UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

EL ORGANISTA LITÚRGICO

SUGERENCIAS DE INTERPRETACION DEL ÓRGANO EN LA PRÁCTICA RELIGIOSA

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA DEL ÓRGANO

QUE PRESENTA:

GRETA ALEJANDRA BALTAZAR ROSALES

ASESOR TEÓRICO: DOCTOR JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

ASESOR PRÁCTICO: MAESTRO RAFAEL CÁRDENAS MORALES

MÉXICO 2020

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Mucho tengo que agradecer a las personas que a lo largo de mi carrera musical han sido un apoyo. Y aunque durante mi trayecto por esta carrera han llegado y se han ido un sinnúmero de personas, las que sí han llegado conmigo, hasta este momento tan importante en mi vida, las menciono porque me han aportado sin esperar retribución alguna y lo que me han dado ha sido de manera generosa.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mis padres, que han sido el apoyo más grande y el ejemplo de lucha, trabajo duro, y resiliencia, lo que me ha formado como una persona que ha logrado llevar a conclusión este largo camino profesional. Asimismo, a Sandra, Gilberto, Demetrio, Héctor, y Gilberto hijo, quienes siempre me apoyaron y apreciaron mi labor artística. Desde luego a mis hermanos que siempre se preocupan por mí.

De igual manera agradezco a quien considero una segunda familia: José María Jiménez, mi compañero de vida, que ha sido mi ancla y mi apoyo más grande en los momentos de flaqueza, y que me ha aportado, tanto desde el punto de vista intelectual, como en el campo de la experiencia artística surgido de los intercambios que generamos sobre aspectos de mi formación, para ratificar o rectificar cuando ha sido requerido. También, sin duda alguna, a Ada Gricelda Bonifaz, quien me ha acogido siempre generosa en todos los aspectos.

A Carlos Paredes Gonzales, quien fue la primera persona en saber que yo estaría en la carrera y el único que confió plenamente en que esto concluiría de una manera exitosa. A Carlo Amador mi gran amigo. A Santiago García, un ser de enseñanzas, a quien le dedico esta tesis en donde quiera que esté. A Nely Serna, mi terapeuta y mi gran inspiración de éxito intelectual. A Adrián García, a José Luis Castellanos, a Aida Vela. A Juan Carlos Villaseñor. Al Pbro. Víctor Hugo García Anaya, al Padre Carlos Jean, al Pbro. Pablo Monjaraz y a toda la comunidad de Santo Domingo de Guzmán, quienes me facilitaron con gran generosidad su templo y órgano para llevar a cabo mi examen práctico.

Una mención muy especial a los maestros que sin duda fueron la parte más importante en este camino: A Víctor Rodríguez, el cómplice de toda mi carrera y mi primer maestro y figura musical; a Eurídice Sánchez, quien no solo me enseñó música sino de la vida misma; a Jorge David García Castilla, que fue el culpable de mi reconciliación con la música y me regresó las ganas de seguir adelante; a Miguel Cicero, que me enseñó cosas reveladoras que me ayudaron a plantearme el continuar; a Rafael Cárdenas, a quien le debo la conclusión de esta carrera, a Rodrigo Treviño y a José Luis Navarro.

A mis tutores: Jorge David García, Rafael Cárdenas, Benjamín Paredes, Maby Muñoz y Miguel Cicero, que me leyeron y comentaron.

Índice.

Capítulo 1. Origen del órgano 1
Hidraulis, neumático, y los diferentes tipos de órganos 1
Introducción del órgano a la iglesia 2
El oficio divino y la misa 3
El organista y el desarrollo de una profesionalización 4
Orígenes de las escuelas de órgano litúrgico 5
La Escuela Alemana 5
La Escuela Española Y los Tratadistas 7
La evolución de los tratados en los siglos XIX Y XX 9
Musicografía religiosa 10
Organistas Mexicanos 10
Capítulo 2: Métodos y tratados para el estudio del órgano. 14
Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón (1578) 15
Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela de Luys Venegas de Henestrosa (1557) 20
El arte de tañer fantasía, Tomás de Santa María (1565) 21
Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica, Francisco correa de Arauxo (1626) 22
Museo orgánico español, Hilarión Eslava (1853) 24
Capítulo 3. Sugerencias de interpretación para el organista litúrgico. 29
Función de la música litúrgica. 29
Breve guía de tiempos y partes de la liturgia católica 30
Entrada 31
Kirie eleison 31
Gloria a Dios en el Cielo 32
Salmo responsorial 32
Aclamación antes del evangelio 32
Canto de ofertorio 32
Santo 33
Cordero de Dios 33
Comunión 33
Salida 33
De la disposición del órgano y sus intervenciones según la instrucción general del misal romano 33
Los tonos de salmodia 34

Introducción

Este trabajo de tesis profesional es un esfuerzo que pretende por reconocer la labor de los organistas litúrgicos que en la búsqueda de una interpretación ritualista, cada vez más compleja, realizaron grandes avances en la técnica, repertorio e interpretación del órgano, lo que permitió desarrollar distintas escuelas organísticas y principios estéticos para la composición en este instrumento.

Desde el primer acercamiento entre el órgano y la iglesia, el instrumento ha sufrido transformaciones. Éstas aplican no solo a su fisonomía, en función de los requerimientos organológicos que cada templo solicitaba, sino también a la teoría y práctica interpretativa que dieron como resultado diversos escritos publicados que buscan entender la estética musical del canto religioso, del acompañamiento del órgano y por supuesto de la técnica y repertorio para órgano solo. Por ello, los organistas de iglesia han formado parte importante para el desarrollo de una escuela de órgano, y hoy en día es primordial conocer dicho trabajo para la formación profesional del organista mexicano.

El trabajo de los organistas litúrgicos que dejaron un legado escrito sobre la música sacra y sobre sus propias composiciones, es de especial relevancia, pues es un baluarte para los que pretendemos estudiar a fondo el repertorio de órgano, y más específicamente para quienes buscan un puesto como organista en una iglesia. Es así que en este trabajo me permito recopilar los elementos necesarios para ejercer de manera profesional, con todos los elementos que he recibido en mis clases durante mi carrera profesional; esto incluye la compilación de una historia breve del órgano, el análisis de los tratados más reconocidos de los organistas litúrgicos, así como mi experiencia como organista en los lugares donde he tenido oportunidad de poner en práctica dichos elementos en contextos de enseñanza, tanto en espacios de liturgia católica como trabajando con alumnos propios.

De manera más específica, en esta tesis comenzaré por hablar del hidraulis, primer prototipo del instrumento; después hablaré de los tres tipos de órgano, sus características y funciones principales, y comentaré cómo se fue introduciendo el órgano en la iglesia y cuáles fueron las aportaciones de diversos organistas en materia de técnica e interpretación, ya sea a través

de enseñanza oral o de registros escritos de dichos aportes; después, en el segundo capítulo, analizaré algunos tratados y métodos de música para órgano, y más adelante veremos que estos métodos sirven de apoyo a la resolución de problemas que se discutirán más adelante, ya que, aunque fueron pensados para fines pedagógicos, podremos constatar que son un apoyo importante a la investigación histórica. Después de todo lo anterior, en el capítulo tercero propondré una serie de aportes personales a la comunidad de organistas litúrgicos.

Capítulo 1. Origen del órgano

Hidraulis, neumático, y los diferentes tipos de órganos

Los antecedentes del órgano deben remontarse al desarrollo tecnológico de las flautas de pan de origen griego. El primer paso evolutivo del instrumento es la invención del órgano hidraulis, que más que un instrumento, era considerado una máquina, lo cual fue primordial para su desarrollo ya que la evolución del instrumento siempre fue en función de las necesidades del lugar o tipo de ceremonia en la cual sería ejecutado (Bernal Ripoll, 2003:1). Diseñado por Ctesibio de Alejandría (200 a. C.), y utilizado hasta el siglo IX d.C.A. (Suarez, 2004: 14), el Hidraulis contaba con un mecanismo hidráulico para bombear el paso del aire a presión, con tubos de caña y bronce. Fue usado mayormente para entretenimiento que los emperadores ofrecían al pueblo, principalmente en circos y anfiteatros. Algunos tratadistas, como Vitrubio, dejaron tratados sobre el Hidraulis, posteriormente, con respecto al cambio de mecanismo del hidraulis al órgano neumático, Heron aporta una obra sobre neumas que describía el mecanismo del órgano neumático en su época.

Después de comentar el primer prototipo de órgano, hablaré de los tipos principales de instrumento. Existen tres tipos de órganos: positivo o realejo, portativos, y de tribuna (también llamado de cámara). Cada uno de estos tipos tiene particularidades adaptadas a las necesidades del rito, mismo que podía ser procesional, dentro del templo, o para una gran catedral. La iglesia lo adoptó como instrumento principal de la liturgia católica, dándole un simbolismo místico y al mismo tiempo una significación bíblica. (Suarez 1991, 17).[1]

A pesar de las deficiencias del mecanismo, como el peso y el poco control de humedad, en vez de ser desplazado por otros instrumentos, se realizaron mejoras al mecanismo basándose en los tratados sobre neumática, lo que llevó al desarrollo del órgano neumático con fuelle en el siglo IV.

[1] Es conveniente puntualizar que esta tesis está enfocada en la música litúrgica del rito católico romano. Aunque más adelante me permitiré comentar brevemente cómo se vio desarrollada la música en la reforma luterana, el desarrollo de este trabajo está enfocado en los tratadistas que aportaron a la liturgia católica, entendiéndola a la manera de Kubicki: "La liturgia es el culto oficial público de la iglesia, en específico en el culto católico romano" (Kubicki 1999, 6).

Uno de los primeros órganos con estas características que cuentan con mayores estudios es el órgano de la abadía de Winchester, que data de poco antes del año 1000, tan grande que, para tocar, se necesitaban dos organistas, uno en las teclas y el otro en apoyo al fuelle (cabe decir que este tipo de mecanismo continuó hasta la instalación de un ventilador eléctrico en el siglo XIX) Contaba con 400 tubos, 40 teclas y 26 fuelles. También se cuenta con el registro del órgano de la abadía de Bages en Cataluña, que data de 972 (Ripoll 2003, 2).

En el siglo XVI se incorpora el órgano de tribuna, también llamado órgano de cámara, de dimensiones más grandes, principalmente instalado en un espacio con disposición permanente en el coro. Dependiendo el diseño del templo, se disponía con la consola frontal, con el organista dando la espalda al altar; también se dio, en Alemania principalmente, una disposición de registros que se colocaban en la espalda del organista a la altura de la cadera; por su parte, en España y Francia el órgano se disponía mayormente de lado, y si el templo era una basílica, el coro junto con el órgano se situaban en el centro. Un ejemplo de este concepto es la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Introducción del órgano a la iglesia

Como instrumento portátil, el órgano fue útil en procesiones de los fieles, y esa es la razón por la cual los primeros órganos neumáticos fueron positivos o portativos, los cuales eran de menor proporción que los de tribuna, con un solo teclado. Posteriormente se les asignan las primeras participaciones dentro del oficio divino, así como de la santa misa, en el acompañamiento del canto gregoriano y en la práctica de la alternancia:

> Los versículos pares o impares del texto eran sustituidos por breves intervenciones del órgano. En el caso de los himnos la alternancia se hace entre estrofas enteras. Es una práctica propia del ámbito eclesiástico, donde los participantes en misa u oficio conocen perfectamente la liturgia y cuál es el texto correspondiente a un fragmento determinado (Ripoll, 2003, pág. 2)

Ya instalado en una catedral de grandes dimensiones debía acaparar la atención del lugar entero, por eso el órgano fue el instrumento ideal, debido a la proporción del espacio y a su sonoridad. Le adaptaron dos y más teclados con el tiempo, lo que tenía implicaciones relacionadas con el simbolismo místico:

> Las dos pieles rugosas evocan el rigor de las dos leyes, que los doce fuelles hacen pensar en los patriarcas y los profetas, y que los doce tubos recuerdan a los apóstoles que, con su voz poderosa, han llenado de sonidos toda la tierra. (Suárez, 1991, pág. 18)

El oficio divino y la misa

Las dos oraciones congregacionales por excelencia en la iglesia católica, desde sus primeros años, son la misa y el oficio divino (hoy en día llamado la liturgia de las horas). El oficio divino es una oración comunitaria. José López-Calo define el oficio divino como la recitación de salmos, destinados a cada hora del día:

> Es un tipo de oración que procede de la práctica de la recitación de los salmos. Algunos eran usados para determinadas ocasiones; pero el conjunto del salterio o colección de los 150 salmos quedó pronto organizado para que se recitarse-cantase íntegro a lo largo de una semana (López-Calo, 2012, pág. 28).

La constitución de la misa tiene una estructura que invita a ser cantada, se divide en dos partes: propio y ordinario. El propio son las partes que van cambiando según las festividades y tiempos litúrgicos: Introito, gradual, secuencia o tracto, ofertorio y comunión; el ordinario son las que no tienen modificaciones: Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, y Agnus Dei, junto con las aclamaciones del pueblo, oraciones, Pater Noster, epístola y evangelio. Estas últimas, eran recitadas o con forma de salmodia (Ripoll 2003, 2).

Se encuentra, en el registro de las primeras obras documentadas, la práctica de la alternancia con el coro. Según la elección del repertorio, convenía componer o improvisar obras para órgano propias de las partes de la misa en la cual se va a alternar. Si era conveniente sustituir el introito o la elevación, se realizaban obras con este carácter, si era para alternar con el Kirie eleison o Gloria, estas debían estar en el mismo modo gregoriano.

> En distintos documentos podemos encontrar obras que encajan con la dinámica de alternancia. Aunque de manera gradual se requería al órgano en más participaciones y a medida que las catedrales crecían, los órganos se agrandaban en dimensiones, tubería, registros y accesorios; es decir, se vio un desarrollo tecnológico, creativo, técnico y especialista (Ripoll 2003, 2).

El cumplimiento de las exigencias requeridas por la participación del órgano en el coro demandaba especialistas que desarrollaran el instrumento y su repertorio. Por lo que más

adelante veremos, en los tratados se puede observar dicho desarrollo y, como consecuencia, el surgimiento del oficio de organista, que cada vez se especializaba más en el acompañamiento de la música litúrgica.

El organista y el desarrollo de una profesionalización

Las características más destacables de los organistas litúrgicos surgieron sobre la demanda del puesto que desempeñaban. El organista titular, desde el comienzo de la profesión, debía componer obras nuevas para cada parte requerida y saber improvisar. Algunos elaboraron tratados sobre interpretación, estilo, técnica y repertorio, que hoy son un aporte importante para la pedagogía musical. Dichos tratados serán de vital importancia para entender las diferencias estilísticas según el lugar de origen, los tipos de órganos y los compositores de cada época.

Es importante mencionar que el órgano se caracteriza por tener diferencias entre fabricantes, no es un instrumento que tiene manufactura en masa; por lo tanto, el organista y el repertorio deben estar adaptados a las particularidades del instrumento, a la época de fabricación y al templo. La consola puede contar con uno o más teclados, registros de accesorios, registro partido, trompetería o pedalier. En ese sentido, el organista desde sus orígenes estaba acostumbrado a adaptar sus conocimientos al instrumento del templo, donde desempeñaba su cargo.

Los organistas tenían de encomienda componer, improvisar, en algunas ocasiones dirigir, enseñar, estar a cargo de la custodia del órgano, por lo que, en algunos casos, se apoyaban escribiendo tratados de enseñanza, improvisación, ornamentos o glosas, registros y composición. En el contexto del virreinato en México, los maestros de capilla tenían que dirigir al coro, enseñar en la escoleta y componer para sus orquestas. Por eso el organista fue una figura crucial incluso en la nómina (podemos comprobarlo gracias a los libros de archivo de las grandes catedrales). Observamos que era un trabajo bien pagado y se tenía un gran respeto a la figura del organista.

Tomando en cuenta las tareas antes mencionadas, fueron añadiendo aportes a nivel composición, técnica, recursos didácticos, avances en el tema de construcción y gestión en la compra de instrumentos, y posteriormente custodia y restauración de instrumentos históricos. También, en el margen de lo litúrgico, el organista cubría ciertos conocimientos

para hacer el trabajo requerido. En el oficio divino, debía saber cuáles eran los propios del día según el salterio, también componer y ejecutar según el calendario litúrgico y las fiestas de los santos o celebraciones de precepto.

En el caso del virreinato en México, debido al ahorro de transporte de los organeros españoles, se asignaba al organista resolver detalles simples del arreglo de las flautas, como nos señala Guzmán Bravo:

> Pronto el cabildo encuentra la forma de librarse de pagar a los organeros, encomendándole al nuevo organista que también afine los instrumentos (...).
>
> Los organistas al servicio de catedral debían poseer conocimientos de organería ya que en su desempeño cotidiano se requería que pudieran hacer ajustes, afinaciones y otros apaños necesarios y frecuentes para sus instrumentos, así como muchas veces los organeros se desenvolvían también como organistas. (Guzmán, 2015, pág. 50).

Para poder enumerar las tareas imprescindibles que un organista debía cumplir, es necesario hacer una revisión de los principales protagonistas que aportaron, en teoría y práctica, a la tarea de recopilar dichas encomiendas, así como las estrategias para alcanzar las habilidades necesarias para ello. Este trabajo no pretende enlistar cronológicamente a todos los organistas de la historia; por el contrario, me limitaré a comentar los más relevantes en la conformación de las características del organista litúrgico, así como los que aportaron a la enseñanza de la música litúrgica católica y, en el caso de Alemania, protestante. Y en especial hablaré de los organistas que aportaron de manera escrita a estas cuestiones, con tratados y métodos o colecciones de obras a manera de método de estudio, que en el segundo capítulo serán revisados.

Orígenes de las escuelas de órgano litúrgico

La Escuela Alemana

Los organistas de tradición alemana, por las dimensiones de la iglesia católica, fueron influenciados por la escuela italiana del Renacimiento; incluso varios de ellos fueron discípulos de italianos.

El punto de partida para la creación de una escuela de organistas alemanes es la Reforma luterana. La constitución de la música alemana en la iglesia de Martín Lutero (1483-1546) es una mezcla entre himnos gregorianos traducidos a lengua vernácula y música popular. La reforma en la liturgia protestante, y en especial en el plano musical, corrió a cargo de Lucas Osiander (1534-1604) con el objetivo de hacerla más cercana y participativa. En 1586, Osiander publica *Funffzig Geistilche Lieder Und Psalmen*, que consistía en monodias sencillas cantadas a una voz en las que el órgano participaba como soporte. Aunque el órgano alemán inició de igual manera con la alternancia de himnos, postludios, preludios, y versos improvisados, poco a poco se asentó como acompañante de la voz. Incluso el desarrollo del instrumento fue respondiendo a las necesidades de la asamblea luterana, donde, para cantar monodia acompañada y desarrollar corales, era de gran utilidad un segundo teclado y una serie de registros más complejos.[2] Debido a la importancia de sostener bajos para improvisar, se creó el pedalier (Hernández Sánchez 2015).

La escuela holandesa fue también influencia para los organistas alemanes. Uno ejemplo de ello es Jan Pieterszoon Sweeelinck (1562-1621), un organista, clavecinista, maestro y compositor, organista de Oude Kerk, la iglesia más antigua de Ámsterdam (Gillespie 1972, 2). Algunas fuentes aseguran que estudió con el teórico Giuseppe Sarrino, pero John Gillespie aclara que:

> "Su música presenta una síntesis de técnicas: algunas derivan de la Escuela Virginal Inglesa y otras están comúnmente asociadas con los compositores italianos" (Gillespie, 1972, pág. 101). [3]

Es importante mencionar el trabajo de Sweeelinck porque fue la mayor influencia para los organistas del norte de Alemania, incluso se puede notar en la música de Bach. Representa el comienzo de un estilo organístico centrado en la familia Praetorius; de hecho, Jacob Praetorius (1586-1651) estudió directamente con Sweeelinck:

[2] Por registros complejos me refiero a las combinaciones de sonoridad que son un recurso para hacer dinámicas. Por ejemplo, órgano pleno para que la asamblea cante los fortes, a diferencia de los españoles que veremos más adelante con la disposición de accesorios

[3] His music present a synthesis of tecniques: some derive from the English Virginal School and others are commonly associades with the Italian composers

> La música de órgano de Alemania del norte saldría de su anonimato gracias a la figura de Hieronymus Praetorius, organista de la Jakobikirche en Hamburgo. El estilo predominante de este periodo ha sido llamado "estilo monumental" y consiste en composiciones a cuatro y cinco partes construidas entorno a un *cantus firmus* y enriquecidas las partes con notas de paso. (Hernandez Sanchez 2015, 3)

Algunos otros alumnos de Sweeelinck fueron Samuel Scheidt (1587-1653) y Heinrich Scheidermann (1595-1663), todos del norte de Alemania, quienes trabajaron inspirados en el estilo de su maestro. Scheidt fue organista en la corte del entonces nuevo administrador Margrave. Sus funciones eran tocar tanto en los servicios litúrgicos como en la corte secular.

Publicó tres volúmenes de música para órgano y la tablatura nova en 1624 y *Görlitzer Tablatur* en 1650, que consta de 100 corales para órgano escritos en partitura de 4 pentagramas y organizados de manera sistemática conteniendo las partes de la liturgia.

> Contiene las partes de la liturgia que debía de tocar un organista en Halle: el Kirie, la Gloria, Credo y el himno de comunión Jesus Christus unser Heiland para las misas, los himnos latinos Magnificat y Benedicamus para las vísperas. (2015, pág. 5)

Otro parteaguas de la música alemana, también influencia directa de J.S. Bach, fue Dietrich Buxtehude (1637-1707). Su padre, organista, le dio su primera formación musical. Realizó un listado de obras para órgano para el servicio litúrgico, tocatas, preludios, fantasías, y aunque no existe un registro más allá de sus obras, es bien conocida su capacidad para enseñar a sus discípulos. En lo que respecta a sus obras, se puede notar en estas el estilo improvisatorio, y, a diferencia de los grandes tratadistas españoles, la música alemana era más difundida en el sentido práctico. Al igual que Bach, escribió obras para distintos niveles técnicos.

La Escuela Española Y los Tratadistas

En el caso de los organistas españoles, su importancia radica en los registros impresos sobre sus obras, técnica y repertorio. Ellos tenían como práctica la publicación de obras pedagógicas, incluso puntualizando la interpretación en su propio estilo. Es destacable el uso de la didáctica que combinaba teoría, estética, organología, contrapunto e improvisación (Schmitt 2011, 121).

En el siglo XVI encontramos la primera colección impresa que es el *Libro de cifra nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa, en Alcalá de Henares en 1557, así como las *Obras para tecla arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón en 1558. Este último fue organista de la real capilla y clavicordista de cámara de Felipe Segundo (Ripoll, 2003, pág. 3); entró por primera vez a la corte al servicio de la emperatriz doña Isabel, y Carlos V le encargó la educación musical de las infantas. Hernando de Cabezón, su sucesor, fue el encargado de recopilar y publicar su obra (Ripoll 2003, 123). Los recursos de Antonio de Cabezón, para enseñar a sus discípulos, se ven plasmados en la compilación hecha por Hernando, que más adelante comentare a detalle. Esta corriente de organistas españoles, que componían obras para enseñar a sus discípulos, es una primera forma de metodología pedagógica que más adelante se analiza en el caso de Francisco Correa de Arauxo. Obras de música para tecla arpa y vihuela y Música teórica y práctica son las dos grandes publicaciones que Hernando recopiló de la obra de Antonio de Cabezón. Schmitt explica que la serie de tientos en su obra para tecla arpa y vihuela es pionera en la didáctica para la enseñanza del órgano, por la colección de obras que invitan a la improvisación y a no tener una estructura lineal "de fácil a difícil":

> No se cumple mecánicamente el principio de lo sencillo a lo difícil, sino que Cabezón, en primer plano, concibe las posibilidades, esboza los espacios de juego y las libertades, en vez de traspasar demasiado sistemáticamente un espacio limitado por reglas. (Schmitt, 2011, pág. 119).

Otro tratadista fue Diego Castillo, que es citado por Francisco Correa de Arauxo, pero se ha perdido su obra. Según Aráis Martínez, esta consistió en un tratado de órgano con música cifrada. (Araiz Martinez, 1942, 150)

Es también importante mencionar a Tomas de Santa María (1510-1570). A diferencia de Antonio de Cabezón, que se atreve a explorar los distintos niveles técnicos a través de la improvisación, Tomas de Santa María, en su *Arte de tañer fantasía*, elabora un método con obras de estructura más simple, con el objetivo de establecer reglas para la fantasía:

> En cuanto al arte de tañer fantasía de Tomas de Santa María, Apel observa las numerosas piezas que se ofrecen para aclarar las diversas explicaciones, son ejemplos clásicos

> correctamente escritos, pero sin notable originalidad"[4] y adelante "los muchos ejemplos que pone Santa María son ejemplos didácticos de estilo muy simple (Apel citado por Schmitt, 2011, 133).

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), por su parte, contribuyó a este proceso con la *Facultad orgánica,* una compilación de tientos con apuntes de explicación minuciosa para la interpretación del instrumento. La importancia de este tratado es que permite estudiar estas obras afrontando las distintas problemáticas presentes en la música de Correa, de manera organizada por el nivel de dificultad. Las obras para mano derecha o izquierda de dos voces solistas y bajo, y el "ejercicio" preparatorio, tiento pequeño y fácil, representan una introducción al estilo de Correa y a las dificultades presentes en su tratado.

