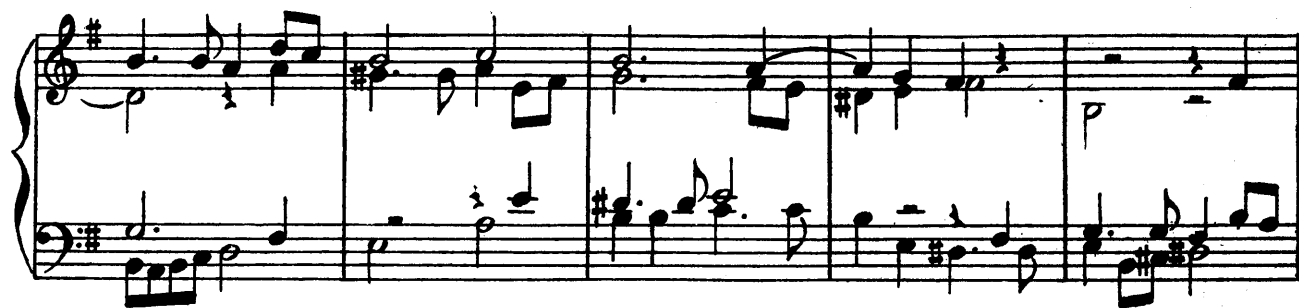


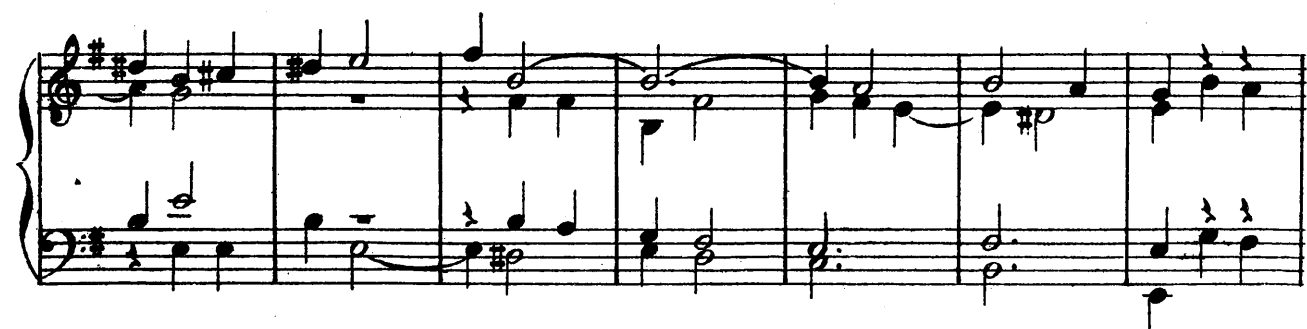
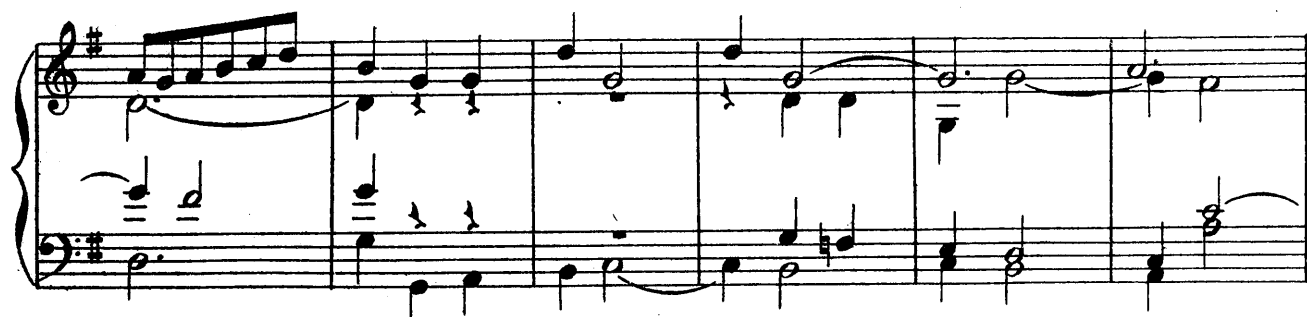


V











IX



Más extensa la presente colección de Versillos de Séptimo Tono del *Gloria* para la Misa de la Virgen, las ideas contrapuntísticas adquieren más desarrollo que en la Salmódia 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.º 12

Juan Moreno y Polo

(compuestos el año 1774)

I

Sæculorum

V. LL y B. 429

II

This musical score is for a piano piece, measures 73 through 77. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a large 'II' on the left. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs indicating phrases. The key signature remains consistent throughout the page.

Los dos Versillos de Segundo Tono, de Moreno, aún sin estar muy distanciados de la época de su antecesor Elías, denotan una preocupación constante hacia 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

N.º 13

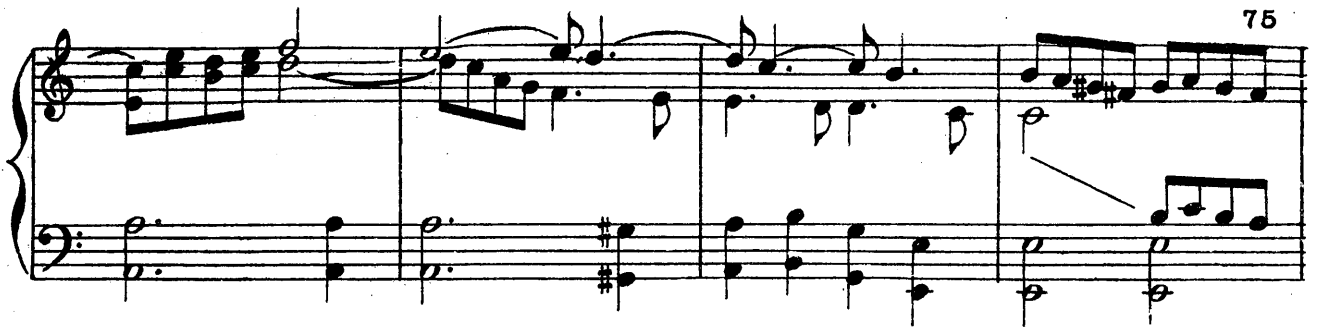
Juan Moreno y Polo

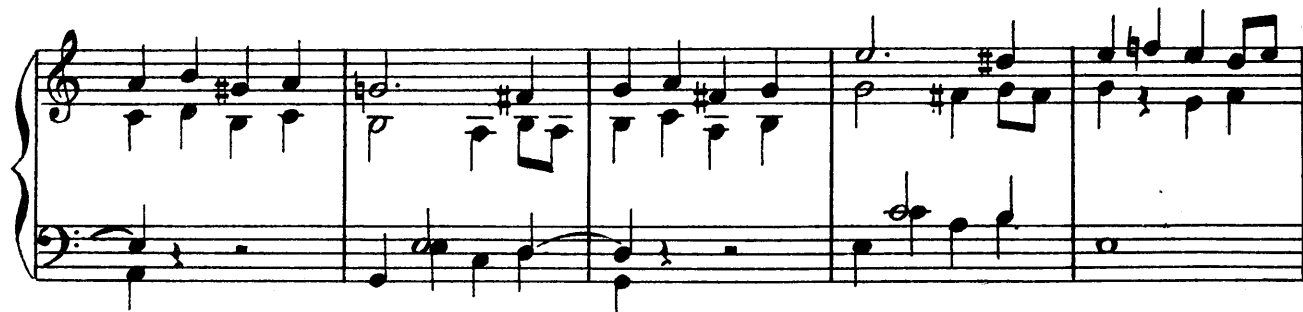
(compuestos el año 1774)

Andante

I

Sæculorum





Andantino

77

III

This musical score is for a piano piece, measures 77 through 82. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score is written for a grand piano, with a large brace on the left side of the first system and smaller braces for the subsequent systems. The first system (measures 77-78) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. The second system (measures 79-80) continues the treble staff's melodic line while the bass staff plays a steady quarter-note accompaniment. The third system (measures 81-82) introduces triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both staves, with the treble staff having a slur over the triplet. The fourth system (measures 83-84) maintains the triplet patterns, with the bass staff showing more complex rhythmic figures. The fifth system (measures 85-86) concludes the piece with a final chord in the treble and a descending line in the bass.



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 ligera 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 llamariamos hoy con la misma propiedad que Moreno en su época, altamente expresivo y de carácter *cantabile*. La melodía tierna y suave de este Versillo parece escrita hoy. El robustecimiento armónico que hoy daríamos, sin duda, al tema del Versillo ¿aumentaría, acaso, la belleza que ostenta la peroración en toda su sincera sencillez?

Intento

(para Ofertorio 6 Final)

N.º 14

P. Antonio Soler

(1729 - 1783)

Muy Vivo



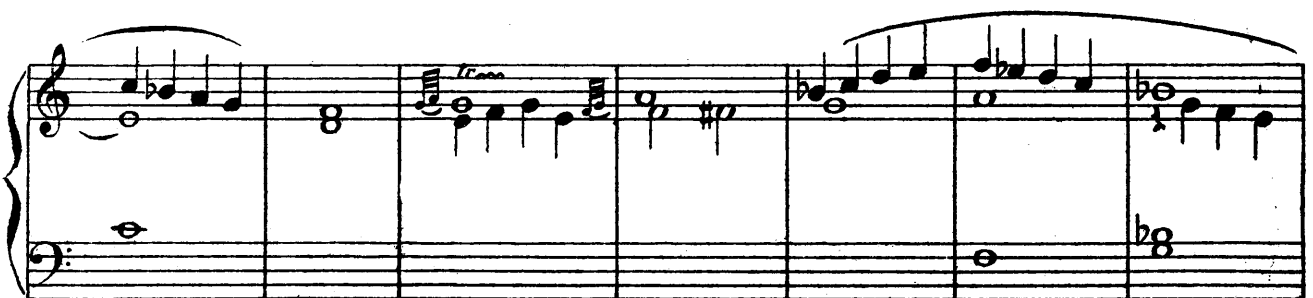
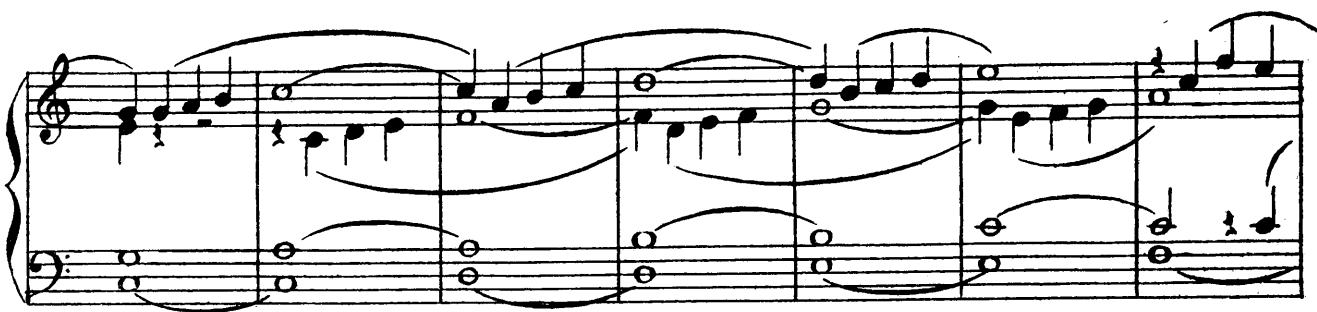
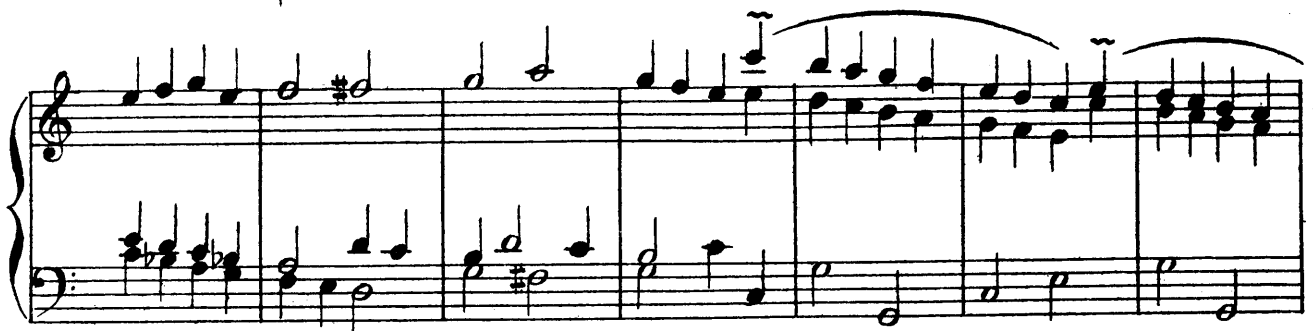
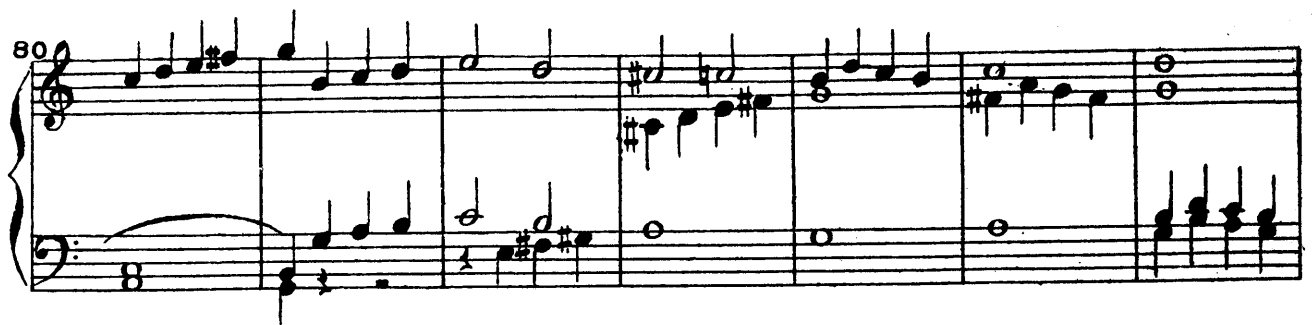
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of 12 measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. The second measure has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. The third measure has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. The fourth measure has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note B3. The fifth measure has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note C4. The sixth measure has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note D4. The seventh measure has a treble staff with a half note F#5 and a bass staff with a half note E4. The eighth measure has a treble staff with a half note G5 and a bass staff with a half note F#4. The ninth measure has a treble staff with a half note A5 and a bass staff with a half note G4. The tenth measure has a treble staff with a half note B5 and a bass staff with a half note A4. The eleventh measure has a treble staff with a half note C6 and a bass staff with a half note B4. The twelfth measure has a treble staff with a half note D6 and a bass staff with a half note C5. The score ends with a double bar line.