Finalmente, en el caso de Italia, cabe mencionar la colección *Fiori musicali* (1635) de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), un tratado que contiene una serie de obras litúrgicas en las que la estructura de cada obra incluye cadencias que no solo invitan a improvisar, sino también a cortar o alargar según se requiera: si el sacerdote se extendía o se acortaba, eran útiles estas obras que sencillamente se pueden alargar y acortar ayudando a que el cálculo de la dimensión de la pieza sea más preciso para "adecuar el discurso musical a las

variantes en la duración de los diferentes componentes de los actos litúrgicos" (Kim, 2011, citado por Robledo, 2017, 165).

La evolución de los tratados en los siglos XIX Y XX

La música de órgano litúrgico en el siglo XIX tuvo cambios estilísticos, aunque la tendencia de algunos organistas estaba centrada en el motu proprio, dando paso al rescate y reimpresión de las obras más significativas de la polifonía religiosa y de los tratados antes mencionados, mismos que aportaron al estilo de la música de concierto, sobre todo en lo que respecta al desarrollo de metodologías para la improvisación y al llamado estilo virtuoso:

> Ejercida durante siglos en el servicio religioso, la improvisación organística adquirió en el siglo XIX, en el romanticismo europeo, características cercanas al concertismo, al haber

[4] Esto ha sido motivo de cuestionar la creatividad de Santa María, sin embargo, se debe reflexionar sobre el objetivo principal del arte de tañer fantasía y de los demás tratados, que, aunque tienen el objetivo de enseñar el instrumento, en el caso de Santa María, en estructura, no necesariamente se especializa en interpretación de obras, sino expresar las claves más relevantes de la improvisación y de la composición organística con ejemplos sencillos. En mi opinión, es necesario olvidar los comparativos entre ellos pensarlos como un complemento.

> entrado en contacto con el virtuosismo, con lo que alcanzó nuevas cotas de libertad (Robledo, 2017, pág. 166).

Algunos organistas dedicaron tiempo a la escritura de tratados, sobre todo consistentes en estudios de técnica, improvisación y repertorio para la liturgia. Destacan los nombres de Cesar Frank (1822-1890) quien, con su *Libro del organista*, ofrece una serie de piezas para órgano o armonio también ordenadas de manera gradual en dificultad y algunas piezas que se podían tocar en la liturgia; y de Marcel Dupre (1886-1971), organista francés quien también elaboró un método de improvisación.

Musicografía religiosa

En el siglo XIX, en un intento por estudiar a profundidad la teoría musical religiosa, se escribieron metodologías que contribuyeron a dar una base sólida a la historia de la música sacra española. Entre los autores de estas metodologías se encuentra el caso de Hilarión Eslava (1807- 1878) quien nació en Navarra, comenzó su formación musical como niño cantor en la Catedral de Pamplona, fue maestro de capilla en el Burgo de Osma, en Sevilla, y de la Capilla Real de Madrid (Araiz Martínez 1942, 179). Eslava fue un teórico que publicó antologías, un método de solfeo, y la obra que más adelante revisaré, el *Museo orgánico español*, un método detallado de órgano litúrgico con ejemplos musicales suyos y de otros autores.

Otro caso es el de Felipe Pedrell (1841-1922), cuyo legado a la música española comenzó con las transcripciones de canciones populares y escritos sobre críticas folclóricas, y siguió con composiciones propias de carácter religioso, una recopilación de música religiosa para órgano con introducción a la interpretación sacra, titulada *El organista litúrgico Español* (Araiz Martínez 1942).

Organistas Mexicanos

En México la primera etapa de desarrollo de los organistas litúrgicos se dio en el siglo XVI, en el Virreinato, como consecuencia de la llegada de la iglesia católica. Entre los objetos sagrados que embarcaron en la Colonia se podían ver algunos órganos de tipo positivos, o "realejos", como Guzmán Bravo los denomina en su artículo Los primeros órganos tubulares en México:

> Los primeros órganos conventuales eran por lo general los realejos o portátiles de un solo manual, de flautillado tapado de seis palmos y medio (4 pies) con octava de quincena y lleno (de tres o cuatro caños 9 y dos fuelles pequeños. Eran aptos para acompañar los oficios litúrgicos y montados sobre andas podían incorporarse a las procesiones (Guzmán, 2015, 44).

Los realejos conventuales, igual que en los orígenes del órgano, servían como apoyo a las procesiones y también para las lecciones de canto; más adelante, cuando ya existían los órganos de tribuna, también servían como instrumentos de estudio, ya que la iglesia no podía pagar las horas de estudio al "fuellero" y tampoco los ajustes tan periódicos con los organeros. Aunque al principio arribaron algunos organistas de España y Portugal a México, era más común que los mismos habitantes cercanos, incluso algunos esclavos comprados por la iglesia aprendieran organería, y de paso aprendieran a tocar el órgano, cosa que representaba un ahorro importante. Asimismo, la influencia de los músicos españoles fue parte importante de la formación del estilo litúrgico mexicano:

> La organería y el sistema musical implantado por los españoles, asimilado luego por la sensibilidad de los indígenas y los nuevos naturales del territorio, formaría parte fundamental en la evolución cultural de México a lo largo de los siglos (Parra, 2014, 260)

El primer organista registrado en América fue Antonio Ramos (Guzmán 2015, 48) en 1539, aceptando el cargo de la mano de Fray Juan de Zumárraga.

> "En este mismo día fue recibido asimismo por organista de esta santa iglesia Antonio Ramos por el salario señalado de cuarenta ps de minas y a de tañer los domingos y fiestas de guardar y días de primera y segunda dignidad". (Guzmán 2015)

Dentro de los cargos de los organistas del virreinato en México, estaba el de realizar algunos ajustes en el instrumento para poder ahorrar en traslados a los constructores y organeros, y más adelante también hacerse cargo de las clases en la escolanía y componer.

La obligación de los misioneros consistía en traer a la Nueva España todos los elementos necesarios para llevar a cabo los servicios litúrgicos, entre ellos los tratados de los organistas españoles: *Obras de tecla arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón y *Declaración de*

instrumentos musicales de Juan Bermudo[5], también la copia de la *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Arauxo[6] dando recursos pedagógicos para aprender la "cifra nueva" y el uso del repertorio de dichos autores.

En lo que refiere a la música para tecla en México, aunque no contemporáneos, me parece pertinente estudiar el caso de sor María Clara debido a su tratamiento de la música parra tecla, y de miguel Bernal Jiménez que fue un aporte muy impórtate a la música litúrgica. El objetivo de este trabajo no es nombrar de manera cronológica a todos los organistas litúrgicos mexicanos, y debido a la extensión, solo decidí nombrar a los que considero parte importante del desarrollo de las recomendaciones del capítulo tres.

Sor María Clara, apareció en acervo de la catedral de Oaxaca, aparentemente autora del *Cuaderno de tonos de maitines*, debido a que su nombre aparece en el inicio de la obra. Si este fuera el caso, sería el único testimonio hasta ahora, de una monja novohispana autora de música. Este cuaderno es de gran importancia debido a que es uno de los remanentes de la música para tecla en el virreinato, junto al *Libro para tecla* de José de Torres. Aunque no se cuenta con muchas referencias sobre sor María Clara, se sabe que estaba en el convento de Regina Coeli de las hermanas concepcionistas fundado en Antequera en 1596. El cuaderno contiene 29 folios con piezas para órgano, para utilizarse en el oficio Divino a la hora de los maitines.

Es importante mencionar a Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), originario de Morelia, Michoacán, quien se inició como niño cantor de la catedral de Morelia, estudió en la Escuela superior de música sagrada de Morelia, y posteriormente en el Conservatorio de Roma, además de haber sido fundador del Conservatorio de las Rosas. Fue un organista y compositor que estaba seriamente preocupado por la institución de la música litúrgica, y fue también un

[5] "Las obras de Antonio de Cabezón debieron representar un testimonio fehaciente del arte inigualable de la época que la produjo, y un reflejo importante del desarrollo de la conciencia nacional castellana en el siglo XVI, por lo tanto, un producto exportable a los nuevos territorios conquistados" (Parra, 2014, pág. 260)

[6] "Resulta interesante observar como la cifra "nueva", forma de escritura empleada en la recopilación de las obras de Antonio de Cabezón, ya anteriormente utilizada por Venegas de Henestrosa en su Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, Alcalá, se arraiga en México de manera importante. Esto puede constatarse de la circulación que tuvieron las diversas copias de las Obras de Música de Cabezón, pero también de otros impresos musicales enviados
a América, que posteriormente también circularían en México empleando básicamente esta forma de escritura en la primera mitad del siglo XVII; tal es el caso de la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo" (Alcalá 1626) (Parra, 2014, pág. 261)

investigador interesado en la pedagogía musical. (Pimentel 1991, 3) Fue fundador de la revista Schola Cantorum dedicada a la técnica, repertorio e interpretación del órgano litúrgico.

Capítulo 2: Métodos y tratados para el estudio del órgano.

En este capítulo voy a describir, comparar, y resaltar algunos aspectos de los tratados y métodos que aportaron los organistas antes mencionados, con el objetivo de descubrir las habilidades técnicas e interpretativas que requiere un organista litúrgico, para posteriormente, en el siguiente capítulo, aportar una serie de recomendaciones para la interpretación de la música litúrgica en los diferentes estilos.[7]

Los primeros tratadistas en España se enfocaban en la enseñanza del estilo, estableciendo una serie de reglas para la correcta interpretación de la música litúrgica. En específico, en el reinado de Carlos V las dos figuras preponderantes fueron Venegas de Henestrosa y Antonio de cabezón.

Como Bailey y Robledo expresan, una característica común de los principales tratados es la improvisación; por lo tanto, vamos a encontrar que los sistemas de notación, las formas musicales, e incluso los mismos tratados van a facilitar esta práctica:

> Los primeros sistemas de notación dejaban bastante amplitud para la improvisación, siendo más que nada una especie de referencia nemotécnica de la que no se esperaban mayores detalles, hasta que fue siendo demandado un mayor grado de exactitud. (Bailey, 1992 citado por Escoto, pág., 157)

> Desde esta nueva perspectiva, aspectos del órgano, como el diseño fónico o la capacidad de registración, se valoraron con base en una nueva percepción de los organistas, dado su papel como condicionantes o, incluso, detonantes del acto improvisatorio. (Robledo, 2017, pág. 166)

Por su parte, Schmitt nos da una descripción de los tratados del siglo XVI que incluyen aspectos como la organología, el contrapunto, la ornamentación, entre otros:

> Como los otros tratados del siglo XVI, ofrecen casi un studium generale, que cubre campos teóricos y prácticos: enseñan teoría de la música en un sentido amplio, incluyendo

[7] Es necesario comentar, que la selección de los métodos y tratados tiene como objetivo de rescatar algunas prácticas, que pueden ser útiles en el trabajo de organista litúrgico en la actualidad, no es un estudio detallado de todos los métodos de órgano litúrgico, es una selección de los más conocidos, y prácticos en estructura, también por su fácil localización en las bibliotecas, para consulta

> organología, contrapunto, improvisación, composición y ornamentación. (Schmitt, 2011, pág. 121)

En resumen, la improvisación, la notación en cifra, la organización de las estrategias de enseñanza, y la metodología teórica y práctica, van a caracterizar los tratados de órgano de la época referida. Es destacable la instrucción de las digitaciones en la glosa, que era un recurso popular en la composición de la época. Esto será crucial en la construcción del género litúrgico.

A continuación, referiré algunas obras puntuales que son de gran importancia para el estudio del órgano litúrgico.

Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón (1578)

Como ya he señalado en el primer capítulo, Antonio de Cabezón fue un precursor de la construcción de una escuela organística, sobre todo litúrgica, en España. El compendio de obras editadas y publicadas por Hernando de cabezón, su hijo, y las cláusulas que forman la primera parte de su tratado, en las que se habla detalladamente de cómo interpretar su música, hacen de este un método completo para el estudio de órgano, con características minuciosas en cuanto a técnica y con una visión estética que ofrece una cobertura completa del pensamiento musical del autor. Por este motivo lo incluyo como parte de los tratados que me permito analizar a continuación.

Hernando de Cabezón fue el encargado de recopilar y publicar estos escritos y de redactar la primera parte de la obra, la declaración de cifra nueva[8] y los elementos técnicos que posteriormente, con los ejemplos musicales, se van a llevar a la práctica.

Cabe mencionar que, sobre el autor, se conocen dos menciones anteriores a la publicación del tratado: una en la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo, y otra en el *libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa. Juan Bermudo lo nombra dentro de los "excelentes tañedores", invitando a tocar sus obras:

> En teniendo buenas manos, y en entendiendo este libro: podeys comentar a poner obras en monoacordio. La música que aves de poner: sea primero unos villancicos del acertado

[8] Sistema de tablatura que usa números de guarismo o letras del alfabeto sobre pautas de posición en lugar de figuras de valor sobre pautas de altura. (Galán 2014, 698)

> musico ioan Vázquez, que, aunque son fáciles por ser del género villancico, no carecen de música para hacer fundamento. Deso pues poned música de Iosquin, de Adriano, de iacher mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, compuesta sobre monacordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) por que tienen grandes fallas. Excelentes tañedores llao a don Iuan racionero en la iglesia de málaga, al racionero Villada en la Yglesia de Sevilla, a mosen vila en Barcelona, a soto y a Antonio de Cabezón tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no cognocerlosen este no señalo. (Bermudo, 1555 citado por Parra 2014, 260)

Así mismo, vemos a continuación que Venegas de Henestrosa (1557), uno de los tratadistas a estudiar, incluye obras de Cabezón en sus recopilaciones:

> …cuando fueron incluidas o recopiladas por lo menos 40 obras de Antonio por Luis Venegas de Henestrosa en su libro, primera obra impresa en España dispuesta en cifra nueva para tañer tecla, arpa o vihuela, de la cual desafortunadamente no tenemos todavía constancia de su recepción en América durante el antiguo régimen (Parra, 2014, pág. 261)

Antonio de Cabezón, destacado por ser un gran improvisador, es también conocido por haber sido ciego. Tal como se plantea en el artículo de Schmitt, Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica, la ceguera de cabezón caracteriza la sistematización para comprender las obras a través del análisis de los patrones musicales. [9]

Volviendo a su tratado, el libro comienza con un pequeño apartado sobre la importancia de la música:

> Ninguna facultad ay que menos necessidad tenga de ser alabada que la música, por ser su perfectión tan generalmente y sin contradición -de nadie, conocida y confessada de todos y principalmente de los que la profesan, los quales no tienen necessidad de ser comhidados
>
> con sus alabanças a seguir lo que con tanto gusto y contentamiento tractan. (Cabezón 1570, 5).

Además, este es el primer tratado que se conoce que habla de la importancia de la música al servicio de la iglesia, no solo contextualizando históricamente, sino expresando también una

[9] Surge una situación particular, respecto a la cuestión de improvisar o componer cuando el autor es ciego, como era el caso de varios músicos antiguos: Landini, Pauman, Schilinck y también Antonio de cabezón. Su capacidad de memorizar debe ser mucho más marcada que la de los músicos que pueden leer partituras. (Schmitt, 2011, pág. 121)

postura filosófica, tocando temas como la música de las esferas, la música y el hombre en relación con la naturaleza y la divinidad de la música:

> Y por esto con mucha razón la llamamos divina, pues, aunque todas las artes liberales se han de enderezar al servicio de Dios, de quien todo lo bueno recebimos, muy más particularmente lo haze ésta, cuyo primero y principal exercicio consiste en el culto divino, y como ministra más cercana trata los más sagrados misterios y se occupa en el alabaçna de su criador. (Cabezón, 1570, pág. 5)

Además, muestra los ejemplos bíblicos de las manifestaciones musicales, y las prácticas sustentadas litúrgicamente:

> Con música ordenó la Yglesia, regida por el Spíritu Santo, que se celebrasse el alto mysterio de la Missa y los demás officios divinos. Sant Pablo aconseja a los Colossenses que se animen con hymnos, psalmos y cánticos spirituales. Llenos están los psalmos de David de amonestaciones que loemos al Señor con esta arte, nombrando todos los instrumentos della, porque como toda ella es de Dios no quiere que reservemos nada para el mundo, ni que nos contentemos con hazer esto como quiera, sino que cantemos sabiamente como los mismos psalmos se cantavan… (Cabezon, 1570, pág. 6).

También define la utilidad de la música:

> Tomando, pues, al propósito, utilidad no es otra cosa que medio para alcançar algún bien. Y porque el summo bien, que es nuestra bienaventurança, o está en la virtud, o se alcança por ella, nadie dudará que la summa y mayor utilidad será aquel medio por donde alçancamos tan importante fin corno el ser virtuosos" (Cabezón, 1570, pág. 6)

En lo que respecta a la relación de Antonio de Cabezón con la espiritualidad, Hernando describe del ingenio de su padre, sugiriendo que la ceguera sería una característica que lo benefició en la parte auditiva. Según Schmitt (2011, 122), la ceguera contribuyó también al desarrollo de la memoria y la creación de motivos con objetivo de improvisar, y a su cualidad para dedicar su vida a un instrumento que, aunque no dota de grandes títulos, ofrece una recompensa a nivel artístico y espiritual; también señala que lo que le impidió hacer más música escrita fueron sus viajes con el rey Felipe II.

En relación con la importancia que en el tratado se daba al órgano, este párrafo nos muestra la manera en la que lo concebía como superior a los otros instrumentos:

> Las quales me paresce que se pueden abreviar en una sola: y es que, si del instrumento al arte puede aver alguna proporción o semejança entre todos los instrumentos músicos, ninguno ay que mayor la tenga a su arte y con más razón deva ser estimado della, como de ordinario lo son de las madres los hijos que más les parecen. (Cabezón, 1570, pág. 6)

Hernando cuenta que el órgano supera a otros instrumentos en "grandeza de voz", que se adecúa muy bien a las grandes catedrales que apela a la santidad:

> Y con razón se puede dezir déllo que sant Basilio dize en loor del psalterio: que el sonido de sus vozes se encamina hacia arriba y no ahaxo, como los demás instrumentos; dando por esto a entender el effecto de la Música en levantar nuestros ánimos a Dios, como hazía la muy aprovechada en este exercicio y en el uso deste instrumento, Sancta Cecilia, en compañía de los ángeles. (Cabezón, 1570, pág. 6)

Concluyendo con la introducción, Hernando pasa a temas técnicos con una serie de recomendaciones a los organistas litúrgicos: primero, el órgano no debe ser tocado por manos rudas ni principiantes; segundo, no se debería enseñar la gramática musical sobre el órgano mismo, sino que se debería comenzar con el estudio del clavicordio (dicho sea de paso, en la actualidad se comienza con el piano); y tercero, el organista tiene la ventaja de no cargar con el instrumento, por lo que solo se dedica a tañer: no mueve ni agita el instrumento, y por lo tanto la afinación es más cuidada y el organista debe sentirse descansado y ligero al tocar (Cabezón 1570, 10).

A lo largo del tratado, se abordan diversos temas técnicos como la declaración de cifra nueva, un método que se utilizaba para escribir para instrumentos polifónicos (en específico tecla arpa y vihuela);[10] esto es importante porque en los tratados posteriores, sobre todo en Venegas y en Correa de Arauxo, la declaración de cifra nueva va a ser el sistema de notación

[10] De acuerdo con Griffi, la cifra nueva se refiere a: "Nuevas formas de notación para música instrumental figuran entre las principales innovaciones musicales del siglo XVI. Eran sistemas generalmente numéricos o alfabéticos de lectura fácil, igualmente accesibles para eruditas o ignorantes, y permitían escribir polifonía en partitura de una forma lógica y eficiente. Salvo unas notables excepciones medievales, la polifonía se copiaba, se interpretaba y se conservaba en voces individuales distribuidas en diferentes partes de la misma página si no en librillos individuales para cada voz. De esta forma de presentar la música surgen muchas preguntas en cuanto a su proceso de composición. Con números o letras para reemplazar a las figuras habituales de la notación mensural, las notaciones instrumentales efectivamente reducían la música a un tipo de tabla o trazado cuadricular que los italianos llamaban intavolatura, término adoptado y traducido por músicos de otras nacionalidades excepto en España donde se entendía simplemente como 'música en cifra' o 'cifras' (Griffi 2014, 193).

utilizado; de hecho, según Anglés, el método de cifra que encontramos en Cabezón es el mismo que Luis Venegas de Henestrosa utiliza para su tratado. (Anglés Pamies 1944).

No voy a profundizar mucho en los detalles de la cifra, debido a que actualmente se cuenta con ediciones revisadas en notación moderna. Un ejemplo es la edición de Felipe Pedrell, que fue revisada en la segunda edición a su vez por Higinio Anglés en 1982; otro ejemplo es la edición más reciente, de 2011, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, editada por Antonio Ezquerro Esteban, José Vicente González Valle, Luis Antonio González Marín, Gustavo Delgado Parra, Javier Artigas Pina y José Luis González Uriol, todos expertos en el campo de la musicología y en específico de la música históricamente informada.

Lo que sí es importante decir es que la declaración de cifra nueva es una muestra clara de que este tratado tiene una intención pedagógica; como mencioné en el capítulo anterior, Cabezón fue el maestro del príncipe Felipe y de las infantas Doña María y Doña Juana, en la corte de la emperatriz Isabel y de sus hijos. Es probable que la música del tratado estaba escrita para ser interpretada por sus alumnos.

Otro aspecto que se aborda en el tratado de Cabezón es el de la digitación, lo cual es de gran relevancia, pues una de las tareas que en la actualidad es útil para el organista litúrgico, sobre todo con interés en la interpretación históricamente informada, es estudiar la digitación que proponen estos tratadistas, que van a facilitar la articulación de las obras. Cabezón propone una serie de técnicas para digitar obras, por ejemplo, para facilitar el manejo de las escalas ascendentes y descendentes con una articulación adecuada.

En la sección de partituras, propone formas musicales a manera de explicación, posteriormente, obras sobre un canto ya sea religioso o profano para afianzar. Al final, Hernando comenta que este tratado fue parte de las lecciones que daba Antonio de Cabezón a sus discípulos, por lo que el orden de las obras está estructurado desde principiantes subiendo de nivel a medida que aumentan las piezas.

En resumen, este tratado es de enorme relevancia para la presente investigación, pues cuenta con aportes en la estética y la visión de la música religiosa según el autor, recomendaciones para principiantes en el estudio musical, declaración de cifra nueva digitaciones para escalas ascendentes, descendentes y glosado, así como una estructura musical con piezas de fácil a difícil.

Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela de Luys Venegas de Henestrosa (1557)

Luys Venegas de Henestrosa escribió tres libros relacionados con el tema de esta tesis: *Obras para tecla arpa y vihuela, Libro de cifra nueva para tecla arpa y vihuela y La facultad orgánica*. Se encuentran características similares. El que comentaré ahora es el Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela[11], el cual comienza con un prólogo donde declara que las artes liberales: música, gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría y astrología, deben aprenderse en la edad pueril. Posteriormente nos narra una historia sobre Seth, el tercer hijo de Adán, y su relación con la música; de manera similar al prólogo de Cabezón, aquí se busca justificar la divinidad de la música y su parte primordial en la liturgia católica. En esta introducción se problematiza la falta de tañedores:

> Por escrúpulo de no enterrar este poco talento que Dios me dio de música: me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas horas de diversos autores, así de tecla como de vihuela (Henestrosa, 1557, pág. 152).

La selección de obras realizada por Venegas en dicho libro incluye temas de Josquin e incorpora también a distintos autores españoles, de modo que podría considerarse una antología de organistas litúrgicos, aportando además obras de su propia autoría. Cabe decir que esta práctica de publicar piezas de los propios autores junto con otras de compositores conocidos era común en los tratados de la época.

Además, el libro incluye una guía del canto llano para identificar cada nota en el tetragrama, el uso de la clave, y cómo trasladar esta notación a la cifra; se recomienda abordar el canto de órgano después de haber dominado el canto llano, y se explican las distintas figuras rítmicas del mismo. En contraste con el tratado de Cabezón, el de Venegas ofrece una guía muy introductoria para gente que no domina aún lo básico. En el canto de órgano nos muestra las ligaduras, proporciones (compás), las reglas básicas del contrapunto y la declaración de cifra.

[11] La fuente del libro de cifra nueva de Venegas es la edición agregada en el libro "La música en la corte de Carlos V" (Anglés Pamies, 1944)

Otro tema que se aborda a detalle es el de la digitación, incluyendo apuntes sobre digitaciones, tanto ascendentes como descendentes, con la mano derecha y con la izquierda, así como *quiebros*[12] con ambas manos.

Después, Venegas habla de cómo componer sobre un canto llano utilizando 5 *accidentes*[13]: principio, discurso, cláusulas frecuentación y final, y dedica también una sección para hablar de la estructura musical. Al igual que en el tratado de Cabezón, el libro incluye piezas con fines didácticos: comienza con dúos[14], y se sigue con tríos, fabordones llanos, tientos, fabordones glosados Pagnelinguas, *Ave maritelias*, *Kyries*, romances, motetes, diferencias, canciones y villancicos.

A diferencia de Cabezón, y tal como se dijo ya, Venegas hace una antología de distintos autores, incluido él, con obras que contienen la estructura del método técnico, ordenadas también de menor a mayor grado de dificultad.

En resumen, este tratado contiene recomendaciones para principiantes, declaración de cifra nueva, posición de las notas, digitaciones, canto llano y canto de órgano, y una sección de obras musicales ordenadas por grado de dificultad.

El arte de tañer fantasía, Tomás de Santa María (1565)

El Arte de tañer fantasía es un tratado con temas como la improvisación y la composición, que tiene fines pedagógicos y utiliza ejemplos simples con los que se avanza en las reglas en una línea que va de lo simple a lo complejo.

Es necesario decir que, de acuerdo con Schmitt, el objetivo pedagógico de la música de Santa María, y particularmente de este tratado, "explica su claridad y simplicidad" (Schmitt 2011); esto se nota también en sus ejemplos en estilo vocal. Otro aspecto relevante de la obra de Santa María es la fusión del estilo de fantasía imitativa con un estilo entre el motete vocal y la improvisación instrumental; según Francolí, "en cuanto a la dependencia de Santa María

[12] El quiebro es un adorno que tiene tres variantes: quiebro. "bajada, subida con velocidad en dos o tres signos" (Arauxo 1626). Existen tres tipos, el quiebro sencillo: es una bordadura a la nota inferior.
El quiebro reiterado: con una nota más para arriba. (en Tomas de Santa María este tiene por nombre, quiebro de mínimas).
[13] Alteraciones.
[14] Es recurrente comenzar con temas a dos voces, que sean de dimensiones cortas, para comprensión estilística del autor. Con correa no será del mismo modo, aunque, en el "tiento pequeño y fácil" procura en una obra corta resumir las características de su estilo, sin embargo, no tiene características similares a los dúos para principiante de Venegas y cabezón.

de modelos vocales para su estilo instrumental, mucho se ha escrito sobre la estrecha relación entre los estilos vocal e instrumental en el renacimiento" (Roig-Francolí 1992).

Hay que aclarar que el tañer fantasía es una forma de llamar a la improvisación. En ese sentido, Santa María propone una serie de recomendaciones que parten de la improvisación y se dirigen hacia la composición para teclado. Como Francolí nos aclara:

> El objeto final de sus enseñanzas es un proceso improvisatorio, una práctica compositiva al teclado. Santa María piensa en la fantasía en tanto que proceso activo, no en tanto que pieza acabada. No es "componer fantasías" sino "tañer fantasía". Aun así, no parece que haya ninguna discrepancia esencial entre las técnicas de improvisación instrumental y las de composición escrita. (Roig-Francolí, 1992, pág. 59).

Es interesante que, en el prólogo, Santa María nos dice que este tratado fue revisado por Antonio de cabezón y por su hermano, Juan de Cabezón. Si Antonio de cabezón tiene como característica la interpretación estética por medio de su principio filosófico del carácter de la música de iglesia, Santa María sienta las bases para entender esa estética y, complementado con la antología de obras en el tratado de Venegas de Henestrosa, se va formando un complemento entre cada uno de los tratados vistos hasta ahora.

Por último, destaco del tratado de Santa María el trato de los 8 modos gregorianos y la importancia que se le da a las cláusulas o cadencias, también en los 8 tonos, siempre con ejemplos para explicar cada tema de manera clara. Este tratamiento puede ser muy útil en el acompañamiento del canto gregoriano.

Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica, Francisco correa de Arauxo (1626)

En el tratado de Correa podemos encontrar una síntesis de los avances de todos los anteriores tratadistas, y la estética del comienzo del Barroco aplicada a la música religiosa:

> Su obra, pero sobre todo su pensamiento - es decir, su propuesta ideológica y estética –, constituye una de las más importantes aportaciones al cambio que se produce en la música a partir de 1600 y que marca el inicio del Barroco musical. (Ripoll, 2009, pág. 2)

Correa de Arauxo fue un organista con intenciones de pedagogo; su Facultad Orgánica es un claro ejemplo de ello. Como Galán nos aclara, este tratado fue escrito con la intención de darle continuidad en posteriores publicaciones:

> La intención de seguir publicando salpica también las páginas de la Facultad orgánica. Anuncia un libro de versos para órgano y un tratado teórico de «casos morales de música», amén de otras publicaciones futuras. Sin embargo, una serie de desafortunados acontecimientos serían causa suficiente para dar al traste con todos estos ilusionados proyectos y privarnos así de los frutos de su madurez (Galán, 1973, pág. 4)

Aunque estas publicaciones no se conocen, la *Facultad orgánica* es en sí misma un libro de gran valor para el estudio del órgano, sobre todo por lo amplio del contenido:

> Y con el trasfondo de satisfacciones y fracasos, irá gestando Correa la edición de su Facultad orgánica. Publicada en 1626, esta colección de obras para órgano constituye uno de los corpus más importantes de la historia de la música española. Concebida inicialmente como obra pedagógica para la formación de organistas, las 69 piezas que contiene se organizan en cinco niveles de dificultad creciente, a través de los cuales el tañedor alcanzará, primero la eminencia, luego la excelencia en el arte del órgano (Galán 1973, 3).

De inicio, el tratado ofrece una tabla de contenido dividida en seis niveles: cinco niveles de dificultad con sus respectivos tientos de medio registro[15], y un sexto nivel con las obras del Ss. Sacramento y el canto llano de la Inmaculada con sus tres glosas[16].

La parte técnica comienza, al igual que en los tratados de Cabezón y Venegas, con la declaración de cifra, tal como señala Hilarión Eslava:

> La Facultad orgánica utiliza un sistema de notación en cifra, con números en lugar de figuras musicales, ampliamente difundido en el mundo musical ibérico de los siglos XVI y XVII. Los tientos «de medio registro» están compuestos para el órgano de registros partidos, en los que una mano ejecuta una melodía solista y la otra el acompañamiento. (Eslava, 1854)
>
> Según Correa, el estudio de la cifra permite facilitar la práctica, ampliando y extendiendo los aportes de Antonio y Venegas (Arauxo 1626).

[15] Toda esta regulación es aplicable también a los medios registros de teclado, bien conocidos por Correa de Arauxo a los que dedicó la casi totalidad de su "facultad" sobresaliendo por su habilidad e inspiración. En un género lleno, por su naturaleza, de limitaciones estructurales de composición. (Buil, 19)

[16] Es una estructura muy explícita de cómo se debe estudiar cada obra, aunado a eso en cada obra siempre hay un pequeño prefacio sobre algunas anotaciones sobre la pieza o las dificultades técnicas de la misma.

> Sobre el arte de "tañer con buen aire", Correa nos explica que en las proporciones mínimas (dieciseisavos) las seisquealteras[17] se pueden tocar llanas, todas a la misma proporción, o bien a la manera más usada por los organistas de la época: deteniéndose más en la primera figura y menos en las siguientes[18].

Por otra parte, el tratado habla también de los quiebros. La definición que Correa ofrece de estos dice que se conforman de una bajada y una subida hecha con velocidad, y se realiza de diversas formas que se detallan en el libro. Correa aconseja usar el quiebro en todo principio de verso, en todas semi-breves donde la mano, sea derecha o izquierda, no esté ocupada con glosa; además, aconseja usarlo en todas las obras llanas.

En lo que toca a la parte de piezas musicales, está dividida en doce tientos en diferentes tonos, con especificaciones de registros, y con piezas basadas en canciones profanas y sacras.

Este tratado, en resumen: nos ofrece algunas reglas importantes para comprender la música de órgano, especialmente las propias composiciones del autor, con detalles minuciosos como la manera de comenzar y terminar sus obras, agrupar las seisquelteras y hacer los ornamentos. Tiene como característica ser, en su mayoría, una serie de anotaciones técnicas.

Museo orgánico español, Hilarión Eslava (1853)

Para terminar con esta lista de referentes, hablaré del tratado de Hilarión Eslava, quien buscaba legitimar la música religiosa para evitar el menosprecio de los organistas que, con el estilo y el virtuosismo de la época, le daban prioridad a interpretar la música de concierto incluso en los servicios religiosos (Eslava 1854). Eslava buscaba resaltar el valor estético de la música de iglesia por medio de una estructura de reglas generales, como guía de estudio para los que escogen la carrera de organista litúrgico, y el repertorio para su uso dentro de la liturgia:

> Debo advertir por fin, que no me propongo con esta obra dar de manera algunas lecciones a nuestros buenos organistas; sino dirigir los esfuerzos de todos hacia un objeto tan digno del arte como es la mejora y perfección del género orgánico" (Eslava, 1854, pág. 2)

[17] En correa la seisquealtera, cuando se agrupan en tres, seis, o nueve notas, en un compasillo. Requiere tocar las notas, de manera irregular, alargando la primera y corriendo las restantes.
[18] La articulación en notas agrupadas en cuatro, ya sean dieciseisavos, y en un compasillo, octavos, se puede variar en valor deteniéndose en la primera nota y corriendo las siguientes o agruparse de dos en dos, aunque Correa, propone solo la primera opción.

Desde la tabla de contenidos del tratado, podemos observar una especialización dentro del oficio del organista litúrgico; aunque ya en los métodos antes mencionados se vislumbraban las funciones y conocimientos particulares del mismo, en la obra de Eslava existe un esfuerzo mayor por enumerar los aspectos más importantes de dicho oficio, comenzando con una recopilación de los organistas españoles, siguiendo con una breve sección histórica, y posteriormente manifestando lo que debería ser la "escuela orgánica", enfatizando que es un error solo utilizar el género fugado, el coral y el canto llano, y dejando a criterio de los organistas romper con esta tradición que limita el uso de la música de iglesia. Eslava señala la importancia de romper con esa tradición, llegando incluso a usar las sonatas para órgano de Mendelssohn como ejemplo de ello (Eslava 1854, 24). Sin embargo, según el tratadista, el género orgánico debe tener un sentido particular, pues, aunque se componga al estilo libre debe distinguirse de la música de orquesta o piano, dadas sus características.:

> El género orgánico debe formarse bajo dos aspectos: el primero es el objeto al que se destina, que es el culto religioso; y el segundo es la naturaleza del instrumento, que tiene su carácter particular que lo distingue de todos los demás. (Eslava 1854, 23)

Cabe agregar que Eslava plantea una serie de estatutos para el estilo orgánico por el objeto del culto religioso: por una parte, admite el género libre y el fugado, y se puede combinar el canto llano también como elemento principal, secundario o independiente[19]; por otra parte, el género orgánico libre fugado debe expresar los sentimientos del pueblo cristiano congregado en el templo, en función de los ánimos para alabar a Dios, dar gracias, adorar, pedir misericordia, lo que implica prohibir la incitación al baile y cadencias propias de música teatral[20].

En lo que toca al estilo orgánico, según la naturaleza del instrumento, Eslava plantea que la música para órgano debe ser rica en armonía[21], que están prohibidas las modulaciones

[19] Eslava sigue tomando en cuenta los concilios donde se aprecia al canto llano como elemento principal de la música religiosa, por eso le da la importancia necesaria en este punto.
[20] Esto basado en el *motu proprio*.
[21] También, aunque poco conocida ya existía el pedal de expresión, por eso el señala que no se deben hacer matices innecesarios, pianos y fortes.

incoherentes y rápidas[22], y que son impropios los pasos de notas con gran rapidez y también las repeticiones de esta nota a velocidad alta, y más en acordes[23].

La parte musical tiene de destacable un prefacio donde el autor apunta las razones por las cuales escogió las obras incluidas, y las clasifica en tres categorías: elevado (obras a 4 con riqueza armónica, modulaciones e imitaciones), medio (con la marcha más libre, no con armonías tan bastas como el elevado) y llano (piezas sencillas accesibles en composición y en ejecución).

La estructura del tratado está organizada de fácil a difícil, y va variando los géneros libre, fugado y llano, tomando en cuenta la *octava corta*[24] para beneficio de los organistas que trabajan con un órgano histórico español; además, se aprovecha el uso de las contras[25], aunque el tratado se puede adaptar a cualquier órgano sin pedal de contras; cabe agregar que no tiene apuntes específicos para la registración, aunque sí ofrece algunos criterios para registrar en las obras: estas se pueden tocar en órganos de uno o dos teclados, haciendo uso de cambios de registro con clarines de rodilla, un accesorio propio de algunos de los órganos españoles para conseguir matices. Siempre apunta una guía, sobre la disposición de los teclados para el uso de los registros.

En cuanto articulaciones, aunque no están escritas del todo, designa los ligados como la forma propia de ejecutar el órgano litúrgico[26], y marca, además, en la partitura, algunas las

[22] Dada la tradición armónica de los tratadistas anteriores que, en el ejercicio de la armonización de los modos, tendían a hacer una serie de preparaciones para modular, debido a eso, eslava ve incorrectas las modulaciones sin preparación.

[23] Incluso se debe tener cuidado con la respuesta del instrumento para que se note la articulación. Sobre todo, en una iglesia con una resonancia mayor.

[24] La octava corta es un sistema que se utilizaba en el siglo XVI en el órgano que consiste en que el teclado comenzaba con la tecla mí, pero en sonido comienza con do y en las dos cromáticas re y mi, en las blancas sol y la, en pocas palabras se eliminan las cromáticas para aumentar a una octava grave." (short octave), but keyboard music sometimes called for other tunings, including some chromatic notes. The system was applied to the organ only at the end of the 16th century, since retunings were impractical and the pedal often provided the required low notes. At the beginning of the 17th century some composers applied scordatura to the chromatic keyboard beginning with C, the C ♯ key being retuned to A′. This led to the standard 'G′/B′ short octave' C/E short octave G′/B′ short octave". Oxford music online.)

[25] Los contras son un pedal de órgano español, que abren tubos a refuerzo de los bajos (Oxford music online)

[26] Propio de la época de Eslava tocar ligado, incluso la música de cabezón y sus contemporáneos. La interpretación histórica fue la que trajo las bases de cuestionar la articulación, con base a las digitaciones.

articulaciones “picadas”. En cada obra hace los comentarios pertinentes para la correcta interpretación de las obras.

Otro tema que aborda Eslava es el de las elevaciones. Es interesante la explicación sobre el momento de la elevación, y cómo poder componer una pieza que quede bien con este momento de la misa[27]. Por otra parte, sobre el canto llano nos comenta la historia y naturaleza del mismo, y brinda una tabla sobre los ocho modos gregorianos. En lo que respecta al “arte de acompañar”, sugiere tres puntos para tomar en cuenta: el bajo figurado, el acompañamiento obligado, y el acompañamiento del canto llano. Del acompañamiento cifrado simplemente ofrece reglas muy generales para realizarlo. Existe en el tratado, además, un apartado referente a la improvisación. La introducción a este apartado es una invitación a no calificar de virtuoso y prodigioso el arte de la improvisación; en cambio, se dice que una clave para facilitar dicha tarea es el saber componer y tener conocimientos básicos de armonía, melodía, y composición.

Por último, Eslava incluye una sección sobre cómo examinar a un organista litúrgico, y sobre cuáles son sus funciones. En este apartado podemos descubrir las distintas prácticas que un organista litúrgico debe desarrollar, y también cómo aplicar los exámenes de oposición para ocupar una plaza de organista. El trabajo de un organista contemplaba entonces dos categorías: la de instrumentista, en la que debe dominar todas las dificultades mecánicas, y la de compositor, que implica saber armonía, fuga, composición en general e improvisación.

Después del análisis de dichos tratados, en cada uno de ellos encontramos aportes importantes en cuanto al desarrollo del estudio del órgano litúrgico; por lo tanto, se pueden enumerar cada uno de los puntos que se deben estudiar para un buen desempeño, o el desarrollo de una habilidad al estar en una parroquia como organista titular. Esta conclusión es el resultado del análisis de los tratados, y de las demandas actuales que competen a los organistas litúrgicos en México. Estos son los puntos más importantes, algunos de los cuales serán profundizados en el siguiente capítulo:

[27] Después del concilio vaticano II esta parte fue omitida, por lo cual este tipo de composiciones ya no se utilizan, sin embargo, se pueden usar a modo de meditación después de la comunión, o en las misas tradicionalistas. En México siguen algunos templos con esa tradición, así que se puede hacer uso actual de estas.

1. La importancia de la música en la liturgia católica, su función en cada parte de la misa y el carácter de cada momento.

2. El cuidado de la digitación, en especial el estudio de las digitaciones históricas, y la práctica de los quiebros, glosas y demás ornamentos.

3.Tener un criterio sobre la registración y el uso de recursos específicos: registro partido, octava corta, medio registro, pedal o carencia de pedal.

4. Improvisación.

5. Acompañamiento del canto gregoriano

6. Composición

7. Elección propia del repertorio

Capítulo 3. Sugerencias de interpretación para el organista litúrgico.

Basándome en el análisis de los tratados revisados en el capítulo anterior, en este capítulo voy a concluir esta tesis con algunas sugerencias para desarrollar habilidades técnicas e interpretativas relacionadas con el órgano en un ambiente litúrgico.

Función de la música litúrgica.

El primer punto que me permito aclarar es que la música litúrgica no debe considerarse un accesorio; antes bien, debe tenerse presente que forma parte de la liturgia. En el Motu Proprio se explica que la música debe buscar lo mismo que la liturgia, a saber, la gloria de Dios y la santificación de los fieles. Por tal motivo, el carácter y el género debe ser acorde con estos puntos. Las características que nos da el Motu Proprio son la santidad, la bondad de las formas y la universalidad, características propias del canto gregoriano y la polifonía clásica principalmente (Pio X 1903, s/p)

Sin embargo, es importante destacar el esfuerzo de personajes como Hilarión Eslava por mantener, por una parte, la tradición musical "protegida" del desarrollo de los estilos musicales, pero por otra parte generar una corriente estilística propia, digna y solemne que fuera afín a la liturgia. Tal como señala Ferrer:

> Tanto el deseo de mejorar la calidad de la música religiosa y su interpretación como el de conseguir una mejor adecuación a su función, aspectos a los que hay que añadir la corriente historicista decimonónica con su interés por recuperar el patrimonio musical del pasado, dieron lugar a una progresiva corriente de opinión reformista y a actuaciones concretas a partir de los años cincuenta. (Ferrer, 2003, pág. 213)

Sobre la música de órgano, en el Motu Propio va a predominar el órgano como acompañamiento de la voz, y por ningún motivo se puede utilizar el piano (Pio X 1903). [28]Por su parte, el Concilio Vaticano II nos dice que el órgano es el instrumento prioritario dentro de la liturgia:

> Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y

[28] Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo. (X 1903)

> levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales (Pablo VI 1963, s/p)

Desde antes del Concilio, el papel del órgano era el determinante de los afectos; por tanto, era responsable de conocer los momentos de cada intervención musical:

> A lo largo de la historia, específicamente, aun hasta antes de las disposiciones del Concilio Vaticano Segundo (1962-1965), de la música de órgano presente al interior de la iglesia se esperaba una influencia sobre el estado de ánimo en un sentido de solemnidad, recogimiento, serenidad y consuelo. Esta responsabilidad recaía sobre el organista, quien, cumpliendo con tales expectativas, se convertiría en un vínculo con la divinidad (Blum 2004, citado por Robledo 2017, 165).

Manteniendo estos principios, es muy útil que el organista principiante haga uso de los documentos publicados por la iglesia, para tener un contexto de qué obras se van a interpretar en cada momento de la liturgia y tener bases filosóficas para la realización de motivos estilísticos, de interpretación, improvisación, composición, así como para entender el significado que le da la asamblea a cada uno de los momentos de participación, en congruencia con los caracteres del día y el tiempo litúrgico y, si es el caso, la fiesta del día.

Para apoyar dicho objetivo, a continuación, comento brevemente las partes de la misa con las características afectivas de cada una. Cabe decir que lo que sigue es un resumen de la Instrucción General del Misal Romano (IGMR).

Breve guía de tiempos y partes de la liturgia católica

La iglesia católica se rige por el calendario litúrgico, comenzando con Adviento (4 semanas), Navidad (de 25 de diciembre a la fiesta del Bautismo de Jesús), Cuaresma (40 días), Tiempo Pascual (50 días) y dos periodos de Tiempo Ordinario.

Este calendario no sólo dictamina las fechas, sino también el carácter del tiempo en el que se encuentran, lo que es importante para el organista, pues la música va a depender del afecto correspondiente a cada periodo del calendario. Por ejemplo, si es navidad los afectos deben ser alegres, mientras que en la cuaresma deben ser de recogimiento y reflexión.

Por otra parte, la misa sigue teniendo la misma estructura musical, solo que algunas partes se omitieron después del Concilio Vaticano II; no obstante, conserva todavía la división en dos

grandes partes: el Propio y Ordinarios. El Ordinario son cantos que deben conservar el texto sin modificaciones: Kirie, Gloria, Sanctus, Angus Dei; los propios, en cambio, son los que se modifican según el tiempo litúrgico: Entrada, en la misa conciliar Aleluya y en tiempo de cuaresma Honor y Gloria, Ofertorio, Comunión, Salida.

El organista debe tener conocimiento de los afectos de cada parte, lo que se recomienda que sea especialmente notorio en el propio. Es importante, antes de hacer la selección de las obras, registraciones y demás aspectos musicales, conocer a detalle cada una de las partes de la liturgia, los caracteres de cada intervención y sus características estructurales, por ejemplo, si se trata de un salmo responsorial o un himno.

Basándome en la Instrucción General del Misal Romano, describo a continuación cada una de las partes de la misa, aclarando los casos y las circunstancias en las que algunas se pueden omitir o sustituir por una obra de órgano solo.

Entrada

La entrada es parte de los ritos iniciales, su característica es de preparación, apertura. Es la sección que dicta el carácter del tiempo litúrgico: si el tiempo es ordinario, debe ser festivo; si es cuaresma, debe ser solemne y en actitud de recogimiento o penitencial; el adviento de la misma manera, y si es el tiempo pascual debe ser muy festivo. Es prioritariamente cantado. Se puede sustituir por una obra de órgano solo, siempre y cuando tenga el carácter del tiempo litúrgico. En el caso de que se mantenga el canto, este debe ser responsorial, alternando entre el cantor (solista o coro) y la asamblea. Asimismo, se puede entonar el introito propio del día (canto gregoriano).

Kirie eleison

El *Kirie eleison* se entona después del acto penitencial. “Por ser un canto con el que los fieles aclaman al Señor e imploran su misericordia (...), deben hacerlo ordinariamente todos, es decir, que tanto el pueblo como el coro o el cantor, toman parte en él” (Instrucción General del Misal Romano tercera edición 2004, 2). El carácter debe ser piadoso. Es posible hacer alternatim entre el canto y el órgano, es decir, que el coro entona con la asamblea el Señor ten piedad y el órgano toca a manera de tropo. Existen algunas obras escritas a manera de alternancia (en el apartado del repertorio sugiero algún ejemplo). Si no se cuenta con una

obra para esta finalidad, se puede entonar el *Señor ten piedad* alternado con improvisación, en vez de una obra escrita, aunque esto siempre debe acordarse con el coro y el sacerdote.

Gloria a Dios en el Cielo

Es un himno antiquísimo. Como pertenece a los cantos del rito, no debe ser modificado en texto. Se canta solamente los domingos, en las fiestas de los santos en la octava de la navidad y de la pascua y en solemnidades. En tiempo de adviento y cuaresma se omite. Tiene un carácter festivo. También puede ser utilizado en alternancia, entre cada estrofa: una cantada con la asamblea y otra con órgano solo.

Salmo responsorial

El salmo responsorial es parte de la liturgia de la palabra, se puede entonar de tres modos:

1. El salmista lo entona, y la asamblea responde. Esto se puede hacer sin instrumento, pero se permite acompañar con el órgano. Las estrofas las entona el salmista y la asamblea responde.

2. El salmista entona el estribillo y la asamblea responde. Las estrofas son leídas.

3. Se puede utilizar la fórmula del responsorio gradual, tomado del gradual romano, o el responsorial del gradual simple.

Aclamación antes del evangelio

Lo entona el coro o cantor y la asamblea se une. Se pueden utilizar las siguientes fórmulas:

1. El Aleluya se canta en todo tiempo, excepto durante la Cuaresma. Los versículos se toman del leccionario o del Gradual.

2. En tiempo de Cuaresma, en vez del Aleluya, se canta el versículo antes del Evangelio que aparece en el leccionario (Honor y Gloria). También puede cantarse otro salmo u otra selección (tracto), según se encuentre en el Gradual.

Canto de ofertorio

Puede utilizarse una obra de órgano solo. Existen piezas propias para este momento (en el apartado de repertorio dejo sugerencias). Como es un momento que acompaña al rito, mas no es parte de éste, debe terminarse cuando los dones hayan sido depositados en el altar; por lo tanto, sugiero que se utilice una obra con cadencias que faciliten terminar la pieza de una

manera preparada, y también sugiero la improvisación para tener mayor control del tiempo correcto.

Santo

Forma parte de la plegaria eucarística. Es cantada como himno, es decir por la asamblea y el cantor.

Cordero de Dios

Se entona en la fracción del pan, y se puede cantar con respuesta o completo. No se puede intercambiar, igual que los ordinarios, por órgano solo, y también tiene un carácter solemne.

Comunión

Mientras el sacerdote toma el Sacramento, se inicia el canto de Comunión, que debe expresar, por la unión de las voces, la unión espiritual de quienes comulgan: manifestar el gozo del corazón y esclarecer la índole "comunitaria" de la procesión para recibir la Eucaristía. El canto se prolonga mientras se distribuye el Sacramento a los fieles, pero si se ha de tener un himno post Comunión, el canto para la Comunión debe ser terminado oportunamente. Como canto de Comunión puede emplearse la antífona del Gradual Romano, con su salmo o sin él, o la antífona con el salmo del Graduale Simplex, o algún otro canto adecuado aprobado por la Conferencia de los Obispos. Lo canta el coro solo, o el coro con el pueblo, o un cantor con el pueblo. También se puede intercambiar por una obra de órgano solo, y existen también composiciones propias de este momento.

Salida

Es muy recomendable para la salida tocar una obra de órgano solo. Se deja a criterio del organista la selección de la obra, aunque en la sección de obras se encuentran algunos ejemplos.