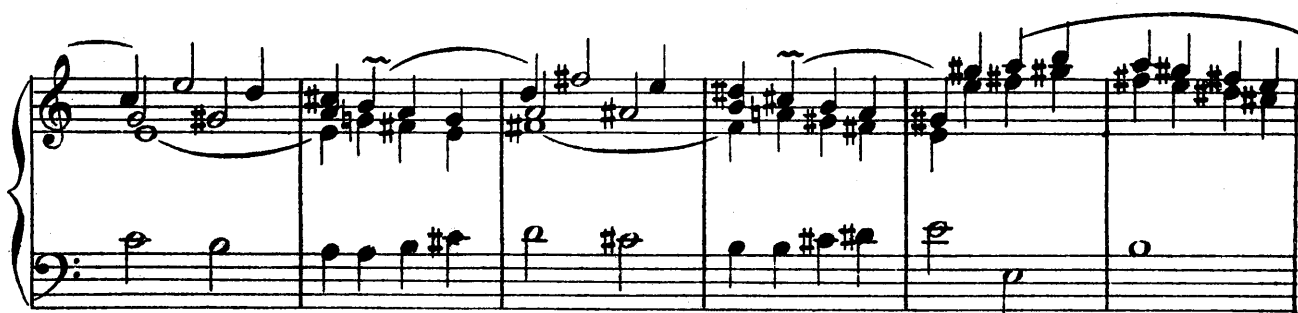
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff, aligned with the notes. The score is presented in a simple, handwritten style.

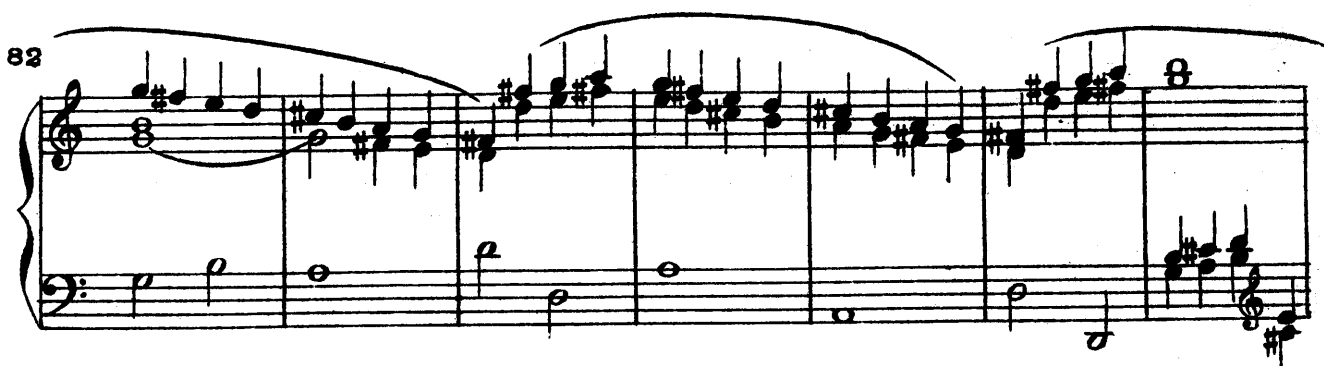
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple, with a range of one octave. The voice part is in the upper register, also in 2/4 time. The melody is more complex, with a range of two octaves. The lyrics are written below the piano part. The score is divided into two systems, each with three measures. The first system is marked with a "tr" (trill) above the first measure. The second system is marked with a "tr" (trill) above the first measure. The score is written in a clear, legible style, with a focus on the melody and harmony.