De la disposición del órgano y sus intervenciones según la instrucción general del misal romano

Se debe colocar en un lugar apropiado el órgano y los demás instrumentos musicales aprobados, para que puedan ser ayuda, tanto para los cantores como para el pueblo que canta, y donde puedan además ser cómodamente escuchados por todos cuando intervienen solos.

Aunado a lo anterior, es conveniente que el órgano se bendiga según el rito descrito en el Ritual Romano, antes de destinarlo al uso litúrgico.

> Durante el tiempo de Adviento empléense con tal moderación el órgano y los demás instrumentos musicales, que sirvan a la índole propia de este tiempo, teniendo en cuenta de evitar cualquier anticipación de la plena alegría del Nacimiento del Señor. (Pablo VI 1963)

El sonido del órgano y de los demás instrumentos durante el tiempo de Cuaresma se permite sólo para sostener el canto. Se exceptúan el domingo Lateare (IV de Cuaresma), las solemnidades y las fiestas.

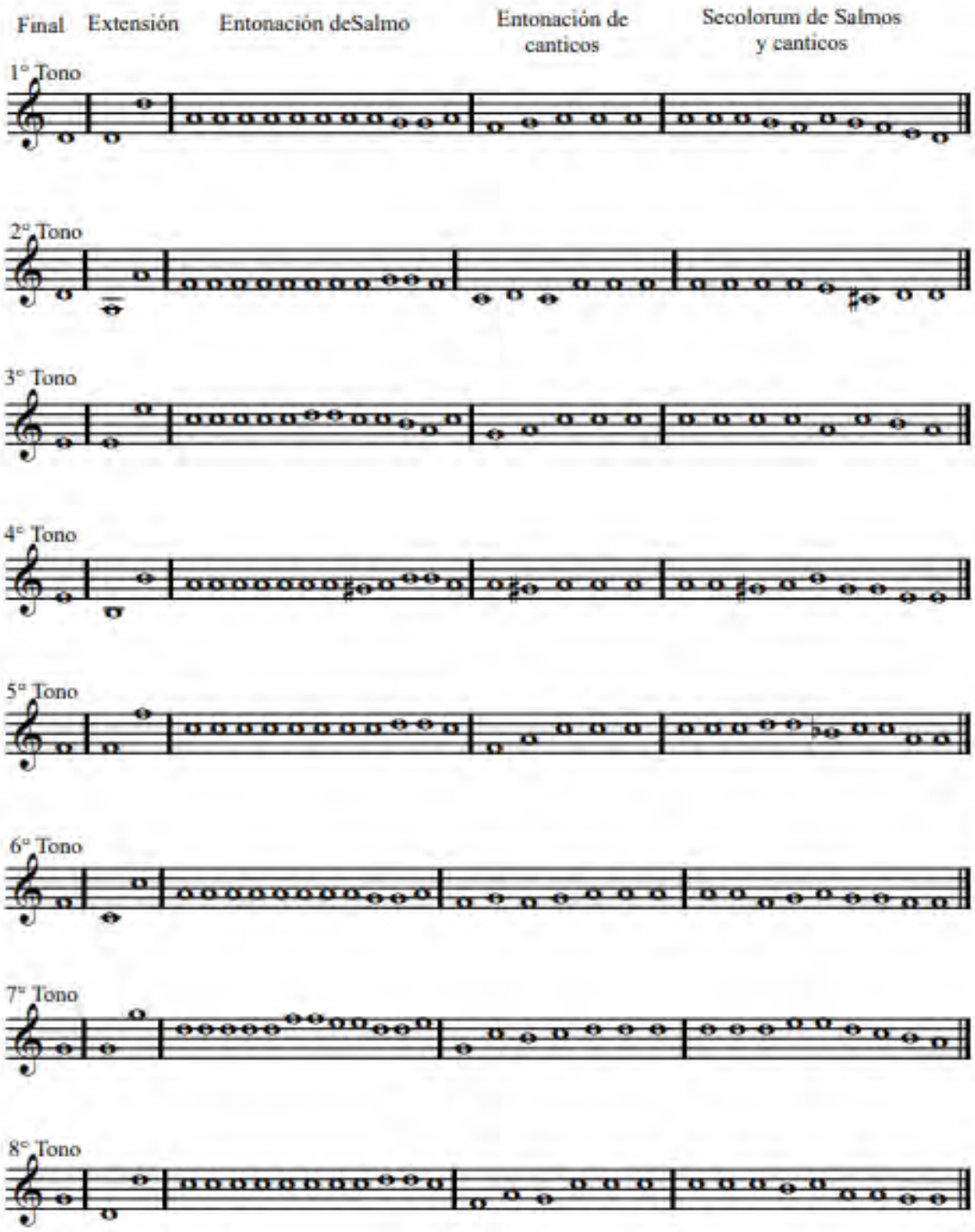
Los tonos de salmodia

Los tonos de salmodia son muy útiles para entonar salmos en la liturgia. El solista debe entonar el texto y la asamblea o el coro responde. Puede ser acompañado por el órgano, forma a la que se le llama responsorial; en cambio, si el salmista entona el texto completo sin responsorio, se le llama salmodia directa.

Los tonos de salmodia son buenas referencias para la composición e improvisación. Son muy sencillos de entonar y fáciles de escuchar.

A continuación, se presentan una tabla de Hilarión Eslava con su propuesta de armonización:

Tabla general de los tonos del cantollano.



Registración

La registración es la combinación de diferentes sonidos para lograr una sonoridad adecuada a la obra que se está tocando; de hecho, hay quien compara la registración en los órganos con la orquestación en los ensambles instrumentales (por ejemplo, Trueite 1919, 9). Para poder registrar de manera correcta, y que el resultado sonoro resalte las características de particulares de cada pieza litúrgica, hay que considerar varios puntos.

Primero hay que conocer el tipo de órgano y sus características organológicas: si es un órgano mecánico, electromecánico, neumático, electrónico, y saber además cuáles son los registros que tiene. También es importante conocer las características acústicas del lugar y si el órgano cuenta con pedal o con registro partido. Con esa información, hay que estudiar cada uno de los registros del instrumento, para poder experimentar con las combinaciones y generar distintos tipos de resultados.

Volviendo a la consideración expresada en el primer capítulo, donde hablo de que los órganos no son fabricados en serie y tiene cada uno sus características particulares, es importante conocer algunas de las combinaciones básicas. En palabras de Trueite:

> Una de las principales características del órgano, que lo diferencia de todos los demás instrumentos musicales, es la gran cantidad de tonos y colores que pueden ser reproducidos por el organista que está familiarizado con todos los elementos tonales del instrumento. Si tiene cierta familiaridad con las características acústicas y la influencia de cada uno de los registros, puede aumentar en gran medida la variedad de sus combinaciones y producir efectos y tonos-colores en varios órganos de los que de otro modo sería inconsciente[29]. (Trueite 1919)

Dicho lo anterior, es importante mencionar que el mecanismo de los registros se clasifica por las alturas que produce cada tubo, y se le da nombre por la longitud de este. El tubo de 8 pies es el que va a dar un sonido "real" a la nota, es decir, si tocas la nota do, sonará do; por su

[29] One of the principal characteristics of the organ, which differentiates it from all other musical instruments, its the great number of widely varying tone-colors which can be reproduced by the organist who its familiar· with all the tonal elements of the instrument. If he has some familiarity with the acoustical characteristics and influence of each of the stops, he can greatly increase the variety of his combinations and produce effects and tone-colors in various organs of which he otherwise would be unconscious. (Trueite 1919)

parte, en el tubo de 4 pies van a sonar la nota real y la 8va alta; el tubo de 2 pies dará una 8va más aguda; y el de 16 pies dará una 8va de la nota real, pero la 8va baja; las *mutaciones*[30] darán la tercera y la quinta, según corresponda (las medidas están organizadas en quebrados). Un ejemplo de ello es la docena, que dará la 8va, 5a y 3a de la nota fundamental. Para entender mejor cómo funcionan los mecanismos de registros, veamos la siguiente descripción de Caballero:

> Los registros que se clasifican como Mixturas no son en sí mismos una familia de tubos con un tamaño o modo de construcción concreto, sino registros que tienen "mezcla" (de ahí el nombre) de varios tubos que hacen notas diferentes por cada tecla que se pulsa, bien sea mezcla de fondos y mutaciones o bien sea únicamente varias mutaciones. Se dice que tienen tantas hileras como tubos, suenan por cada tecla que se pulsa. Los más importantes son el Lleno (que puede ir desde 2 hileras hasta más de 20 hileras por nota) y la Corneta (que suele tener 5 hileras) (Caballero 2018, s/p.).

Otro aspecto a tener en cuenta es que los registros pueden ser tapados, abiertos o labiales. Esto no genera diferencia de altura, sino de sonoridad. Esto se encuentra determinado por la forma de los tubos y por su material: algunos terminan en alguna boca, otros tienen una lengüeta, pueden ser de madera o metal, cónicos o cilíndricos. Es común que los tubos principales sean abiertos, con una sonoridad clara y brillante, y pueden ser los que constituyen la fachada del instrumento.

Volviendo al repertorio litúrgico, poco está escrito sobre las registraciones propias de cada intervención musical, pero podemos guiarnos por los afectos de cada sección de la liturgia, por los textos sagrados, así como por las sugerencias del Misal Romano antes mencionado.

A continuación, voy a hacer algunas anotaciones para tomar en cuenta al escoger alguna registración, basándome en el análisis de los documentos oficiales de la iglesia: el Motu Proprio, el Concilio Vaticano II y el Misal Romano; aunque ninguno toca de manera específica el tema de la registración, con la descripción y carácter del canto me permito sugerir una registración que puede favorecer el carácter religioso:

[30] La mutación, es una combinación de registros. (Grove Music Online, 2001)

1. Si se cuenta con un órgano de dos teclados, la mejor opción es tocar en el primer teclado el solo o darle la entonación al sacerdote, y en el segundo teclado tener el registro que acompañe a la asamblea. Esto va a dar estructura al canto y a facilitar las entradas a la asamblea. En caso de que el organista esté colocado en el coro alto, no habrá necesidad de que alguien dirija, pues el órgano tendrá esa facultad si se registra de esta manera.

2. Si se cuenta con un órgano de un solo teclado, a través de la registración se deben resaltar las dos combinaciones, probablemente con una sonoridad más cubierta para la parte de la asamblea. Se puede, si se cuenta con él, utilizar el pedal.

3. En los momentos en que el organista crea prudente utilizar el órgano pleno, se debe procurar no rebasar la sonoridad de las voces de la asamblea. Es importante recordar que cuando se trata de un canto acompañado, el órgano cumple la función de apoyo, así que, aunque se tenga un carácter festivo, la voz debe predominar.

4. En los himnos que no tienen responsorio (gloria, santo etc.), es recomendable utilizar el órgano pleno o una registración grande, ya que estos son entonados por toda la asamblea.

5. Para las obras de órgano, solo si estas cuentan con una registración establecida es recomendable respetarla. Si no cuenta con ella, debemos tomar en cuenta el carácter de la obra, el momento para el cual se compuso (si es una comunión o un ofertorio) y el carácter del tiempo litúrgico.

6. Si el órgano es histórico, recomiendo encontrar obras aptas para el instrumento, sobre todo tomando en cuenta las características organológicas. En México es común encontrar órganos históricos de tipo español, con solo un teclado en su mayoría, con registro partido y algunos con octava corta.

Improvisación

La improvisación es una práctica que va a facilitar algunas tareas importantes dentro de la liturgia. Como ya lo apunté anteriormente, para las intervenciones que acompañan al rito podría ser útil hacer una buena improvisación. Como herramienta, debe ser tan importante como cualquier otro aspecto del oficio de organista, “ya que su peso está determinado por las demandas performativas y de uso- función del instrumento” (Robledo 2017, 155).

En el caso del órgano litúrgico, es todavía más común requerir de la improvisación, por varias razones. La forma de escritura y las estructuras musicales propias de la música litúrgica, así como el desarrollo de la teoría de ornamentación, son aspectos que se prestan a interpretar libres; si bien existen reglas establecidas por el compositor, es común que haya elementos que se dejan a criterio del intérprete. Como Schmitt apunta, en el marco de los tratados históricos se encuentran composiciones ejemplares que permiten estudiar la transición de la improvisación a la composición (Schmitt 2011, 120). Con esa idea se establece un patrón que podría servir de apoyo al aprendizaje del organista litúrgico, con base a los documentos analizados en el capítulo previo. Al respecto, señala Robledo que:

> El organista que improvisa desarrolla un discurso que tiene como únicas limitantes para su desarrollo el bagaje técnico, la creatividad y la capacidad de síntesis de la que este disponga. (2017, 167)

Es importante decir que las partes convenientes para la improvisación no solo van a adecuarse a llenar un espacio dentro del rito, sino que también pueden darse al momento de acompañar al cantor; es decir, si no hay acompañamiento escrito, este se puede improvisar.

A manera de recomendación general, es importante, para desarrollar la habilidad de improvisar, comenzar con el conocimiento de las tonalidades características de la música litúrgica; para esto hay que practicar las cadencias, entrenar con la escala armonizada[31] y practicar las cadencias en todos los tonos.

Para facilitar el desarrollo de la improvisación, se pueden utilizar patrones escritos; esto ha sido utilizado con buen resultado en una larga tradición, tomando como referencia temas de cantos gregorianos para componer o improvisar. Por lo tanto, se puede comenzar con los temas básicos gregorianos para desarrollar la creatividad.

Acompañamiento

Como se dijo ya, el acompañamiento es otra habilidad importante para el organista litúrgico. En este caso, basaré mis recomendaciones sobre acompañamiento en la música litúrgica postconciliar, ya que es la más próxima a lo que mayormente se interpreta en la actualidad

[31] Un recurso muy útil para estudiar la escala armonizada son las tablas de Dandrieu (Dandrieu, 1718)

(esto sin dejar de lado el canto gregoriano, que es, hasta hoy, la música por excelencia del rito católico).

En lo que respecta al acompañamiento escrito, es preciso aclarar que, aunque exista un acompañamiento para el canto y este tenga apuntes de dinámica, no se debe escatimar en el análisis de la letra para una interpretación más clara, y también para que el órgano no sea una competencia con el canto, sino justamente un acompañamiento.

En lo que toca al acompañamiento sobre una melodía, en la revisión del texto Museo Orgánico Español, se puede ver que se puede tocar la melodía con alguna de las manos, y con la otra armonizar e improvisar. En el caso de llevar la melodía en la mano derecha, la mano izquierda deberá armonizar al momento. Se puede comenzar solo con posicionar los acordes y los cambios armónicos, y una vez familiarizados con la armonía y melodía, la mano izquierda podrá llevar una improvisación más compleja. Es posible que la pieza a interpretar tenga escrito un cifrado (es bastante común en los libros de la arquidiócesis de México cuenten con este formato de escritura musical). En ese caso, se puede tomar en cuenta, pero a creatividad y conocimiento del organista se puede modificar esa armonía siempre y cuando no se dificulte la entonación de la melodía al cantor y a la asamblea.

Si la mano izquierda llevara la melodía, se debe procurar que el registro no esté demasiado profundo o grave, para que a la asamblea le sea sencillo seguirla. Por su parte, la mano derecha puede improvisar, cuidando siempre que los registros no sobrepasen la melodía. Esta modalidad puede ser útil si se toca a dos teclados simultáneamente o se cuenta con un órgano de registro partido.

Elección del repertorio

Este último punto es una breve guía para tomar en cuenta al momento de seleccionar el repertorio a interpretar en la liturgia católica. Dividiré mis recomendaciones en tres niveles interpretativos, tomando en cuenta que el primer nivel es el más sencillo y el tercero el más complejo, de manera que cada organista tome las sugerencias que más le convengan al momento de estudiar.

1. Primero hay que situar el nivel de los requerimientos técnicos básicos: si no se logra dominar un tempo rápido o algo que sea técnicamente rebasado para el intérprete, van a

quedar problemas técnicos a resolver, y si no se atienden a buen tiempo, podría detener el avance técnico. Es por ello por lo que se debe elegir un repertorio adecuado al nivel del organista.

2. Se debe tener en cuenta el momento preciso del calendario litúrgico. En la primera parte de este capítulo ya describí los tiempos y sus caracteres aproximados. Es importante estudiar la liturgia del día, el tipo de día, el tiempo litúrgico, las lecturas del día o las oraciones, para tener una idea del afecto correspondiente al repertorio a elegir. Las oraciones antes de la comunión o la antífona de entrada también van a ser determinante para dicho afecto.

3. Es importante variar la música para abarcar todos los estilos musicales litúrgicos existentes: combinar estilo fugado, corales, polifonía, tocatas, preludios, y procurar que las obras tengan como intención las partes de la misa.

Evidentemente, recomiendo estudiar toda la música que se encuentra en los tratados existentes. Se puede interpretar y difundir la música de los tratadistas, y de ese modo se puede explorar el carácter propio de cada rito litúrgico, así como desarrollar la técnica y nivel interpretativo del organista.

Para apoyar esta tarea, en la siguiente tabla recopilo diversas obras que tienen una función muy específica dentro de la liturgia, para que así, cuando se presente una oportunidad de tocar en una celebración en particular, se tenga oportunidad de tocar y difundir la música que está escrita con dichos fines. Voy a dividir la tabla en tres secciones: la primera incluye las piezas para tocar en los momentos que acompañan un rito, es decir, entrada, ofertorio, comunión y salida, con las tres divisiones de nivel; la segunda contiene versos de salmodia y obras para practicar el alternatim; la tercera, las obras que tienen como característica las fiestas de la virgen, algunas fiestas propias de los Santos y las fiestas de conmemoración de los misterios de Jesús.

Tabla de sugerencias de repertorio específico de los tratados de órgano litúrgico

	Primer nivel	Segundo nivel	Tercer Nivel
Entrada	Tres entradas. autor anónimo[32] Tocata Avanti la Messa della Domenica. G. Frescobaldi	Pórtico. Introito Miguel Bernal Jiménez	
Ofertorio	Ofertorio numero dos (preludio y fuga sobre el tema ave maris Stella)	Fuga para ofertorio, juan moreno y polo. Intento para ofertorio o final, P Antonio Soler. Ofertorio sobre pagne lingua. Hilarión Eslava.	Ofertorio. Hilarión Eslava. Recércate después del credo. G Frescobaldi
Comunión	Tocata cromática per le Levatione. G. frescobaldi.	Elevación. Hilarión Eslava[33]	Canción post comunión. G. Frescobaldi.
Salida	Salida. Juan Moreno.	Ite Misa est. Miguel Bernal Jiménez	

[32] Estas se pueden encontrar en "el organista litúrgico" de Felipe Pedrell.

[33] Como ya había dicho la elevación es un momento que se suprimió en la liturgia post conciliar, pero eso no es motivo para que las obras de este corte queden en el olvido, puede ser útil para la comunión, en el caso de esta obra de Hilarión eslava (como ya lo vimos en su tratado, todas las elevaciones tienen esta estructura) cuenta con dos partes, la primera la adoración, y la segunda la plegaria, estas actitudes son propias del acto de la comunión. Este tiento tiene una escritura sencilla, no por eso debe interpretarse de manera sencilla, ni desdeñarlo, antes bien es un excelente tiento para practicar la glosa y la improvisación.

Tablas de salmos y versos para acompañar una parte del rito

	Primer nivel	Segundo nivel	Tercer nivel
Salmodias	Versillos del segundo tono para salmodia breve. José Elías.	Versos en los 8 tonos. Hilarión Eslava. [34]	9 fabordones llanos de autor anónimo. (editado por Venegas de Henestrosa)[35]
Alternatim	Kirie de la Doménica. G. Frescobaldi.[36]	Kiries de nuestra señora: rex virginum. Canción después de la epístola. G. Frescobaldi Tiento sobre *Cum Sancto Spiritu* de iusquin. Francisco fernandez palero	Kirie. Alio Modo. G frescobaldi.
Versillos	Tres versillos de cuarto tono. Juan Moreno y Polo.	Versillos del séptimo tono para el Gloria de la Virgen. José Elías	Versillos del sexto tono para el *Sanctus.* Juan Cabanilles.

Tabla de participaciones para festividades

Fiestas de la virgen	Preludio y fuga sobre la antífona mariana *salve regina.* José Elías.	Ofertorio sobre el Himno *alma redemptoris mater.* José Elías Tres versos para ave maris estela. Hilarión eslava.	Canto llano de la inmaculada concepción de nuestra señora. Francisco correa de Arauxo.

[34] Lo pongo en el nivel dos, pero son extensos y variados así que se pueden escoger según el nivel de dificultad y el tono de salmodia de más comodidad.
[35] Estos de igual modo, aunque son de escritura simple, en su naturaleza de fabordones deben servir como una guía a la improvisación y al glosado, por eso mi decisión de integrarlo en un nivel 3.
[36] Aunque aquí se encuentran algunos ejemplos en general el libro de Fiori Musicali tiene distintas obras que se pueden utilizar para el alternatim en distintas ocasiones.

Fiestas de los Santos	Tocata avanti la mesa delli apostoli [37]	Apud Sanctum Petrum. Miguel Bernal Jiménez	Cecilia Virgo et Martyr. Miguel Bernal Jiménez
Celebraciones de los misterios de Jesús	Pange lingua 1 de Antonio (Antonio de cabezón) [38] En el portal de Belén Miguel Bernal Jiménez	Seis versos para el [39]himno *pangne lingua.* Hilarion Eslava Veni creator spiritus. Antonio de cabezón.	Prosa del santísimo sacramento de decimo por alamire. Francisco correa de Arauxo Pagne lingua 2 Antonio de cabezón. Sonata de Navidad. Miguel Bernal Jiménez

[37] Se puede interpretar la obra completa de la misa en cada uno de los momentos correspondientes.
[38] Este es una obra para ligar con el himno *Pagne Lingua.* Propongo que se comience con el tiento a manera de introducción (esto con los otros tientos de *pagne lingua* según el nivel interpretativo) hasta el momento en que el coro entone *tamtum ergo sacramentum*. Este tiento es atribuido a Antonio de cabezón y está editado por Venegas de Henestrosa en el libro de cifra nueva. A su vez editado en notación moderna por el padre Higinio Angles en el libro "monumentos de la música española y la música de la corte de Carlos v. en la bibliografía se encontrarla información necesaria para todas las colecciones de música.
[39] De igual modo, estos seis versos son de nivel variado, pueden ser útiles en: jueves santo, y la fiesta de Cristo Rey del Universo.

Conclusiones generales

El organista litúrgico es figura primordial para el desarrollo del instrumento. La evolución de este último fue promovida por los mismos organistas, que conocían a detalle los requerimientos del oficio. Ellos no se limitaban a interpretar música, sino que se volvieron parte de la liturgia católica, principalmente con los aportes escritos en los tratados, en los que exploraron la didáctica, la improvisación, organería, técnica, la música de concierto, entre otras, formando así un verdadero estilo propio para la liturgia católica.

La búsqueda de un desarrollo profesional en la música sacra podría ser parte de la formación de un músico académico, particularmente de un organista. Desde el inicio de la carrera, un estudiante podría sacar provecho de trabajar en la música litúrgica, con el objeto de aprender y desarrollar los puntos mencionados en los capítulos de este trabajo. Como sabemos, no todos los estudiantes cuentan con un órgano tubular o incluso con uno electrónico en casa, por lo que el hecho de tocar en iglesias conlleva, como beneficio colateral, una oportunidad para tener acceso a un órgano para su estudio.

Pero más allá de eso, el trabajo de organista de iglesia es de una riqueza cultural más allá de la visión religiosa. En esta investigación noté que los organistas litúrgicos de épocas anteriores nos han dejado una serie de especificaciones para tener una formación profesional en el ámbito de la música litúrgica, lo que amplía la cultura musical del intérprete.

En el análisis de la historia del órgano, puedo destacar que el desarrollo tecnológico del instrumento avanzó a la par de la profesionalización del organista, en un impulso por cubrir las necesidades tanto de la asamblea como de los requerimientos del instrumento. En el caso de México, desde los primeros evangelizadores estas carencias y requerimientos marcaron un parámetro de especialización, ya que, al traer los distintos órganos desde Europa, no necesariamente era sencillo trasladar a los músicos y a los organeros para las reparaciones pertinentes; por lo tanto, el organista a cargo debía ejercer tocando y también haciendo ligeras reparaciones al órgano.

Los registros escritos por los organistas litúrgicos también me hicieron cuestionar el concepto del órgano y el organista dentro de la liturgia. La formación de una estética única, o como en algunos autores lo nombran, “organistía” o “Genero orgánico”, es una consecuencia de la tradición por hacer a la música religiosa más especializada. Aunque cada autor (organista y

tratadista) define su propia estética, continúa una línea de tradición integrada en composiciones propias y antologías. Este podría ser el camino que los organistas de esta generación sigan, no solo continuando con una tradición musical, sino aportando a la comunidad técnica y repertorio a interpretar en el espacio litúrgico.

Por otra parte, es destacable la forma de componer de los tratadistas, con una intención abierta a la improvisación y la composición litúrgica, de modo que no se limitan a imponer un género o estética, sino que invitan a los interesados a continuar su legado con el desarrollo de una propia creatividad. Esto sirve como una respuesta a diversos cuestionamientos de los organistas de la época actual, que tienen como inquietud la modernización de la música de iglesia, particularmente de los géneros que se han formado posterior al Concilio Vaticano II. Es pertinente apuntar que el buen manejo de textos como los vistos en esta tesis, además de ser útil para los puntos ya descritos, puede serlo también para el organista no busque trabajar en la música litúrgica, pero que quiera abrirse paso en la investigación musical y la interpretación históricamente informada.

Quisiera concluir este trabajo señalando algunos temas que pudieran extenderse en futuras investigaciones: en el caso de la trayectoria de la organística mexicana, considero pertinente revisar, sobre todo en el caso de los primeros organistas en el virreinato, el caso de esclavos que tuvieron un puesto primero como fuellero y posteriormente como organero y organista; otro tema relevante es el de los organistas en la época de Miguel Bernal Jiménez, pues eso ayudaría a entender cuáles fueron las consecuencias musicales de la guerra Cristera; en el caso de la práctica del Alternatim, y aunque mi investigación parte de los tratadistas españoles principalmente, falta indagar más en las particularidades de los organistas de Italia, Francia y Portugal, para hacer algunas comparaciones estéticas y funcionales de las prácticas, tanto de la manera de improvisar como de las piezas que existen en las colecciones como el *Fiori musicali* en Italia y *Flores de música para tecla y arpa* en Portugal; además, hace falta profundizar en la figura de Hilarión Eslava y el comienzo de un estilo musical organístico, comenzando con las ediciones de las obras de músicos españoles.

Por último, aunque este es un trabajo que está dirigido a organistas que están adentrándose en el lenguaje de la música litúrgica, me queda la inquietud de, en futuras investigaciones, tratar el tema de las personas que tienen conocimiento en lo sacro y la música sacra, bajo

conocimientos musicales empíricos o incluso sin conocimiento musical alguno. Más allá del análisis de los tratados creados por organistas litúrgicos, podría realizarse un método de enseñanza de la música que sea sencillo de procesar para organistas no profesionales.

Bibliografía

Angles Pamies, H. (1944). La Música en la corte de Carlos V. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Araiz Martínez, A. (1942). Historia de la música religiosa en España. Barcelona: Editorial Labor.

Arauxo, F. C. (1626). Libro de tientos y discursos de música practica y teórica de órgano titulado FACULTAD ORGANICA. Alcalá: Antonio Arnao.

Buil, J. S. (s.f.). La Teoría Modal y el medio registro en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo. Obtenido de https://joaquinsaura.files.wordpress.com/2015/12/correa-de-arauxo.pdf

Caballero, G. (13 de octubre de 2018). Enarmonía Academia de Órgano. Obtenido de Ars Orgánica, Nociones de registración (I) Generalidades: https://www.enharmonia.es/blog/75-nociones-de-registracion-i?fbclid=IwAR2awsiQF3Hu-GBde5xjfNg_mMjJSNVMu8sDVhFVgzIbu6Yc_auVtftAnjY

Cabezón, A. d. (1570). Obras de Música para tecla arpa y vihuela. Madrid: Francisco Sánchez.

Catalán, L. G. (2012). El Órgano Ibérico y su Música. Revista Neuma.

Dandrieu, M. (1718). Principes de L' Acompagnement Du Clavecin. Paris: Bayard.

Eslava, H. (1854). Museo Orgánico Español. Madrid.

Ferrer, M. N. (2003). TRADICIÓN Y RENOVACIÓN EN EL MOVIMIENTO DE REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA. Revista de Musicología, 211-235.

Galán, A. C. (1973). Francisco Correa de Arauxo. Semblanzas de compositores españoles.

Gillespie, J. E. (1972). Twenty Centuries of Keyboard Music. New York: Dover.

Griffi, J. (2014). ¿Fantasía o realidad? la vihuela en las obras de Cabezón. ANUARIO MUSICAL, N.º 69, 21.

Guzmán, B. J. (2015). LOS PRIMEROS ÓRGANOS TUBULARES EN MÉXICO. Anuario musical.

Henestrosa, L. V. (1557). Libro de Cifra Nueva para tecla arpa y vihuela. Alcalá: Ioan de Brocar.

Hernández Sánchez, T. (2015). El órgano en el siglo xvii: la escuela de órgano del norte de Alemania.

Instrucción General del Misal Romano tercera edición. (2004). México: San Pablo.

Kubicki, J. M. (c1999). Liturgical music as ritual symbol: a case study of Jacques Berthier's taize music. Leuven, Belgium: Peeters.

Liber Usulalis . (1896). Saint-Pierre: Solesmes.

López-Calo, J. (20012). La Música en las Catedrales Españolas. ediciones del ICCMU.

Ortiz, D. (153). Tratado de glosa. Toledo.

Parra, G. D. (2014). ANTONIO DE CABEZÓN Y EL ÓRGANO EN EL "NUEVO MUNDO". Anuario Musical.

Pedrell, F. (1894). Hispaniae Schola Musica Sacra. Madrid.

Pimentel, G. (1991). Catedral: 24 piezas para órgano, Miguel Bernal Jiménez. tesis que para obtener el título de Licenciado Instrumentista (Órgano). México: Facultad de Música UNAM.

Ripoll, M. B. (2003). El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591). *Ars et Sapientia* 11.

Ripoll, M. B. (2009). IDEOLOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL EN EL BARROCO A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO DEL ORGANISTA SEVILLANO FRANCISCOCORREA DE ARAUXO: UNA NUEVA "THEÓRICA" PARA UNA NUEVA MÚSICA. Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, música y fiesta.

Robledo, E. E. (2017). Consideraciones semióticas y organológicas en torno de la improvisación organística. En C. A. Peláez, Órganos Historia y conservación. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Roig-Francolí, M. A. (1992). En torno a la figura y la obra de Tomas de Santa María: aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón. Revista de Musicología.

Schmitt, S. (2011). Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico. Anuario musical: Revista de musicología del CSIC.

Suarez, M. T. (1991). La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco. México: Conaculta, INBA, Cenidim.

Trueite, E. E. (1919). Organ Registration. Boston: Co W. Thompson and CO. .

Verdú, P. C. (2011). LA ORGANISTÍA EN LA ÉPOCA DE ANTONIO DE CABEZÓN: FORMAS DE ACCESO Y FUNCIONES. Revista de Musicología, 19.

S.s.Pablo VI. (1963). Constitución SACROSANCTUM CONCILIUM Sobre la Sagrada Liturgia. Roma.

S.s.Pio X (1903). MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI. Vaticano: Librería Editrice vaticana.

Anexo

Bibliografía de la tabla de sugerencias de obras:

Arauxo, F. C. (1626). Libro de tientos y discursos de música practica y teórica de órgano titulado FACULTAD ORGANICA. Alcalá: Antonio Arnau.

Bernal, J. M. (1949) Catedral 24 Piezas para Órgano: Morelia

Eslava, H. (1854). Museo Orgánico Español. Madrid

Frescobaldi, G. (1635) Fiori Musicali: Venecia

Henestrosa, L. V. (1557). Libro de Cifra Nueva para tecla arpa y vihuela. Alcalá: Ioan de Brocar.

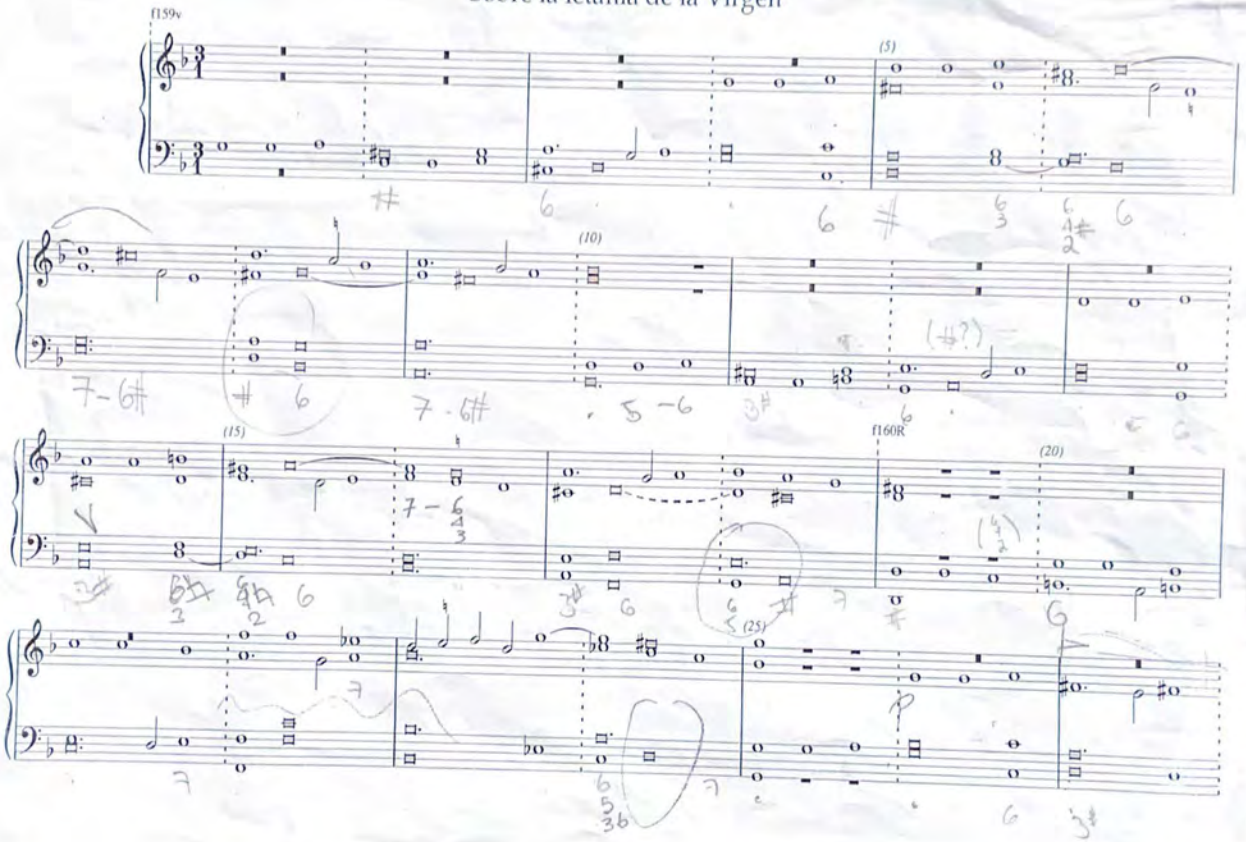
Pedrell, F. (1894). Hispania Schola Música Sacra. Madrid.

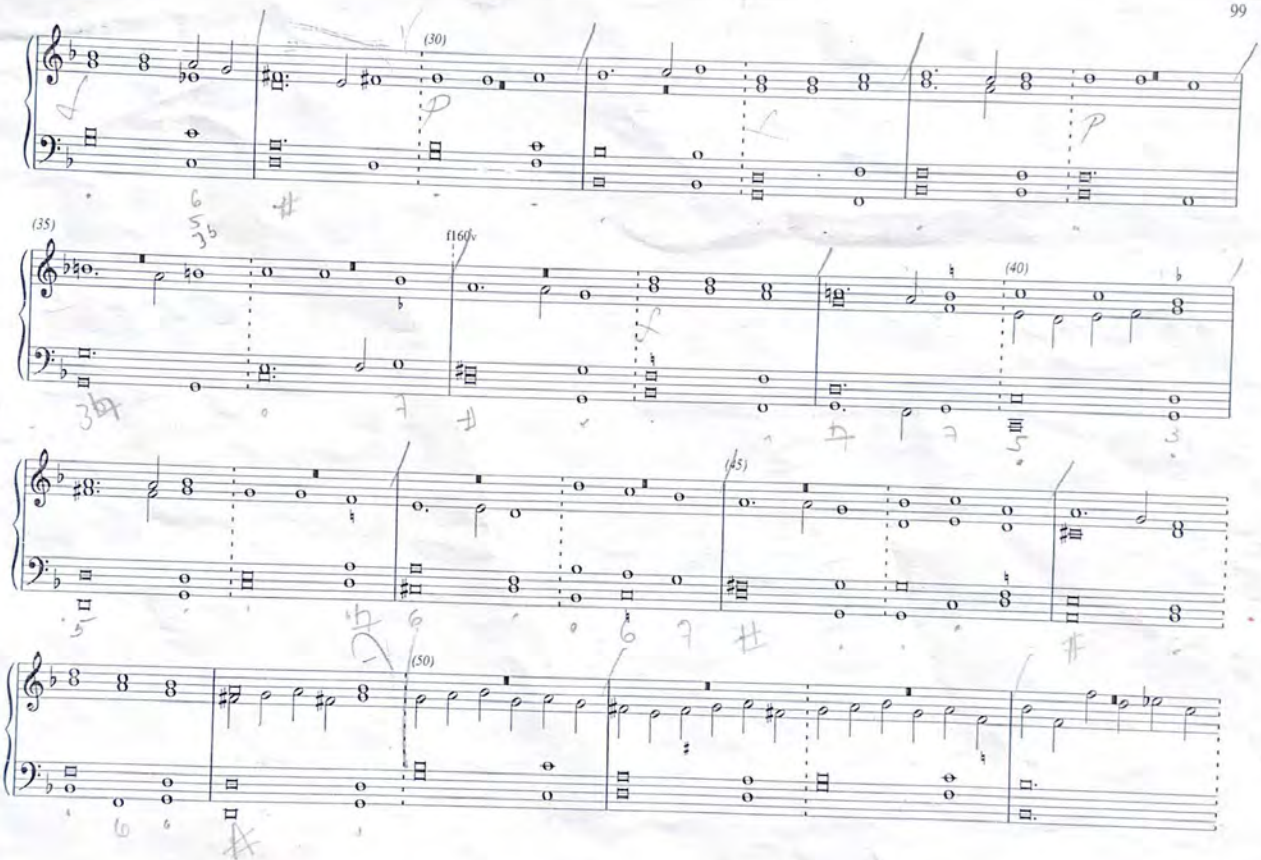
Pedrell, F. (1905) El organista litúrgico español: Madrid.

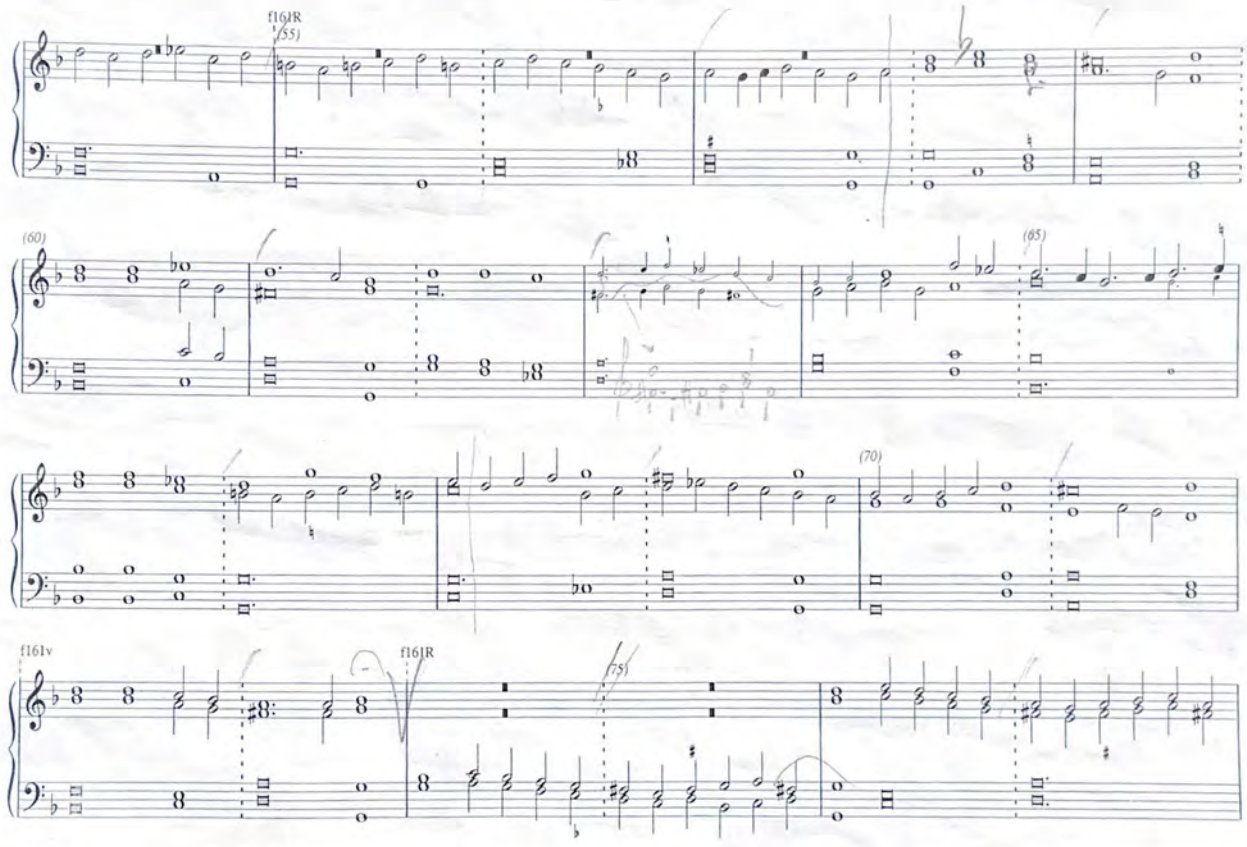
Anexo 2.

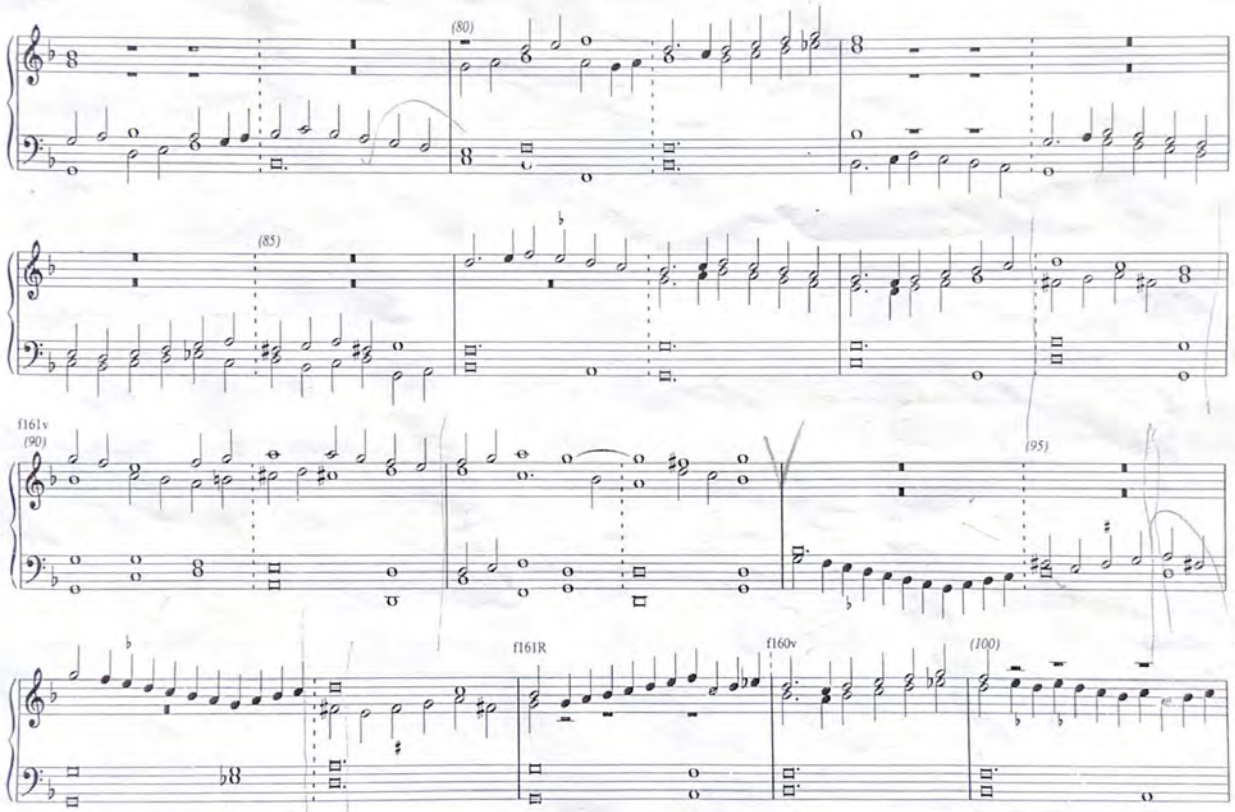
6. Tiento de 2º. tono por Ge sol re ut

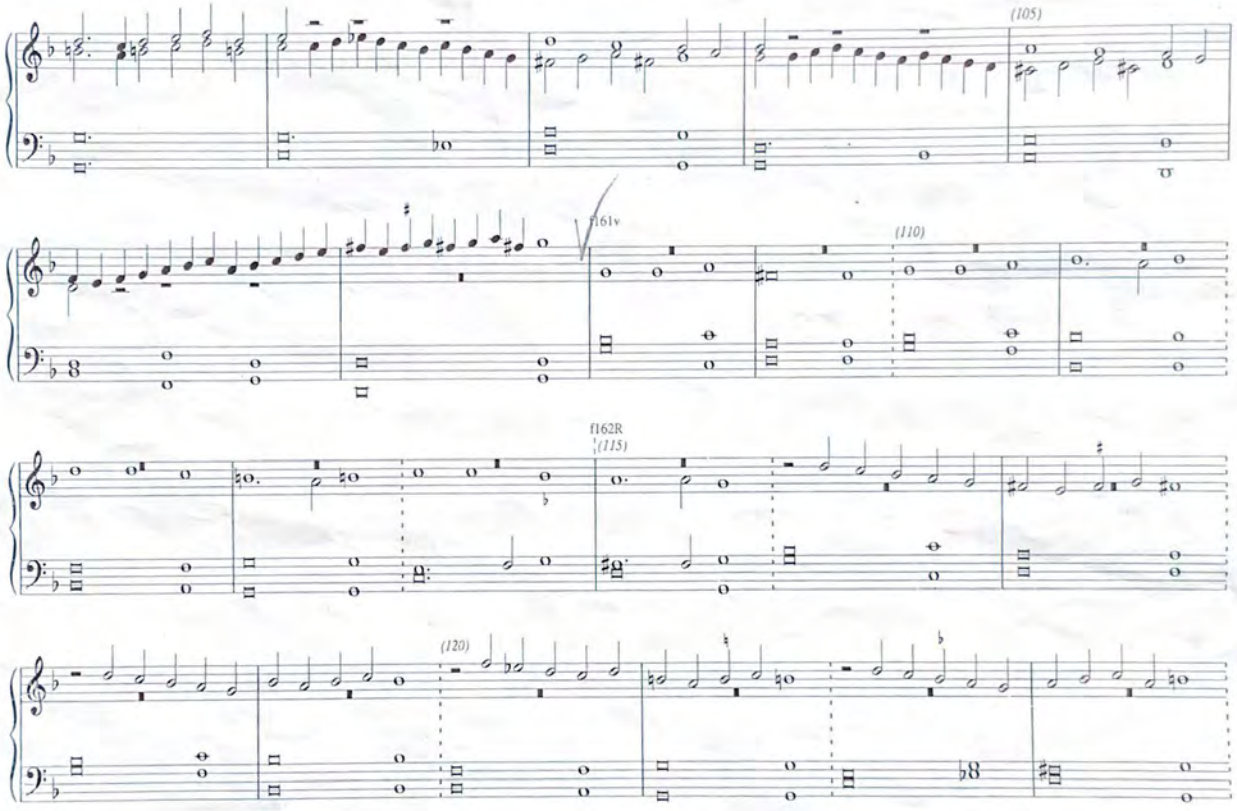
"Sobre la letanía de la Virgen"