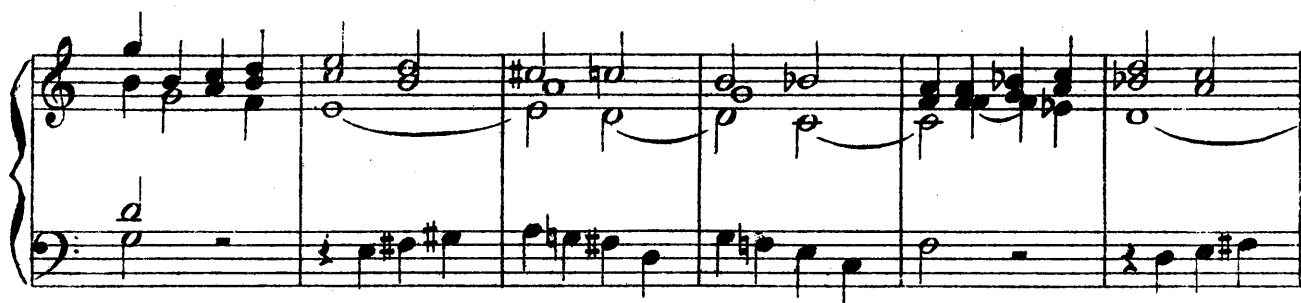
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of 12 measures. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The score is written in a simple, clear style, with notes and rests clearly visible. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody.

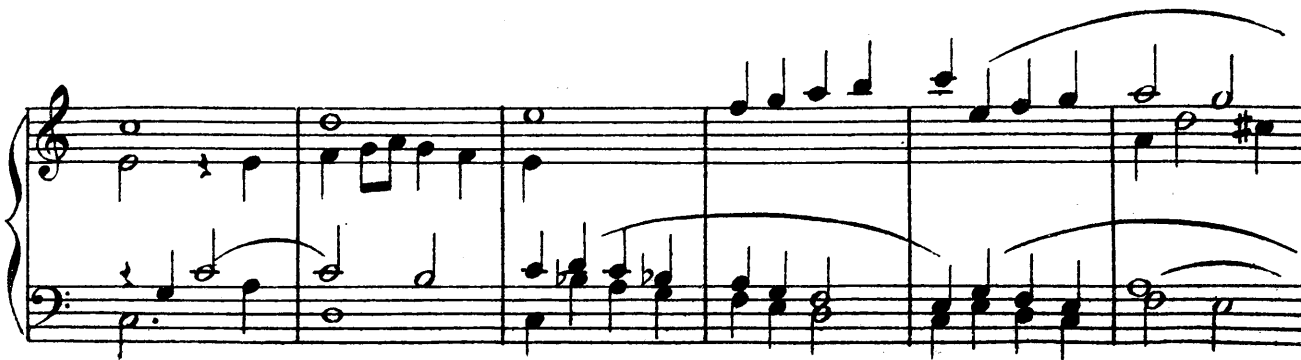
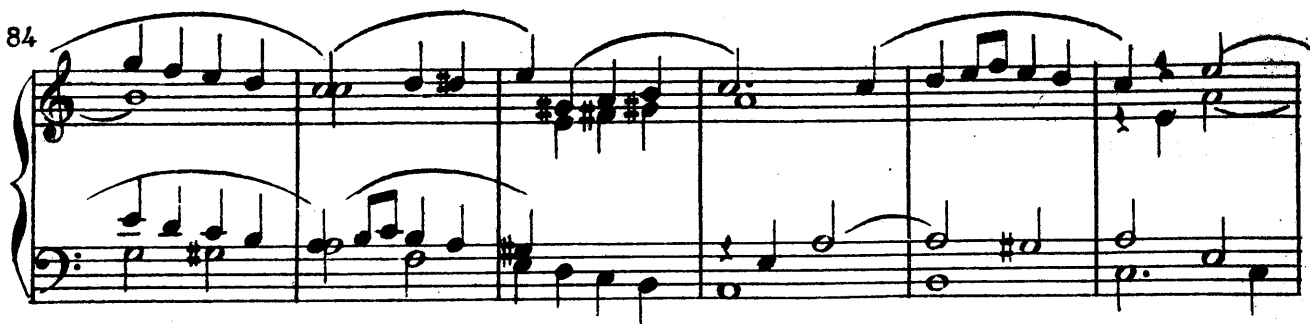
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with a trill on the final note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is written in a clear, hand-drawn style.