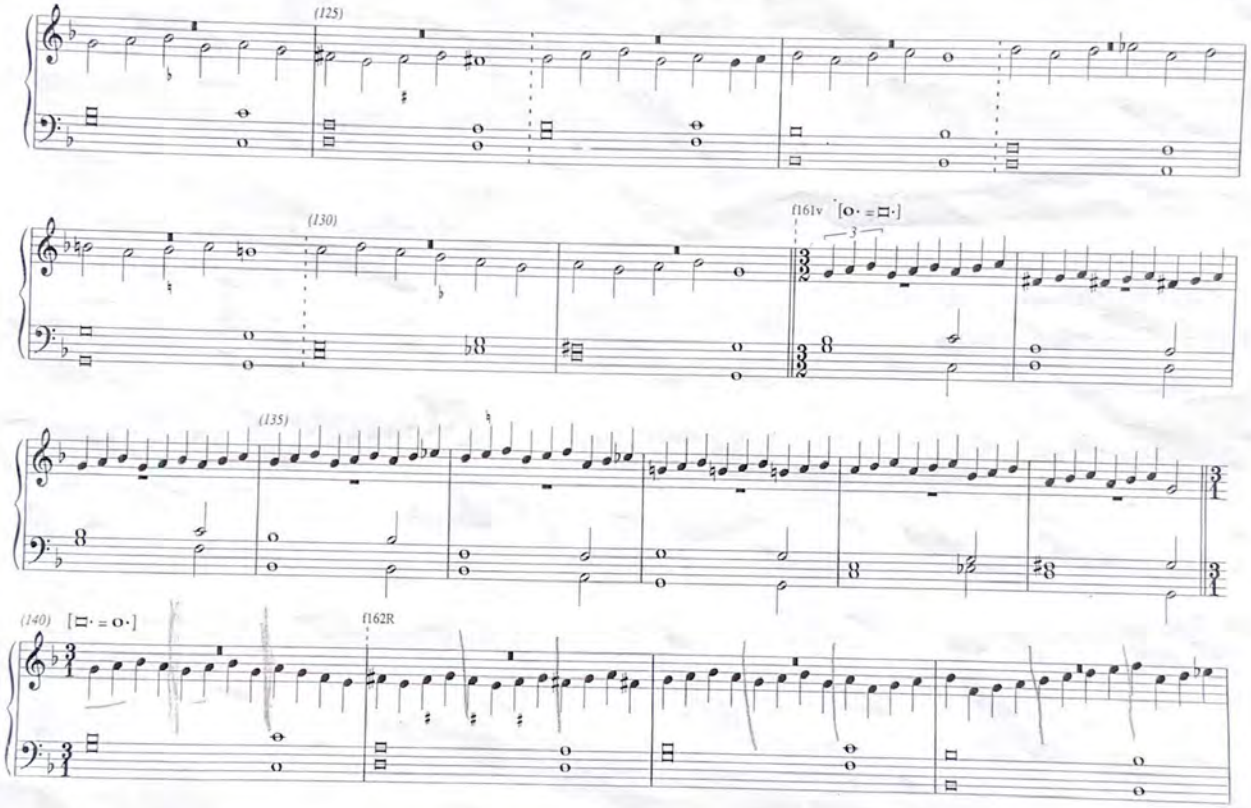


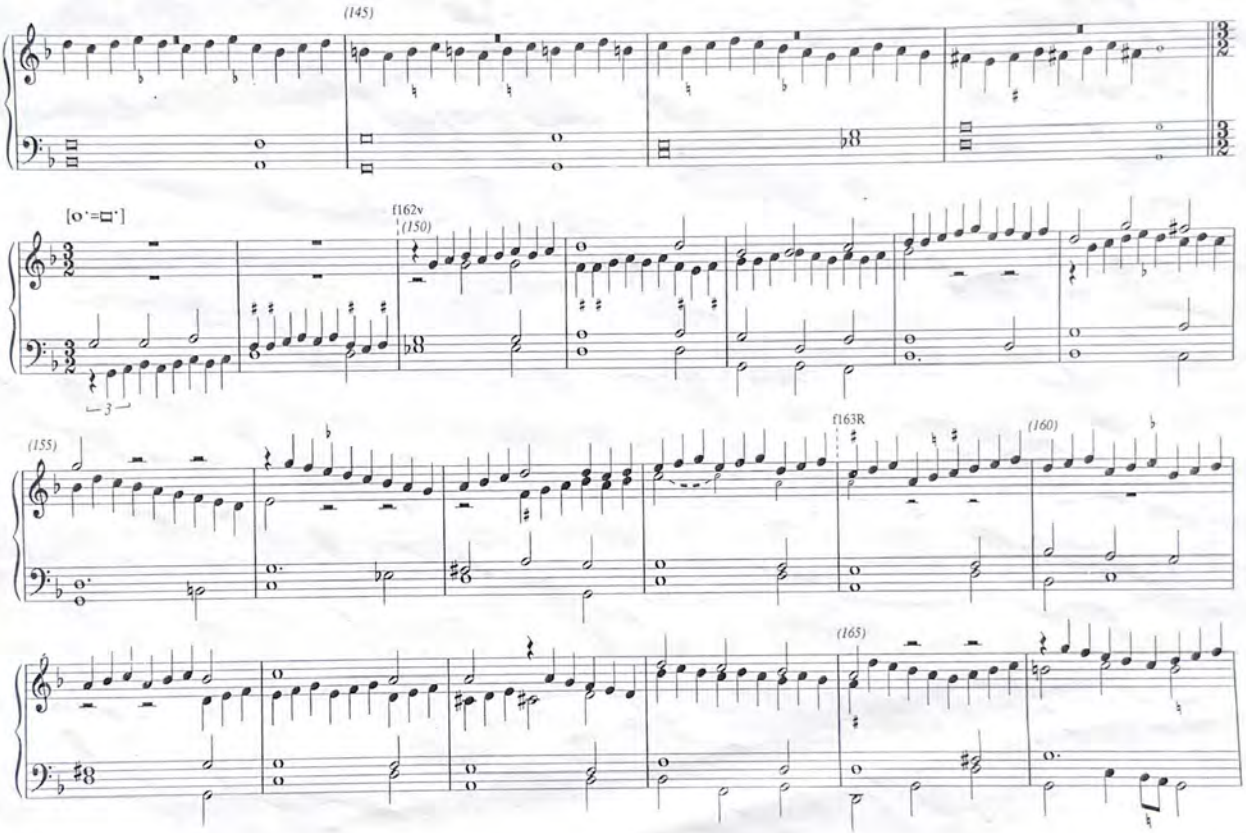

(30)
(35)
(40)
(45)
(50)

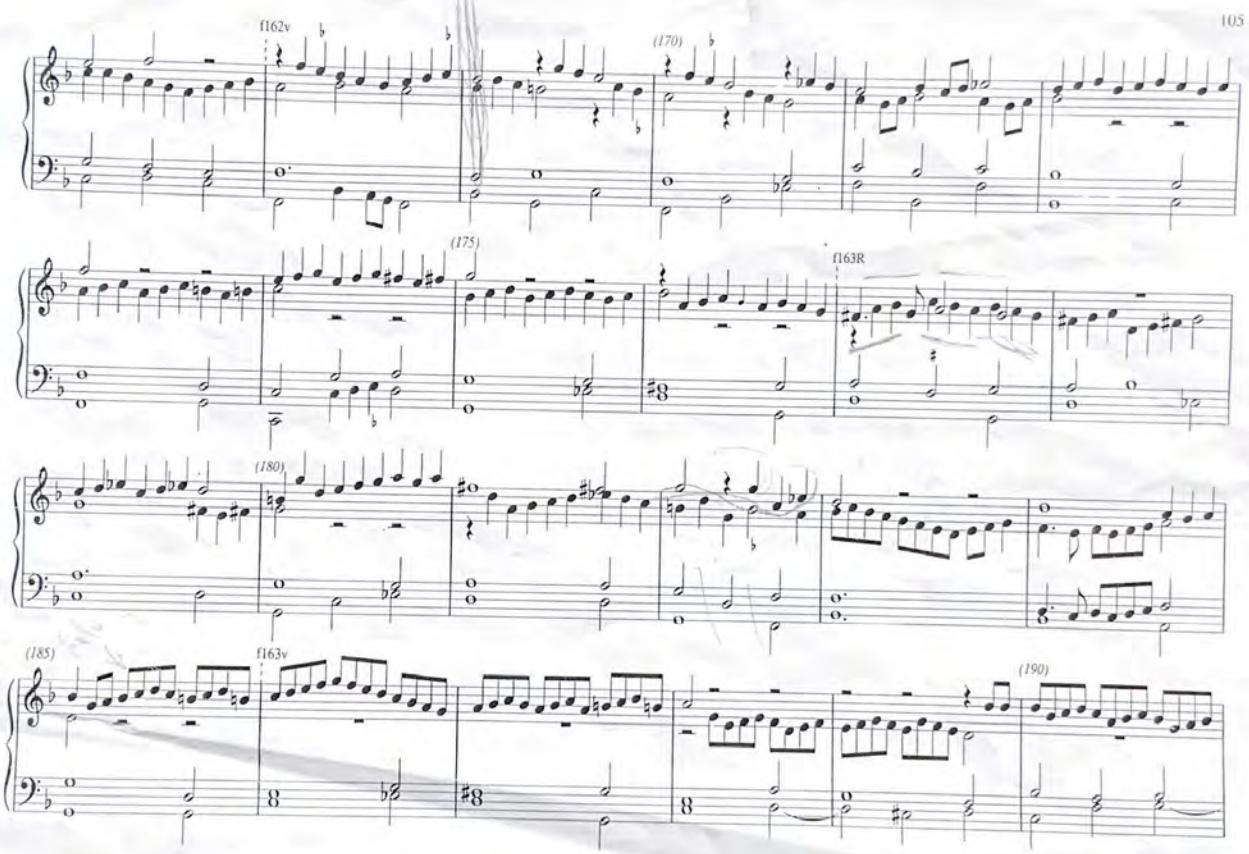

f16lR
(55)
(60)
(65)
(70)
f16lv
f16lR
(75)

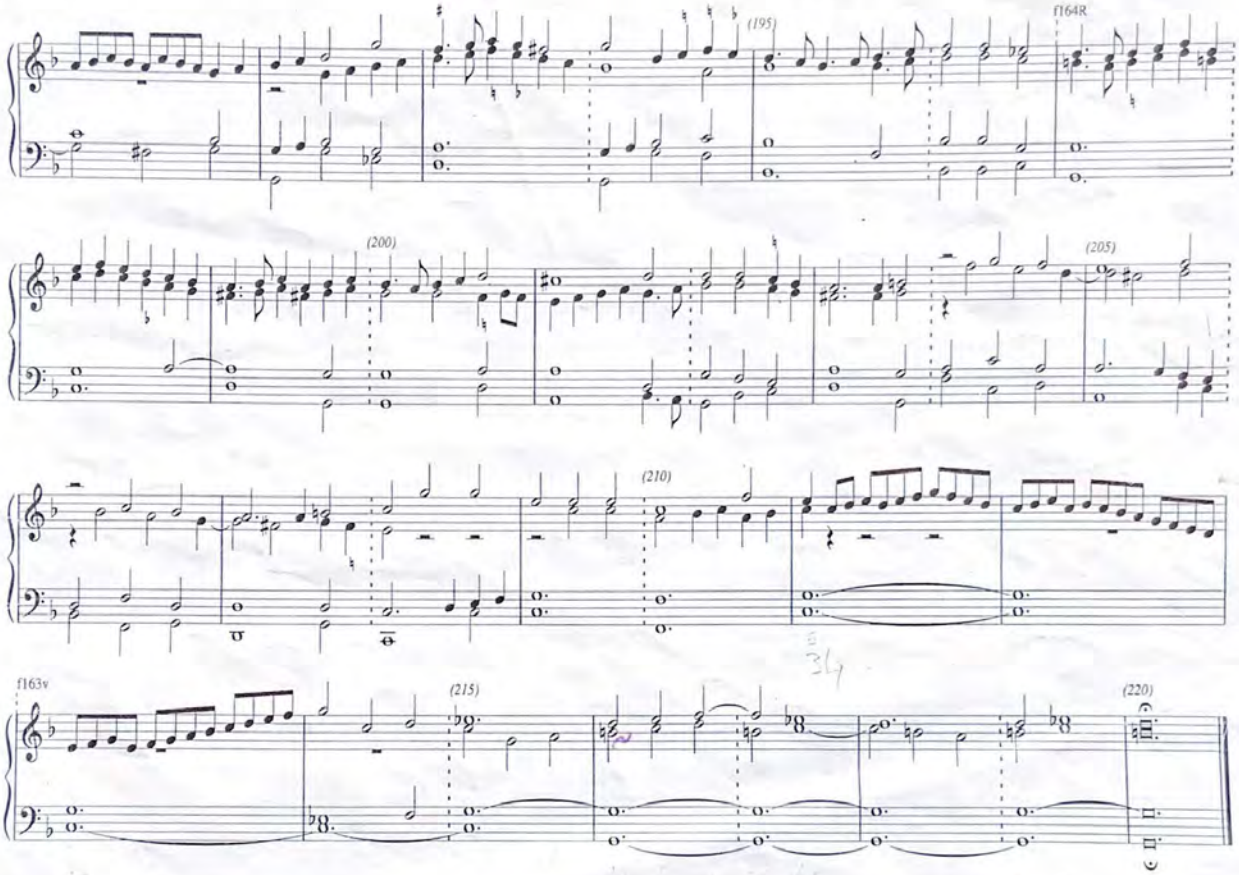

(80)
(85)
f161v
(90)
(95)
f161R
f160v
(100)


(105)
f161v
(110)
f162R
(115)
(120)

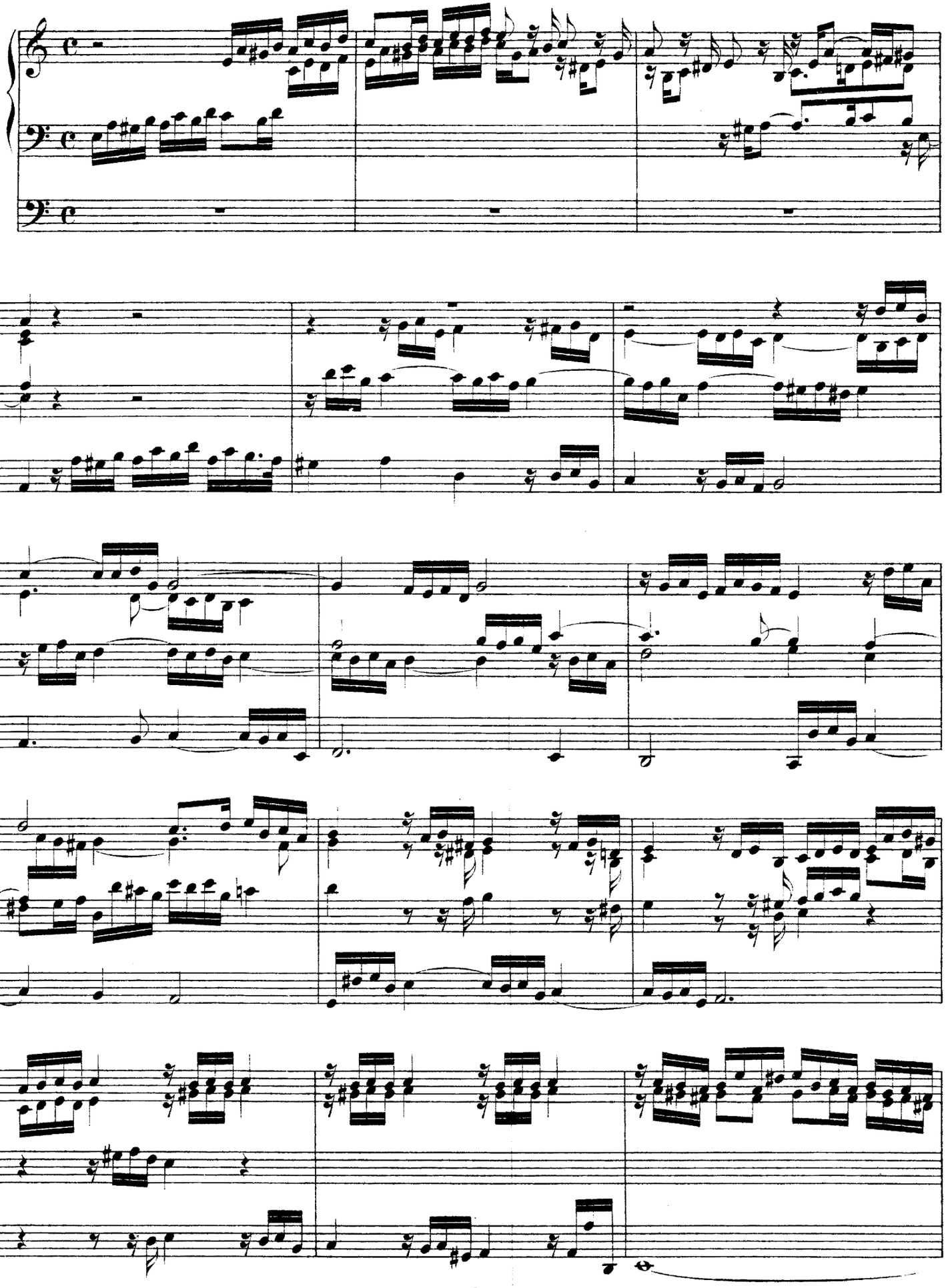

(125)
(130)
f161v
[o· = □·]
3
(135)
(140)
[□· = o·]
f162R

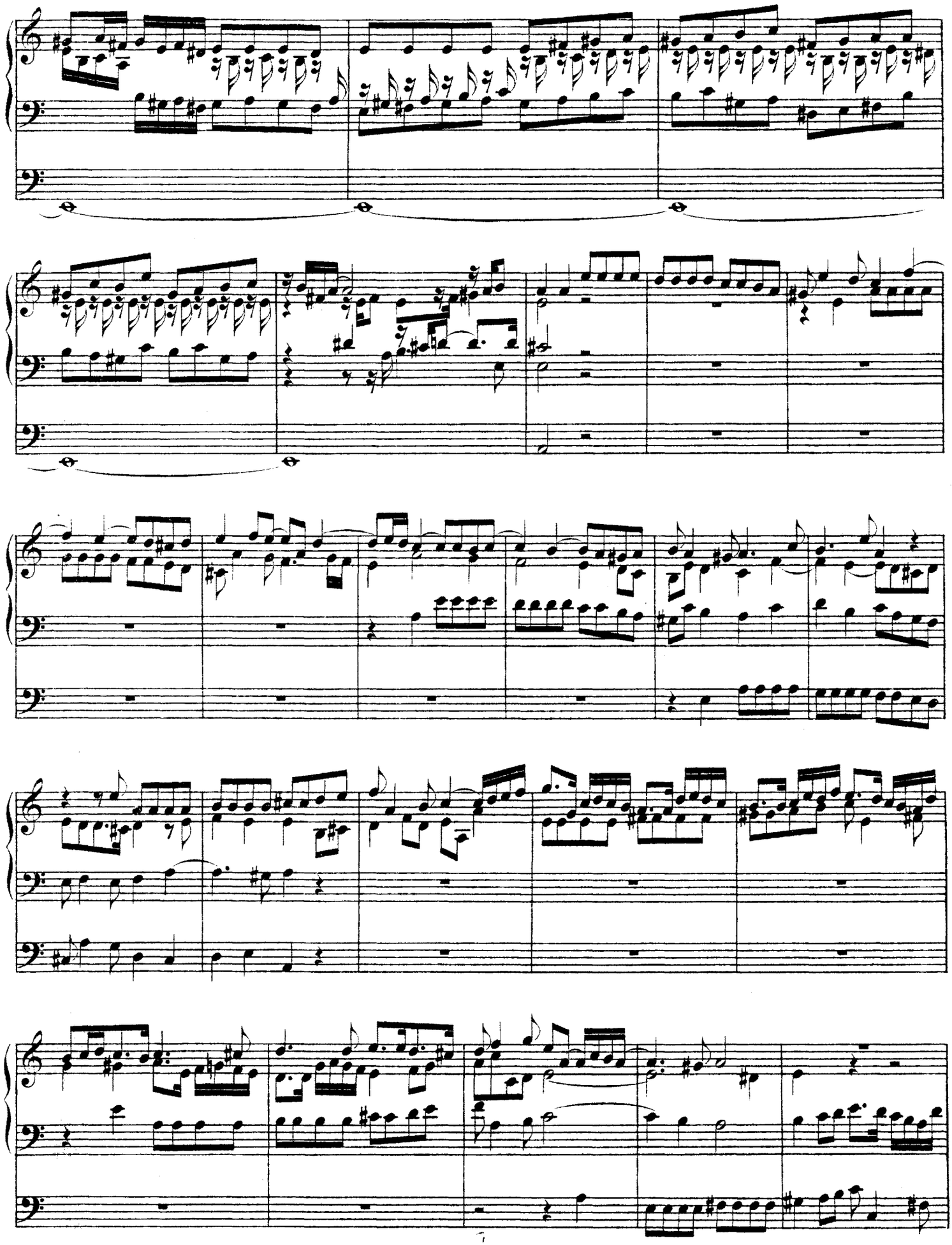

(145)
[o'=□']
f162v
(150)
3
(155)
f163R
(160)
(165)

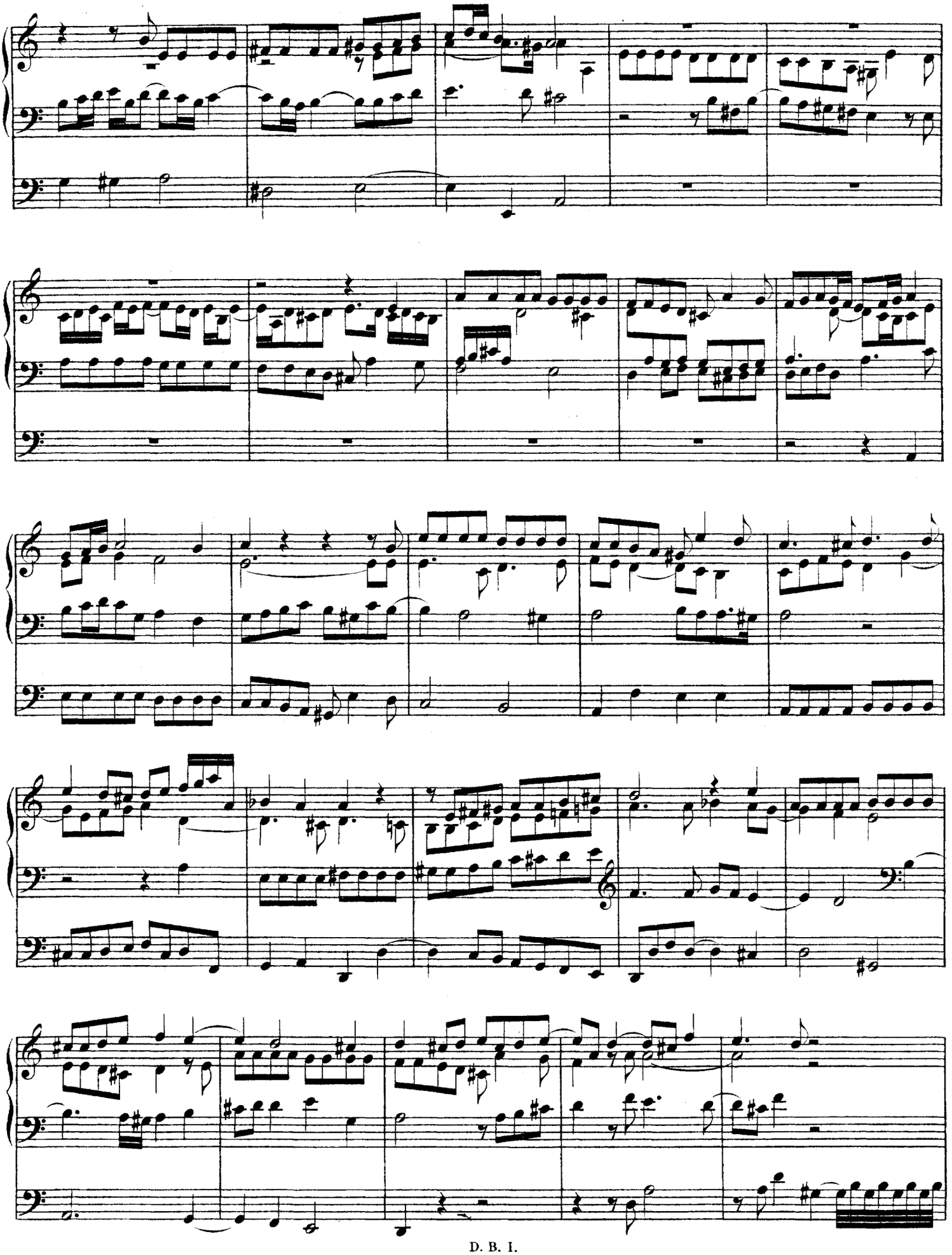

f162v
(170)
(175)
f163R
(180)
(185)
f163v
(190)

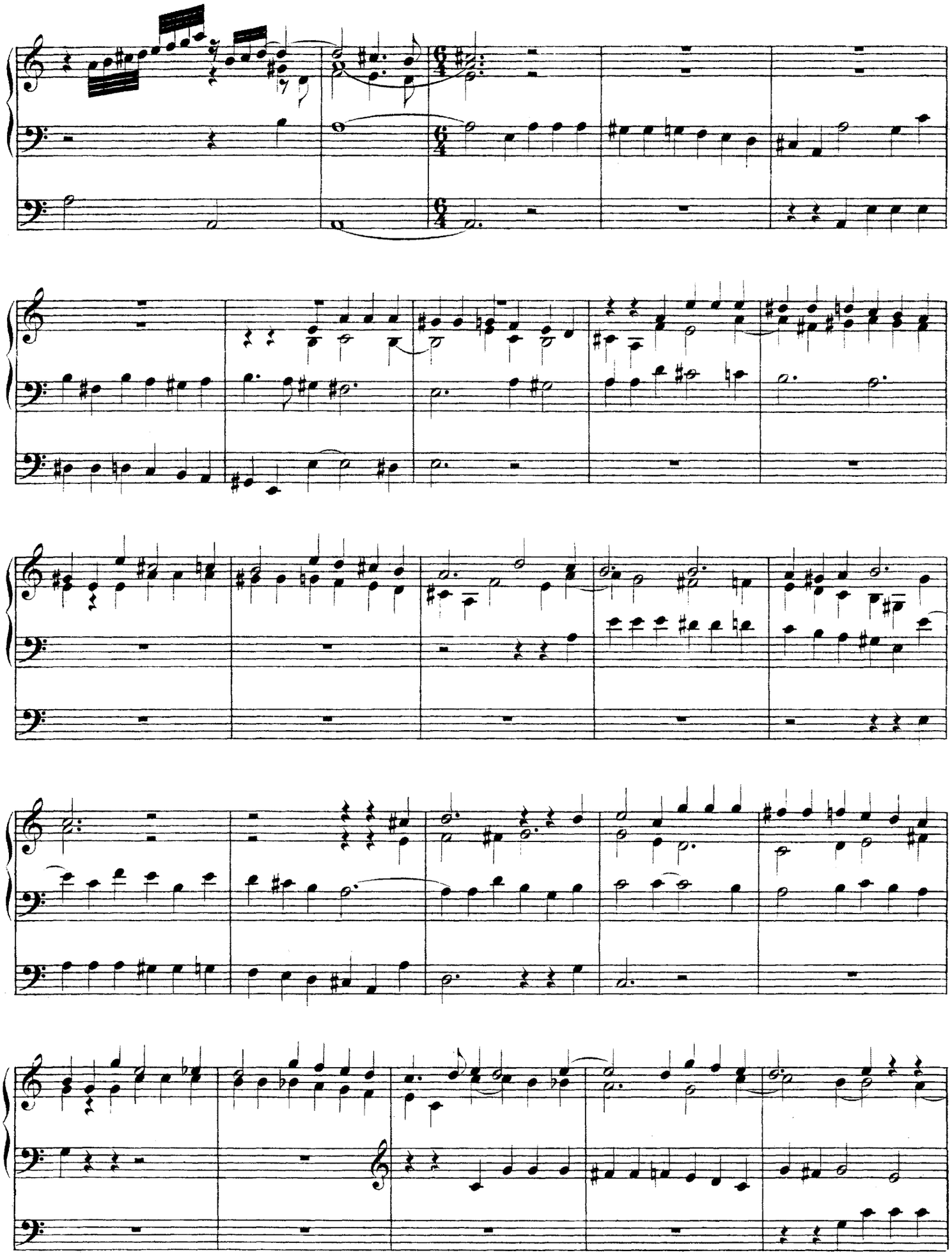

f164R
(195)
(200)
(205)
(210)
f163v
(215)
(220)