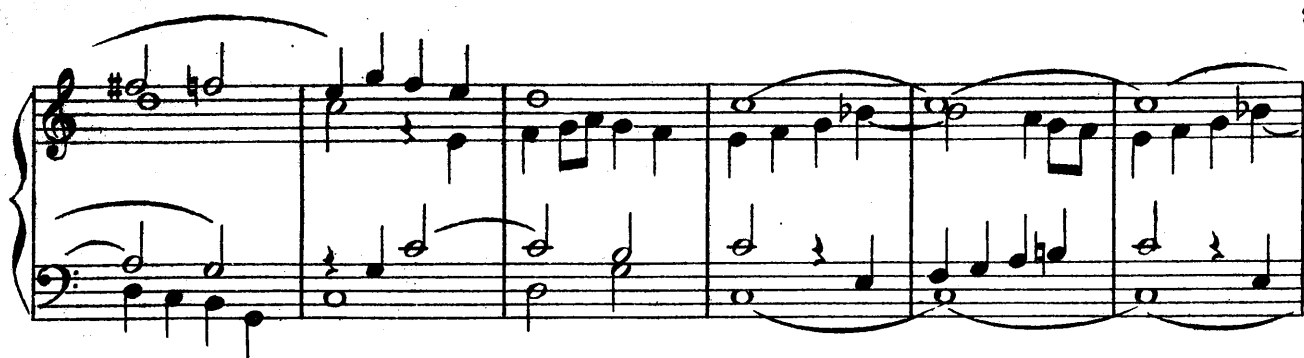












Intento

N.º 15

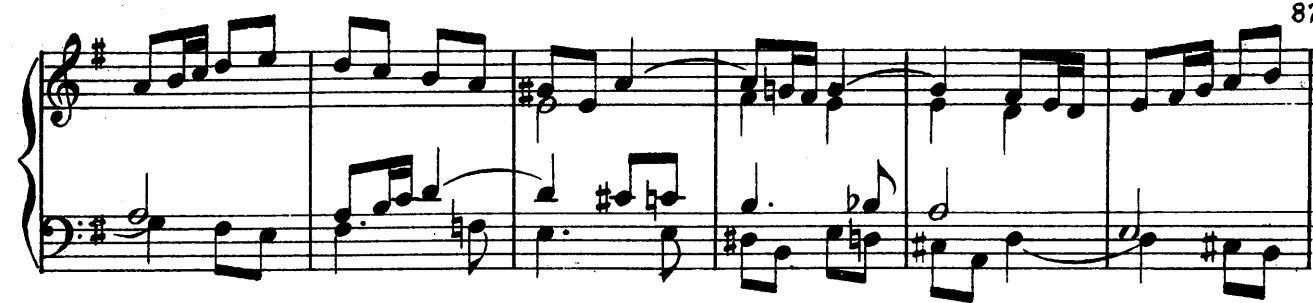
(para Ofertorio 6 Final)

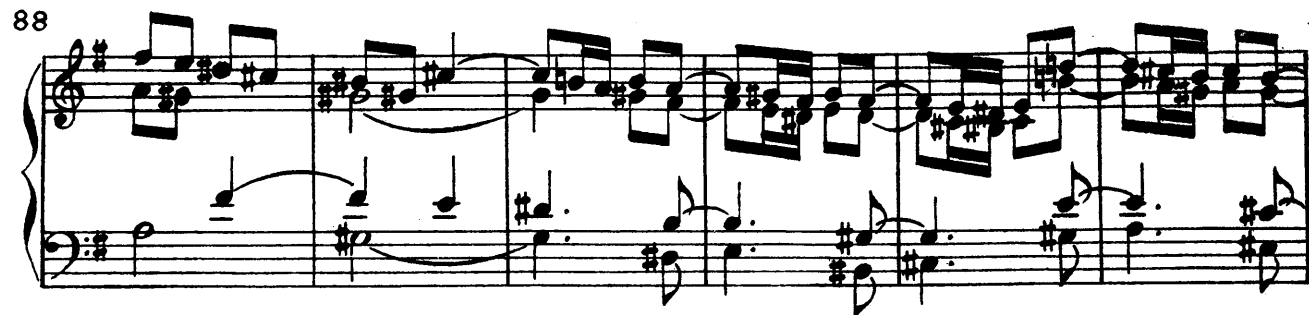
P. Antonio Soler

(1729 1783)

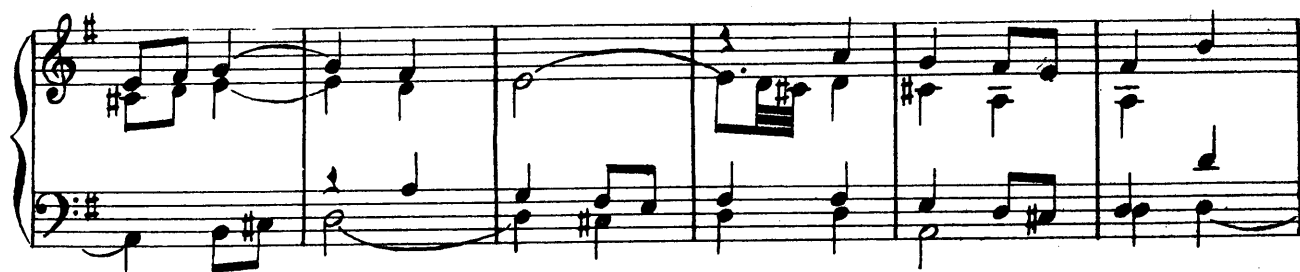
Movido

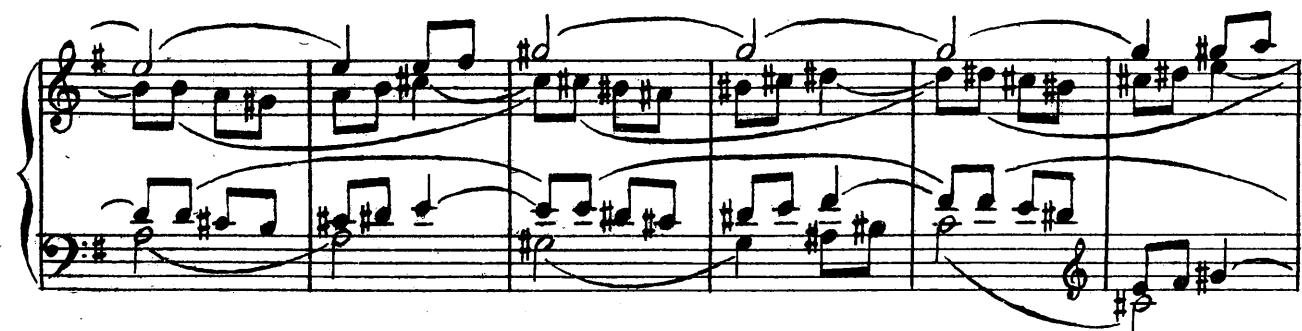
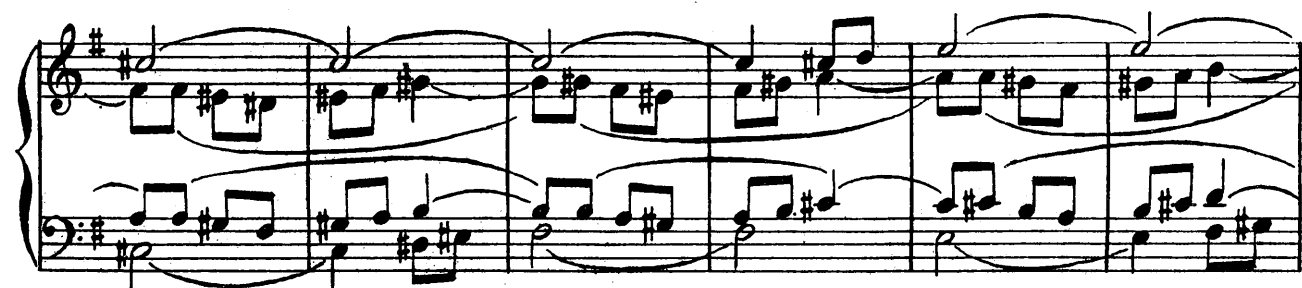
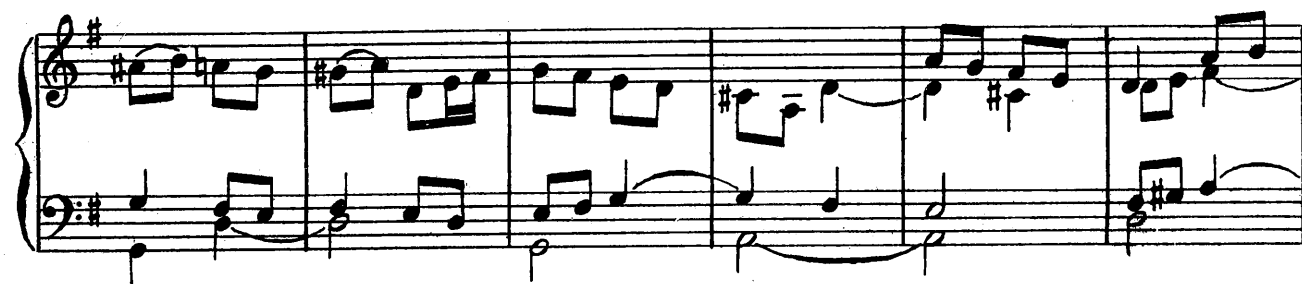
The musical score for 'Intento' by Antonio Soler is presented in five systems. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Movido'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence in the bass staff of the fifth system.

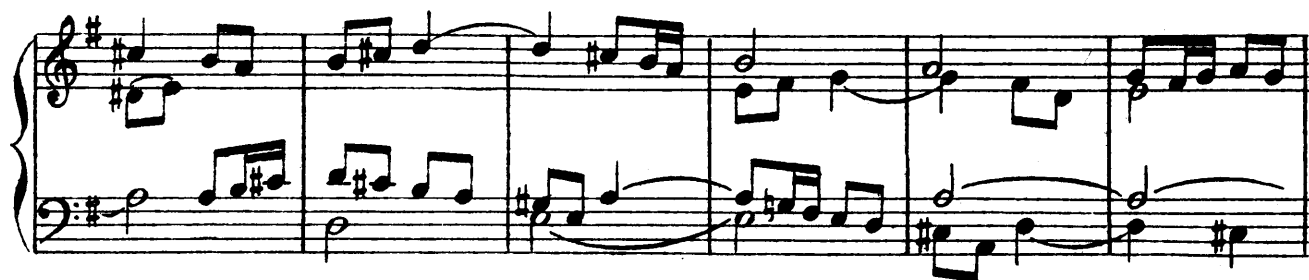
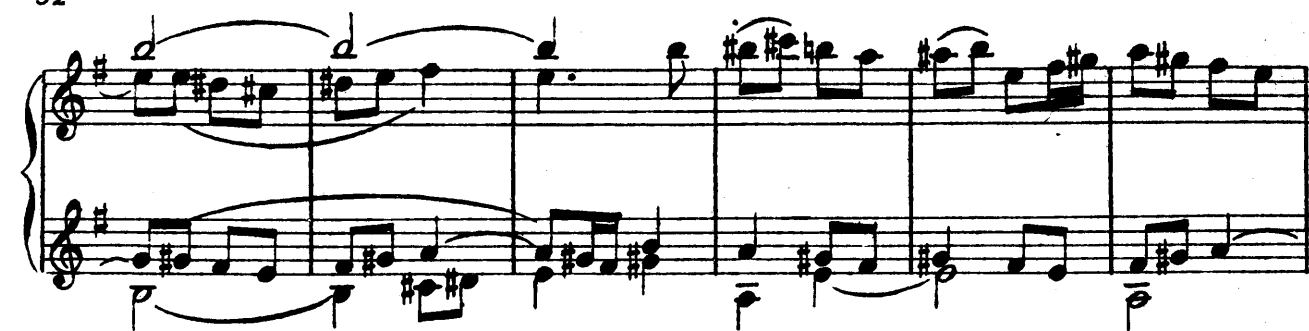