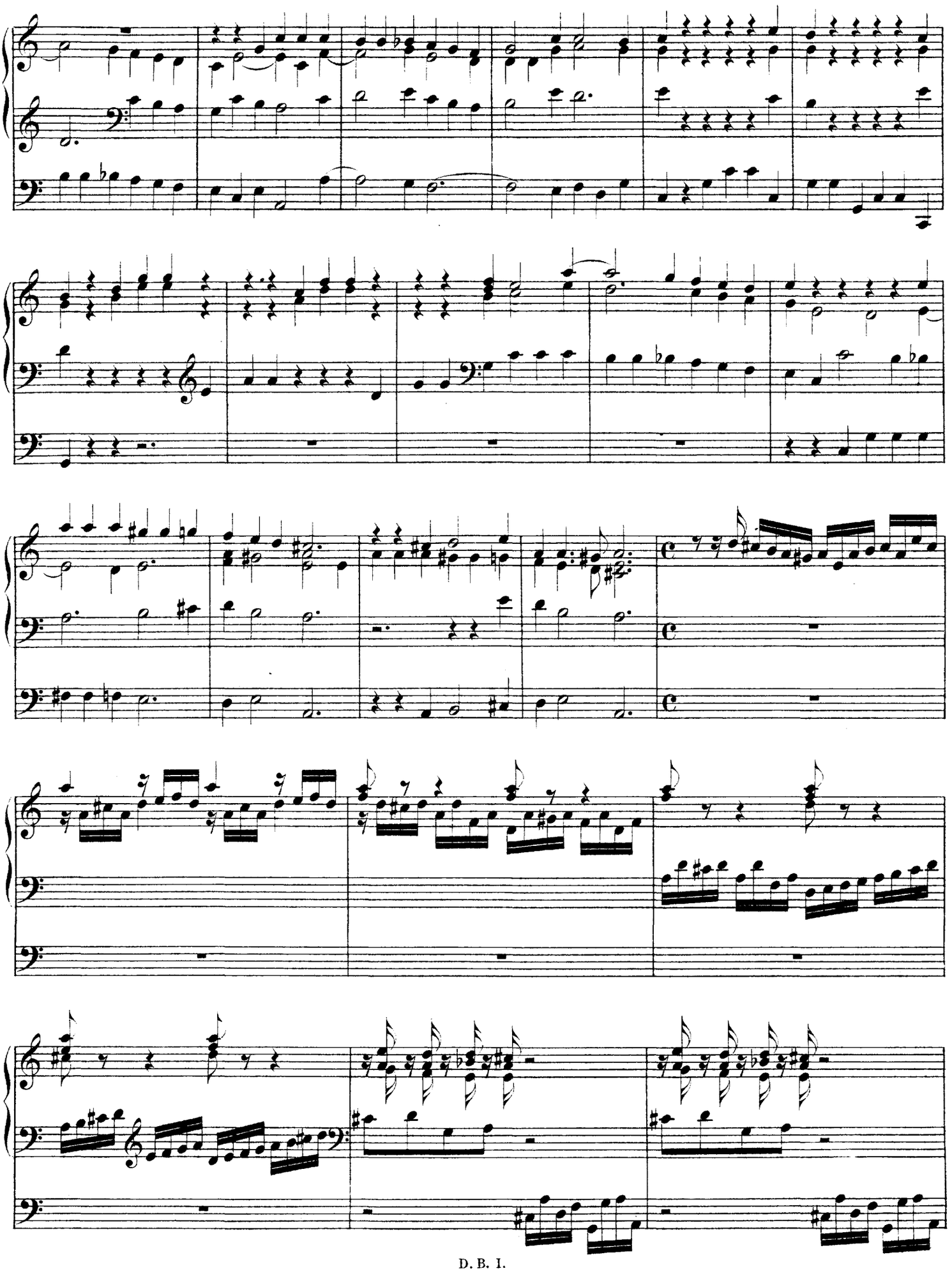
IX. PRAELUDIUM UND FUGA.

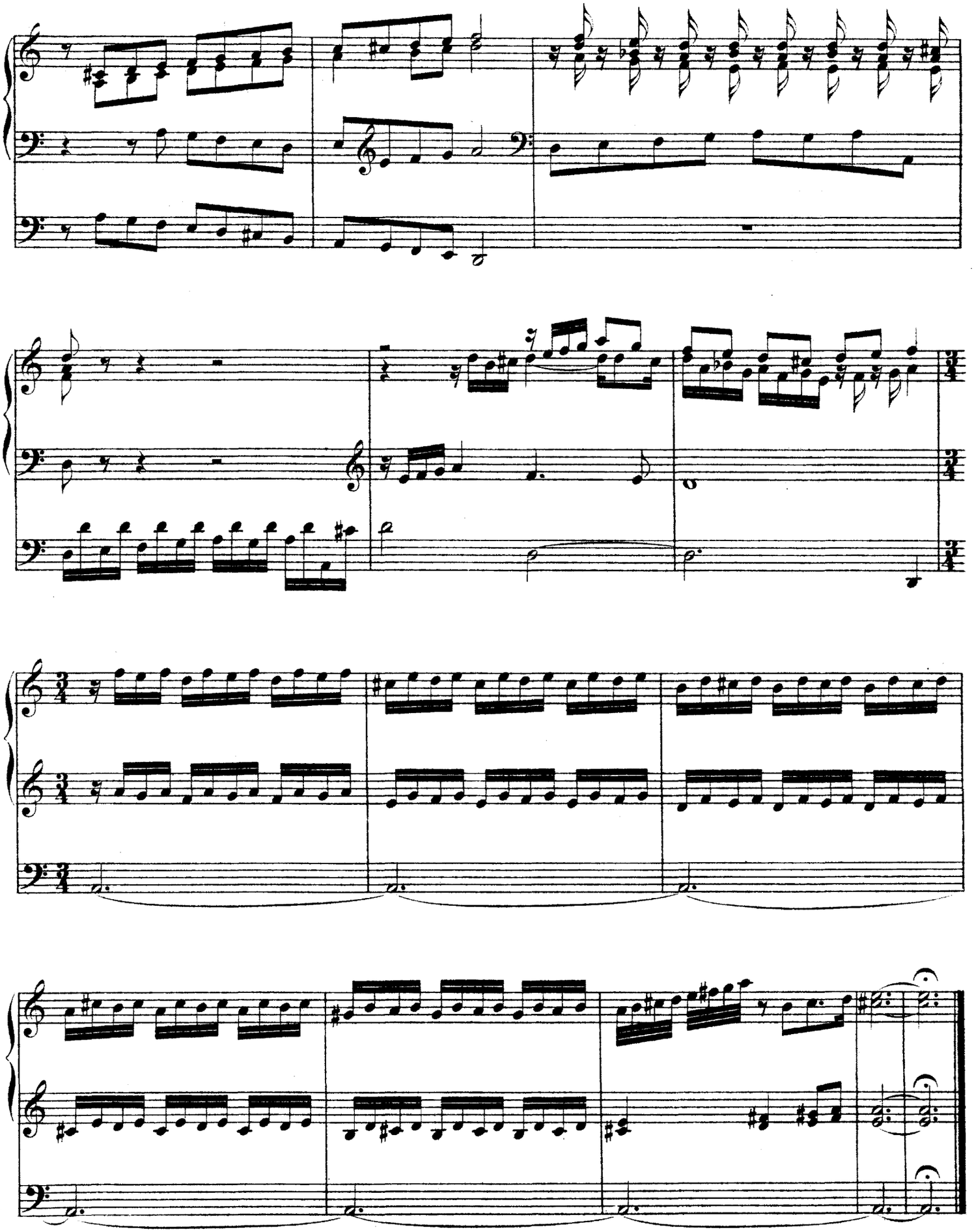








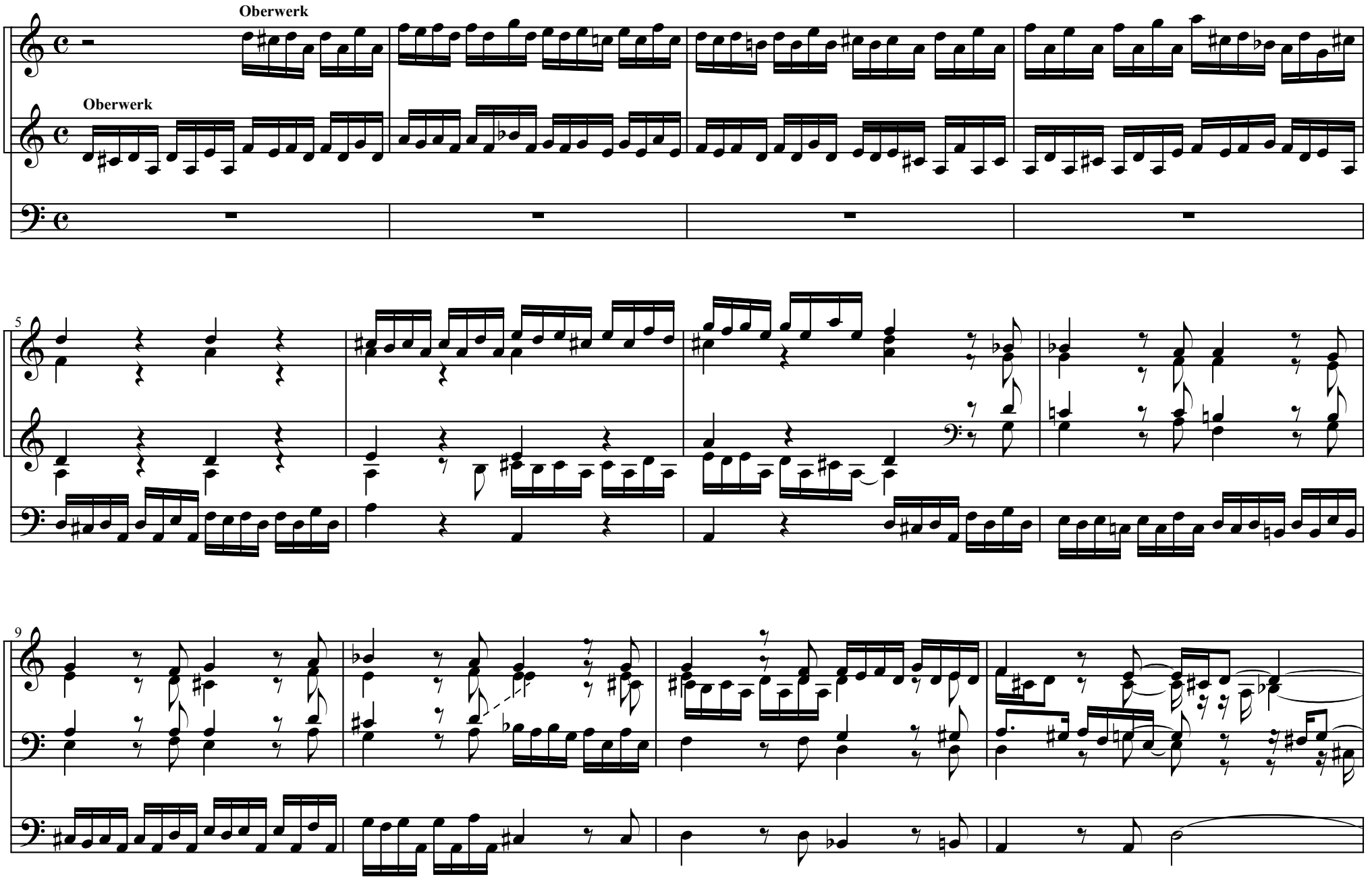


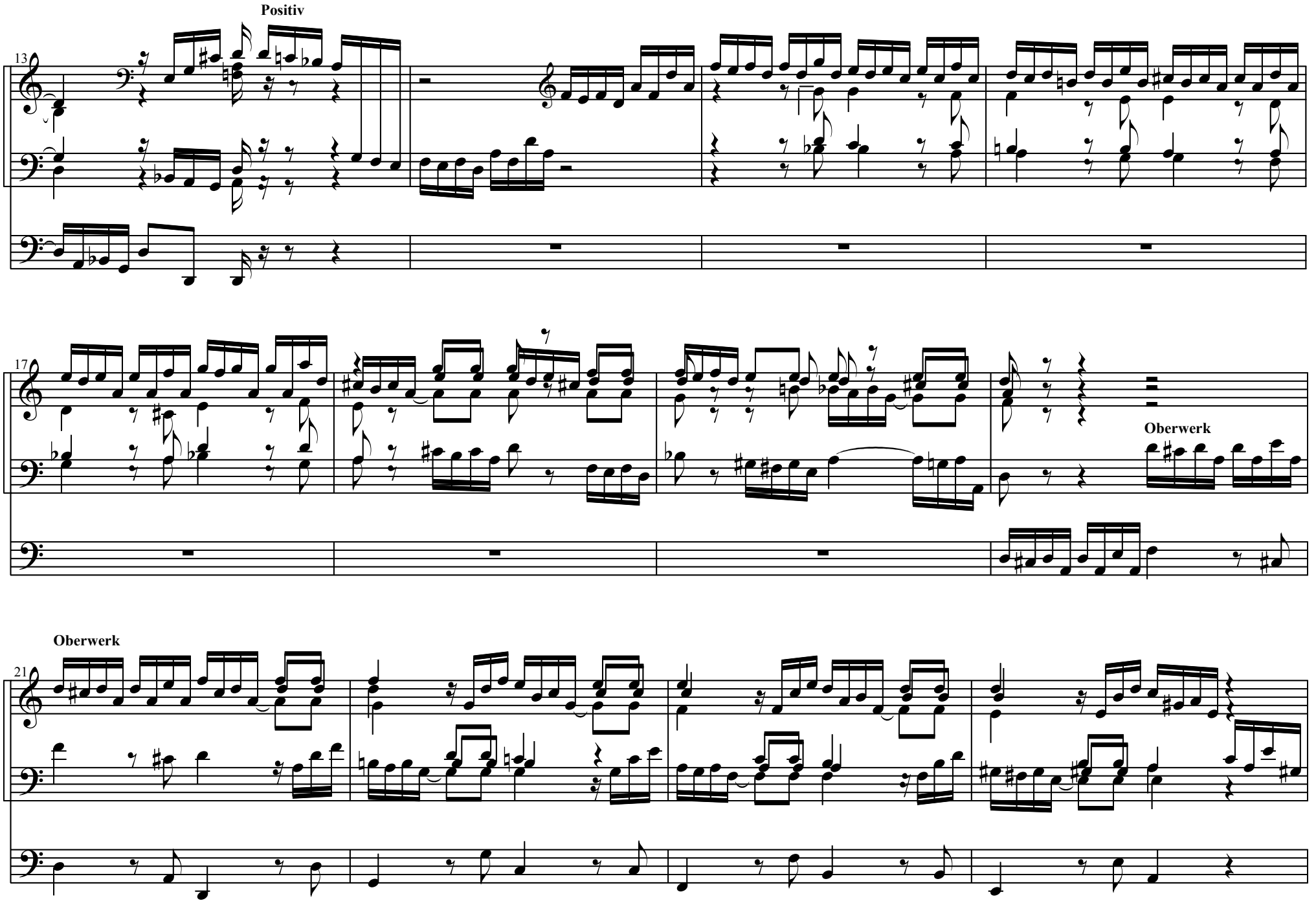


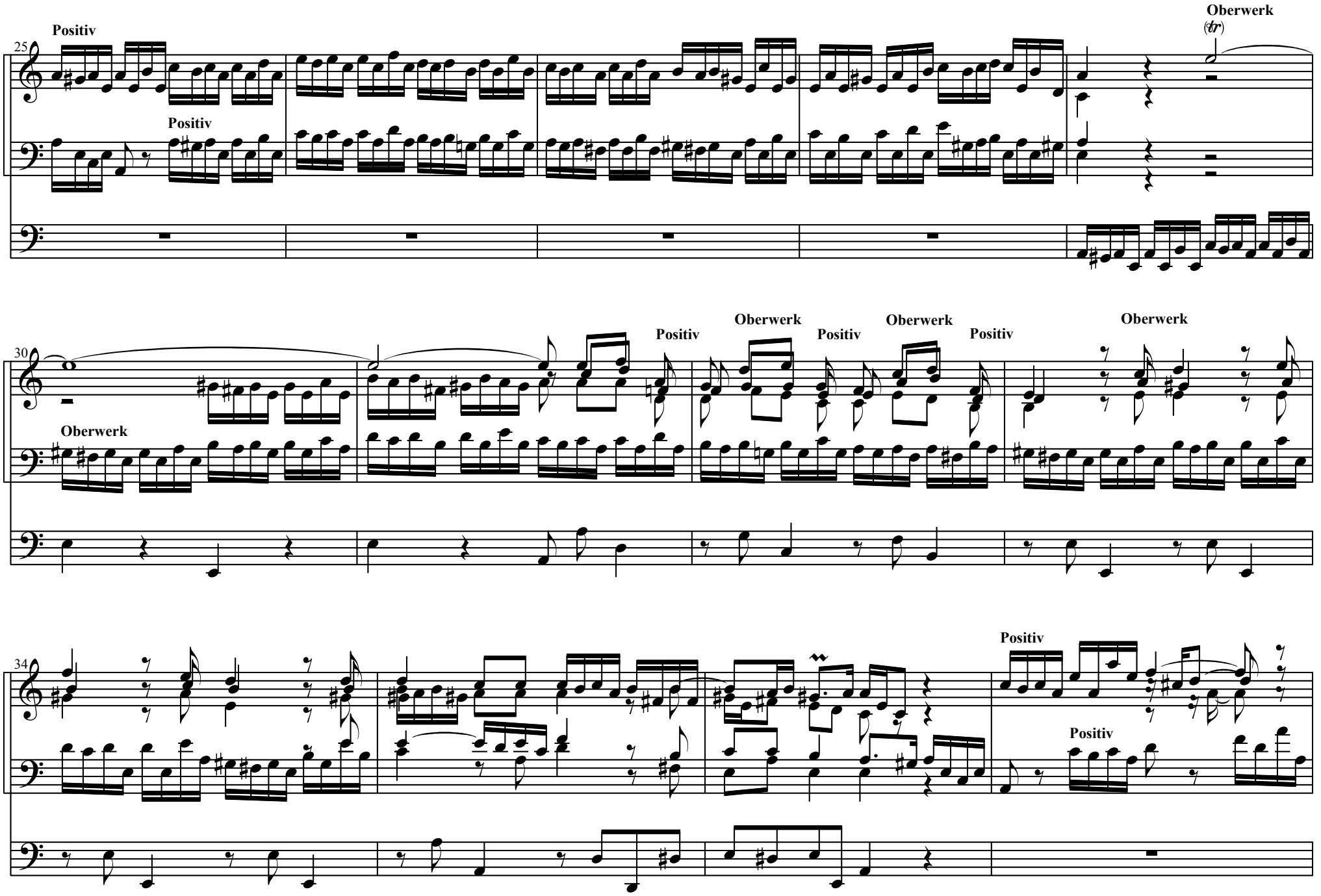
TOCCATA

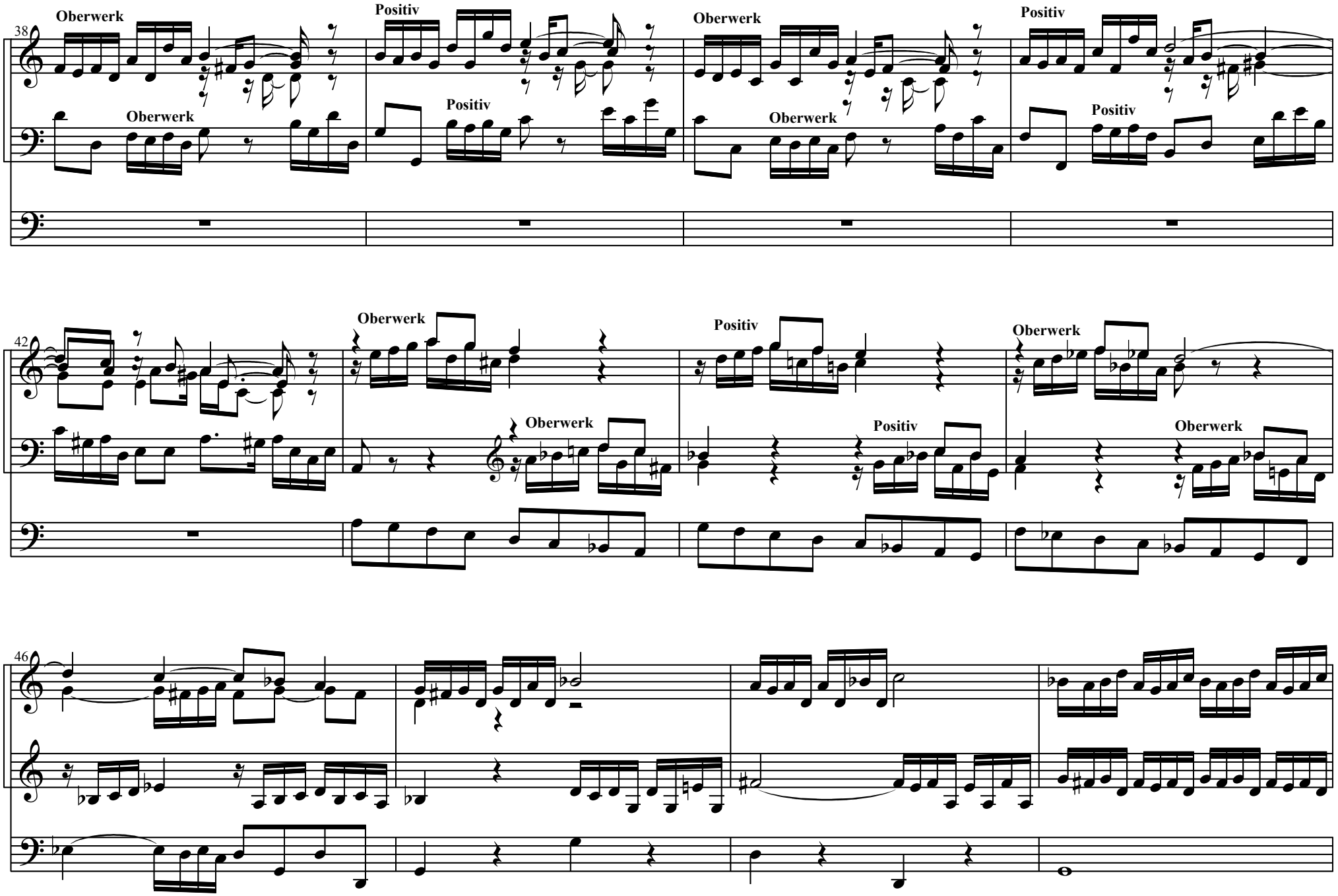
BWV538/1

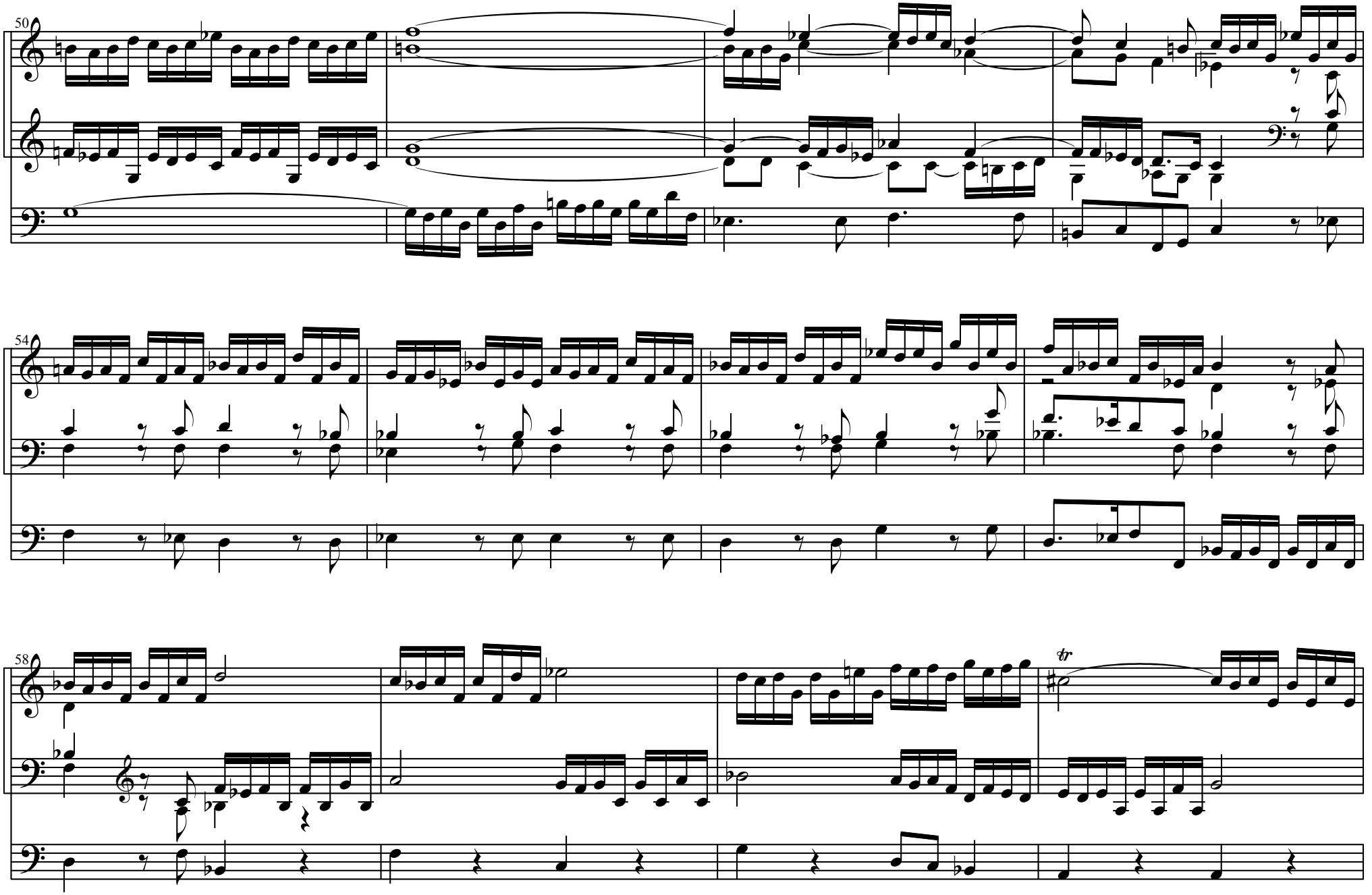
J.S. BACH
(1685-1750)