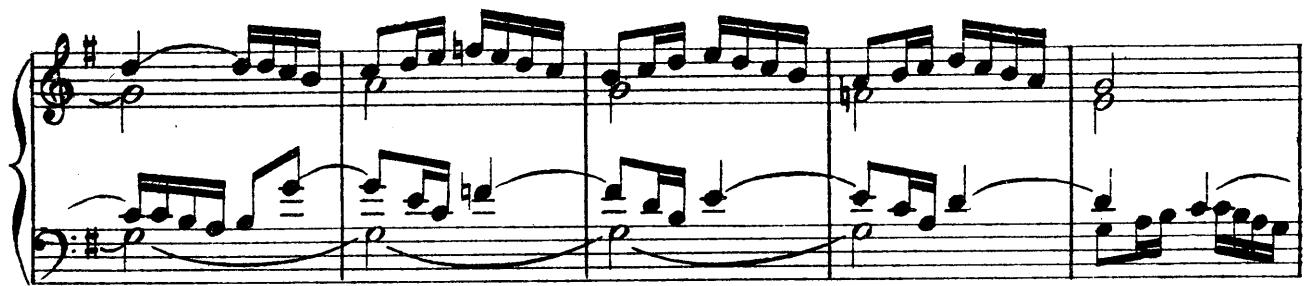










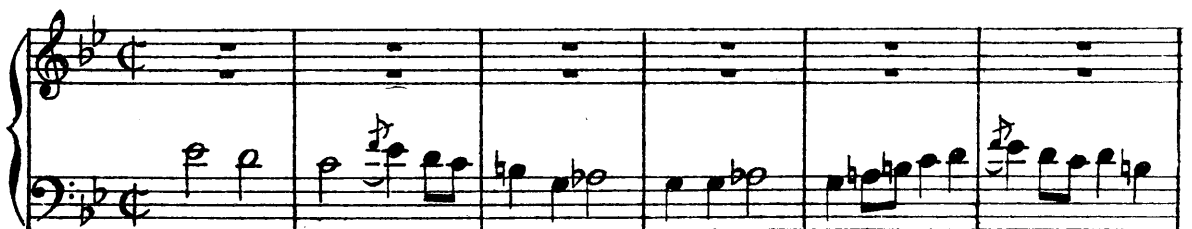


Fuga

N° 16

P Antonio Soler

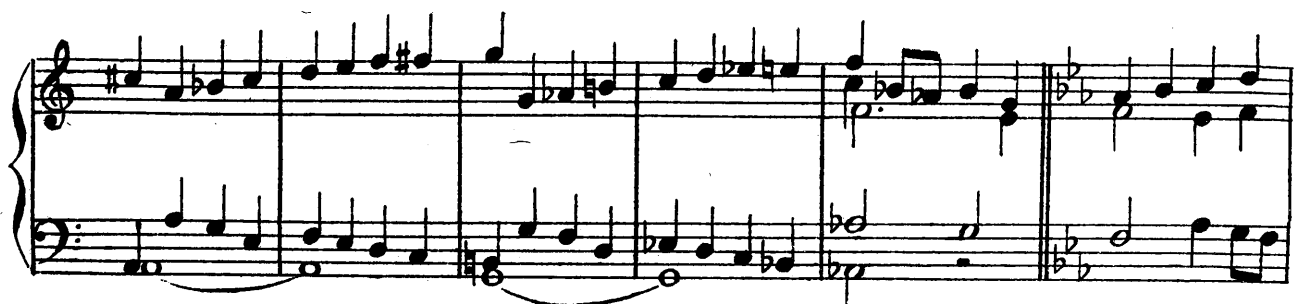
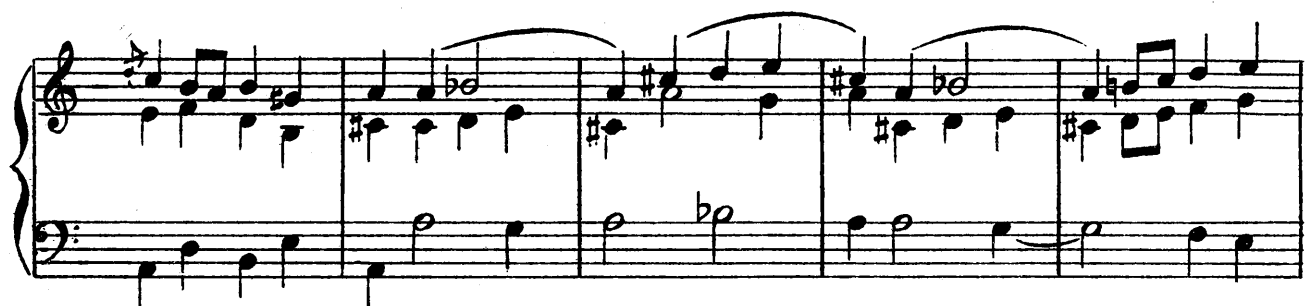
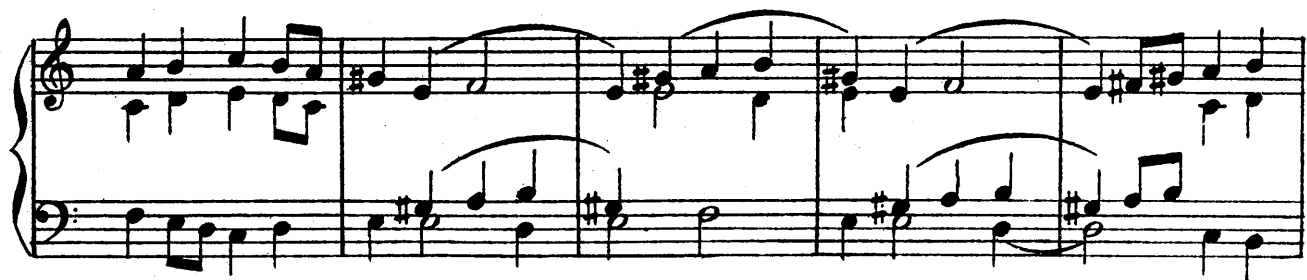
Andantino



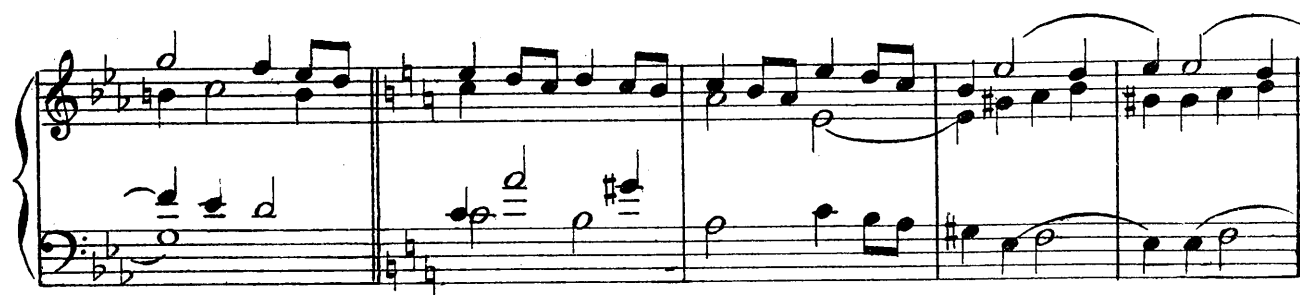
The image displays a page of musical notation, numbered 94 in the top left corner. The notation is arranged in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals. Slurs are used to group notes across measures. The notation is written in a clear, standard musical style.









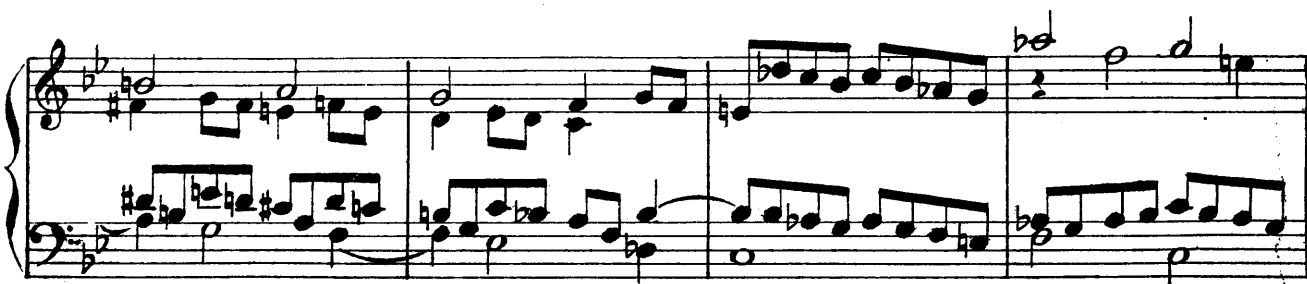
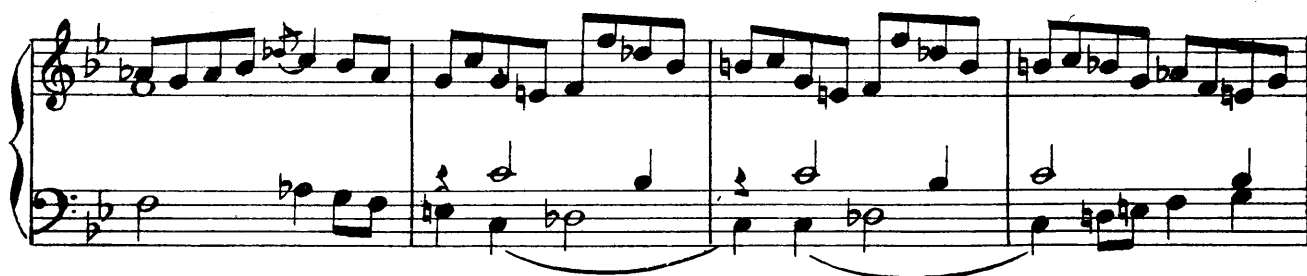


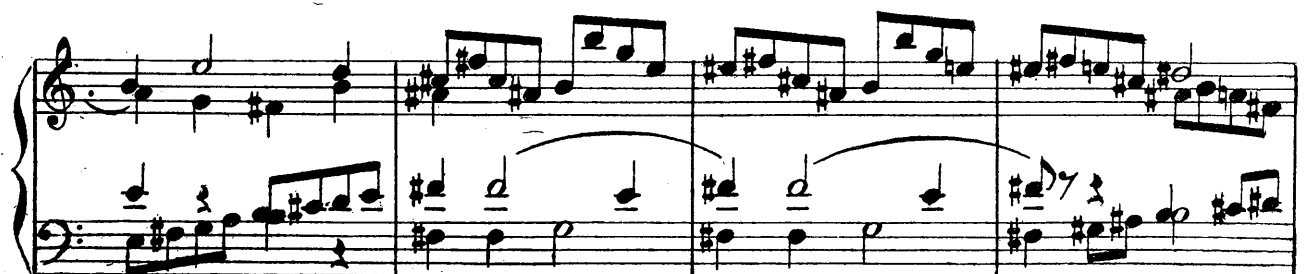
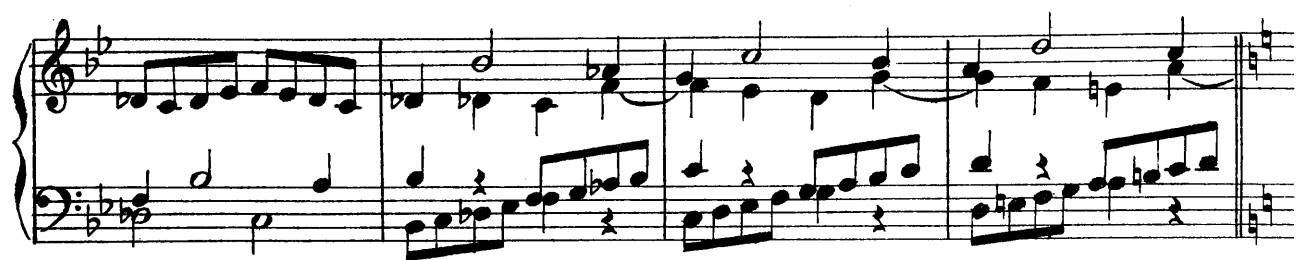




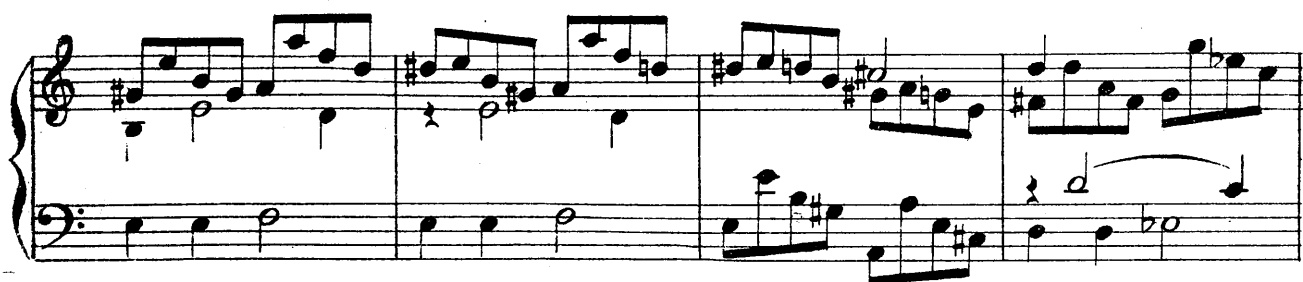














A. S. ARISTA.

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