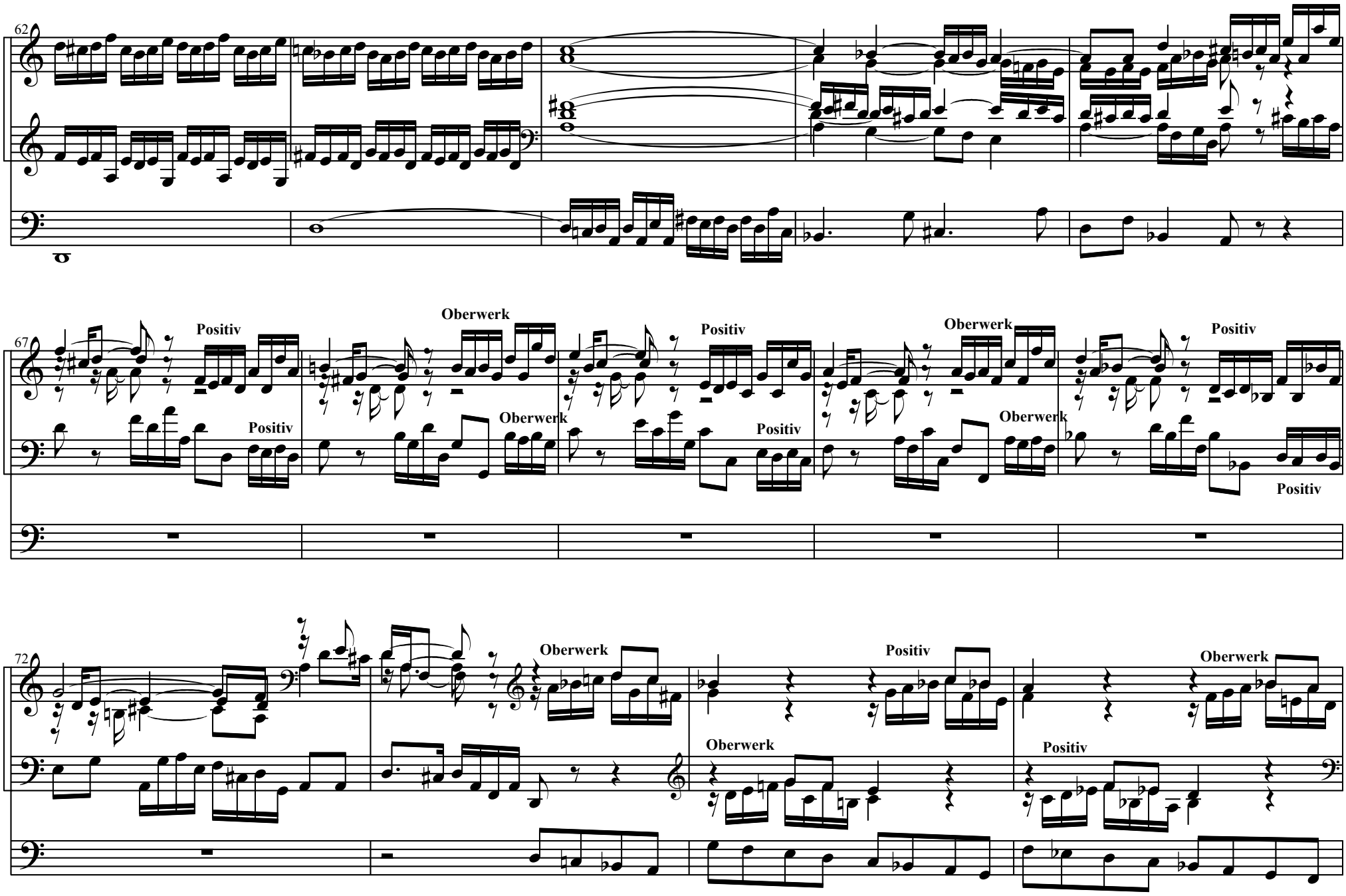


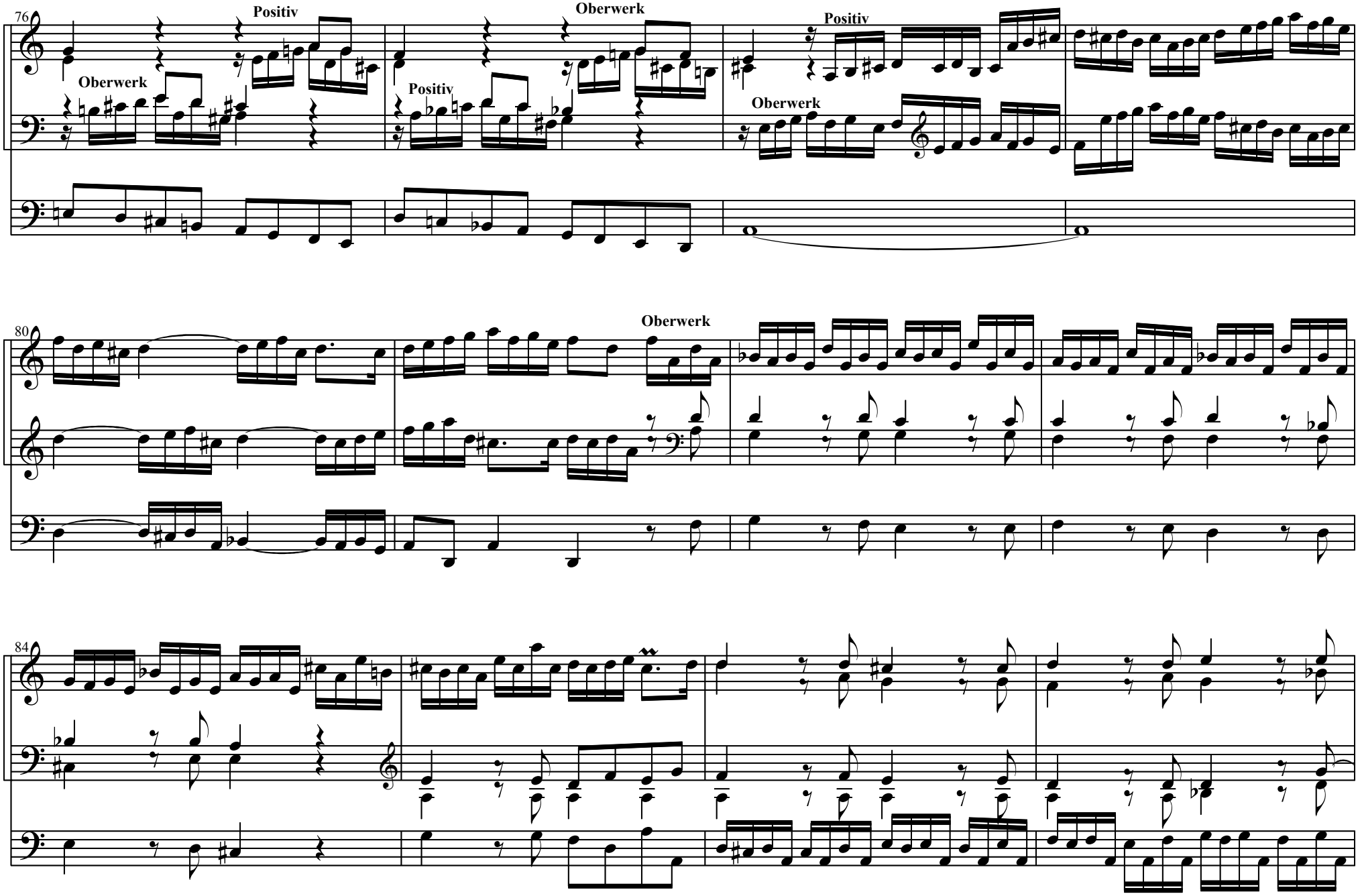

Positiv
13
17
Oberwerk
Oberwerk
21

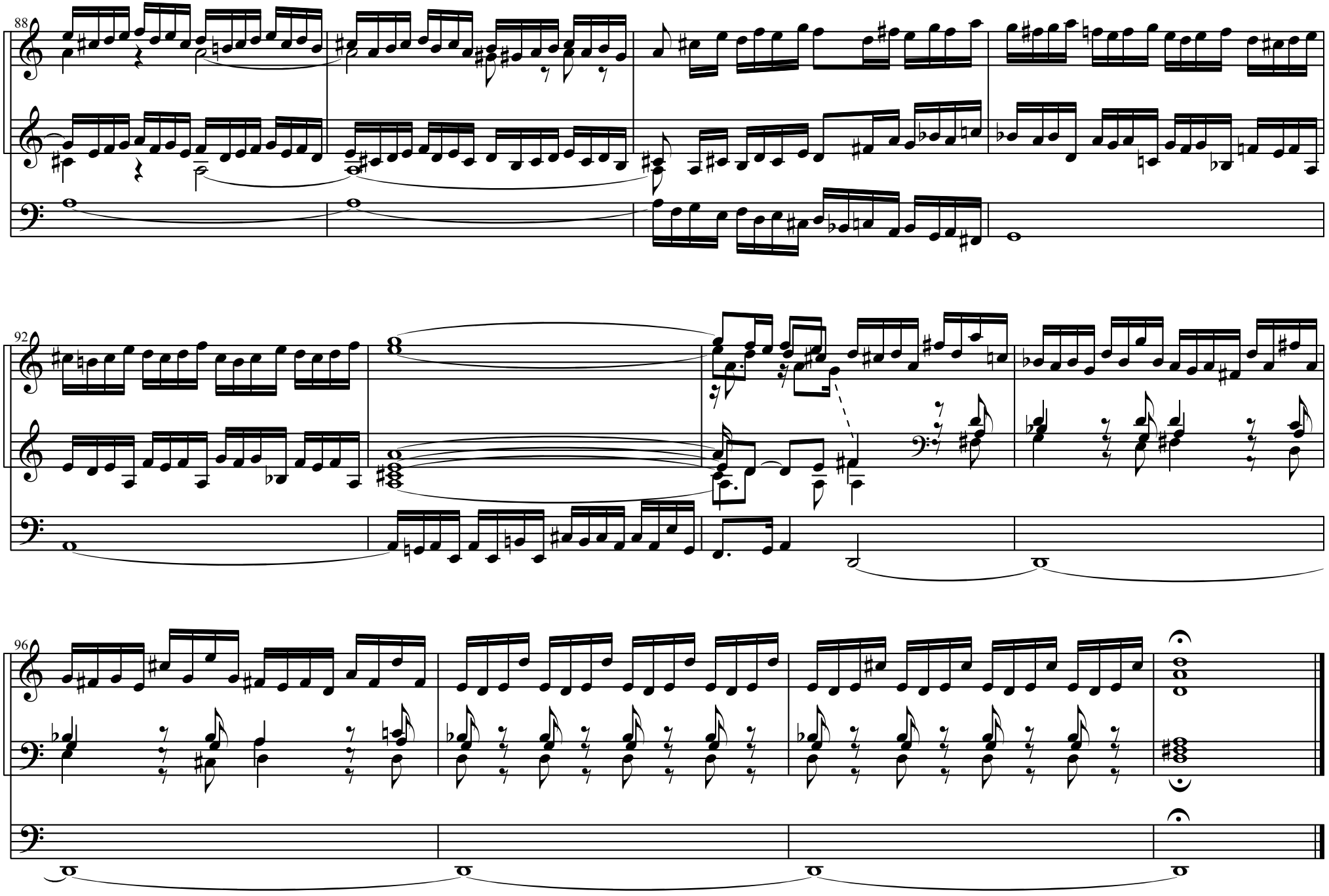

Positiv
25
Positiv
Oberwerk
(tr)
30
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
34
Positiv
Positiv


38
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
42
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
46


50
54
58
tr


62
67
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
72
Oberwerk
Positiv
Oberwerk
Positiv
Oberwerk

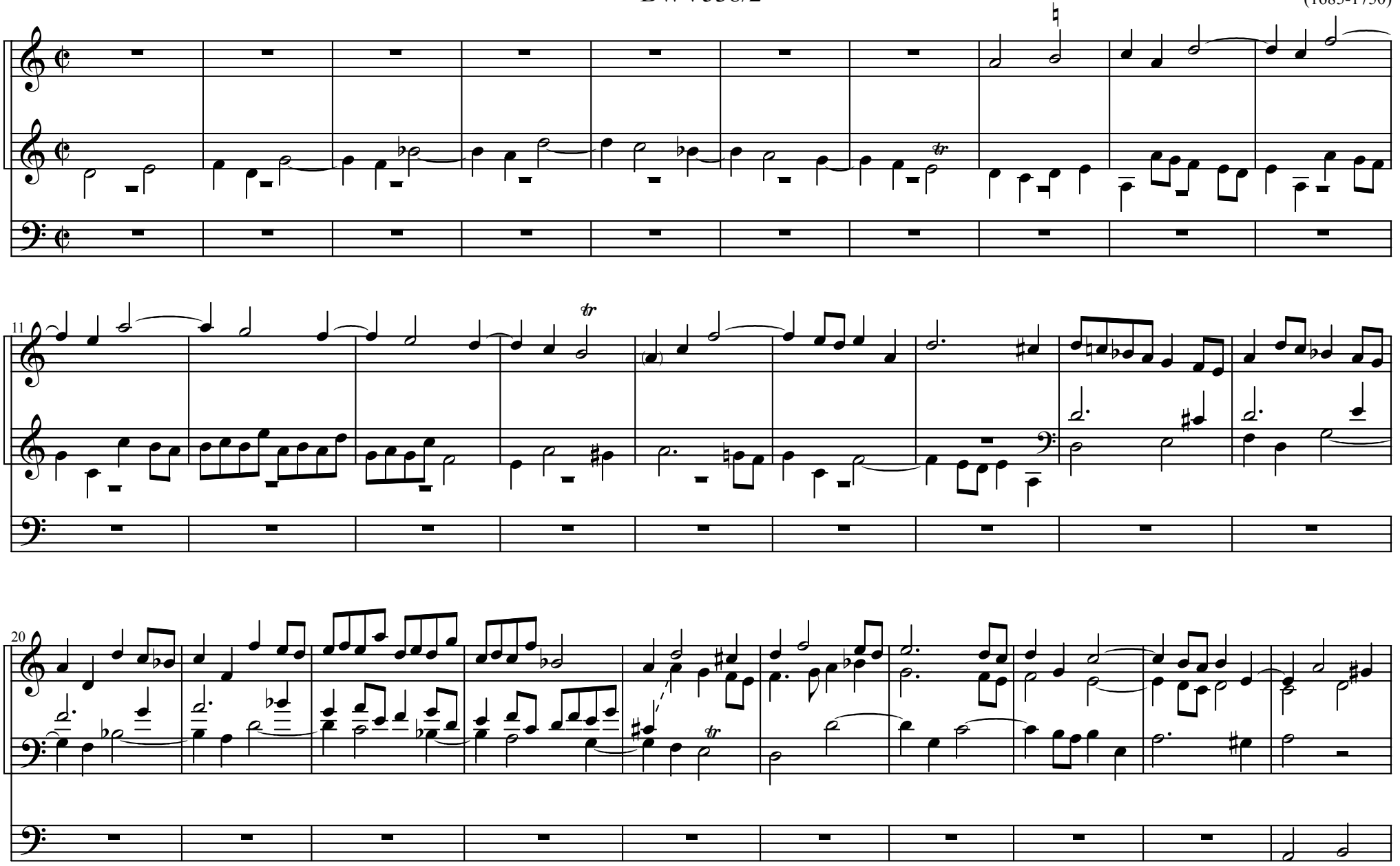

76
Positiv
Oberwerk
Oberwerk
Positiv
Positiv
Oberwerk
80
Oberwerk
84

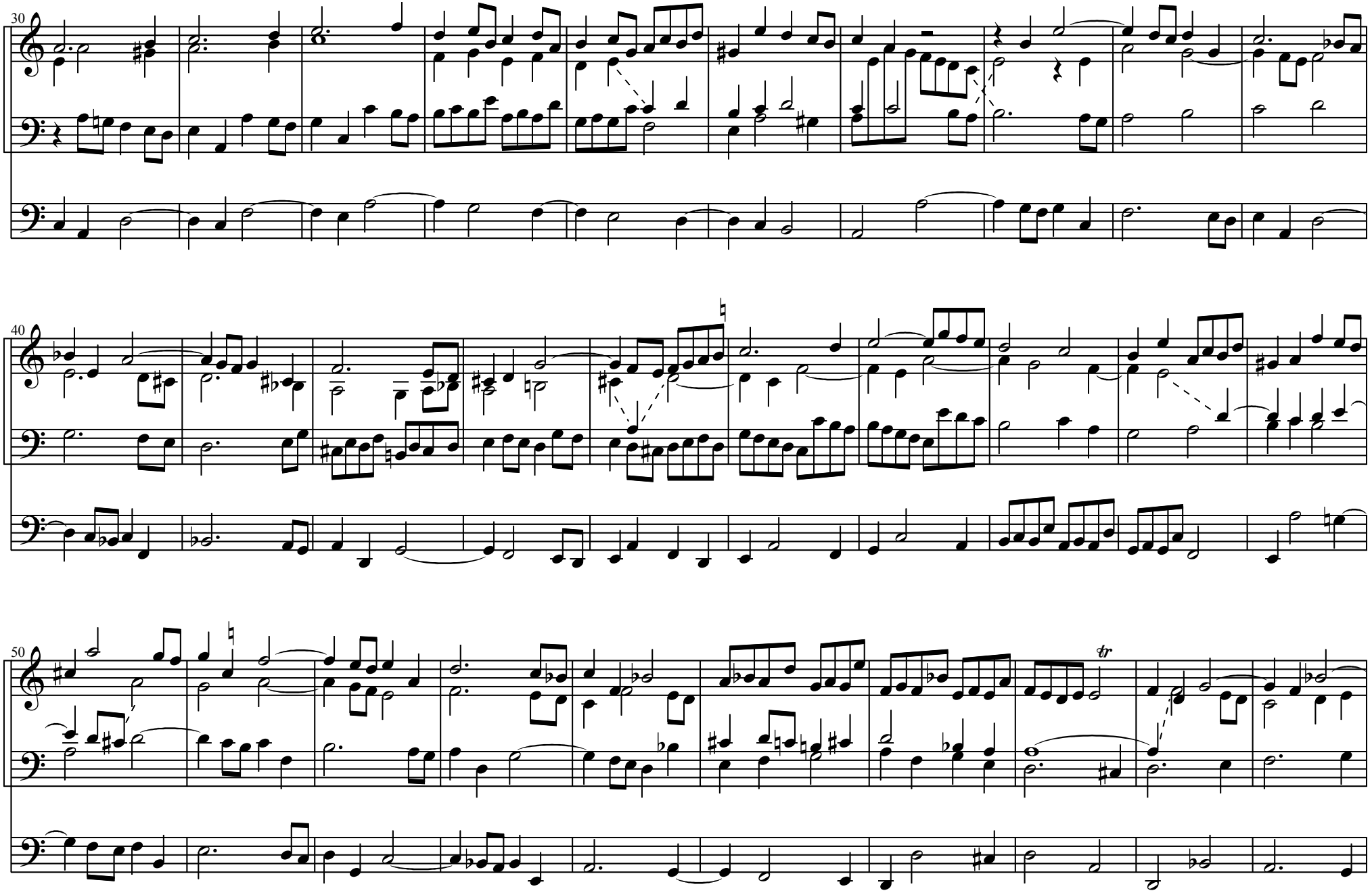

88
92
96

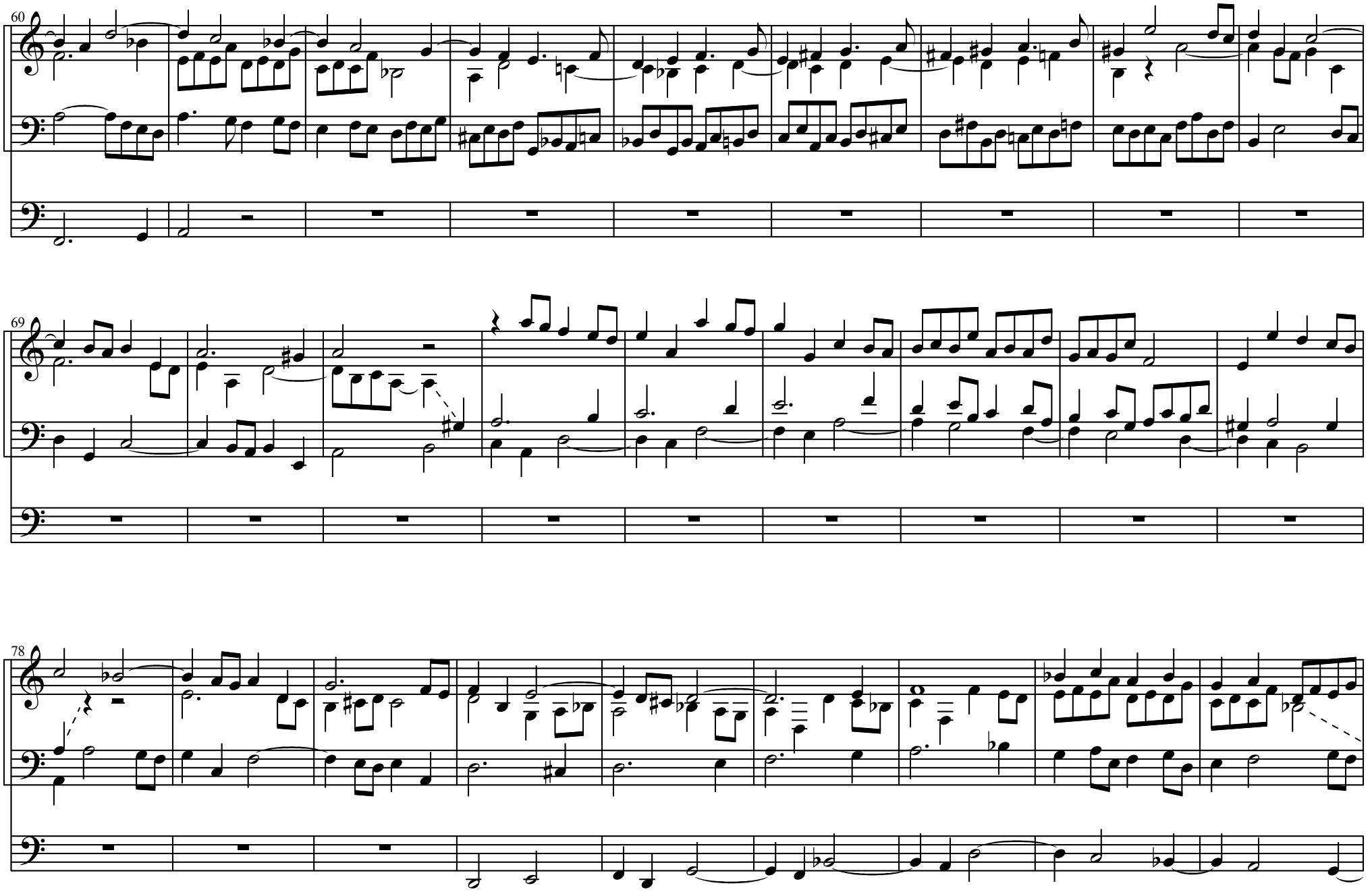
FUGA

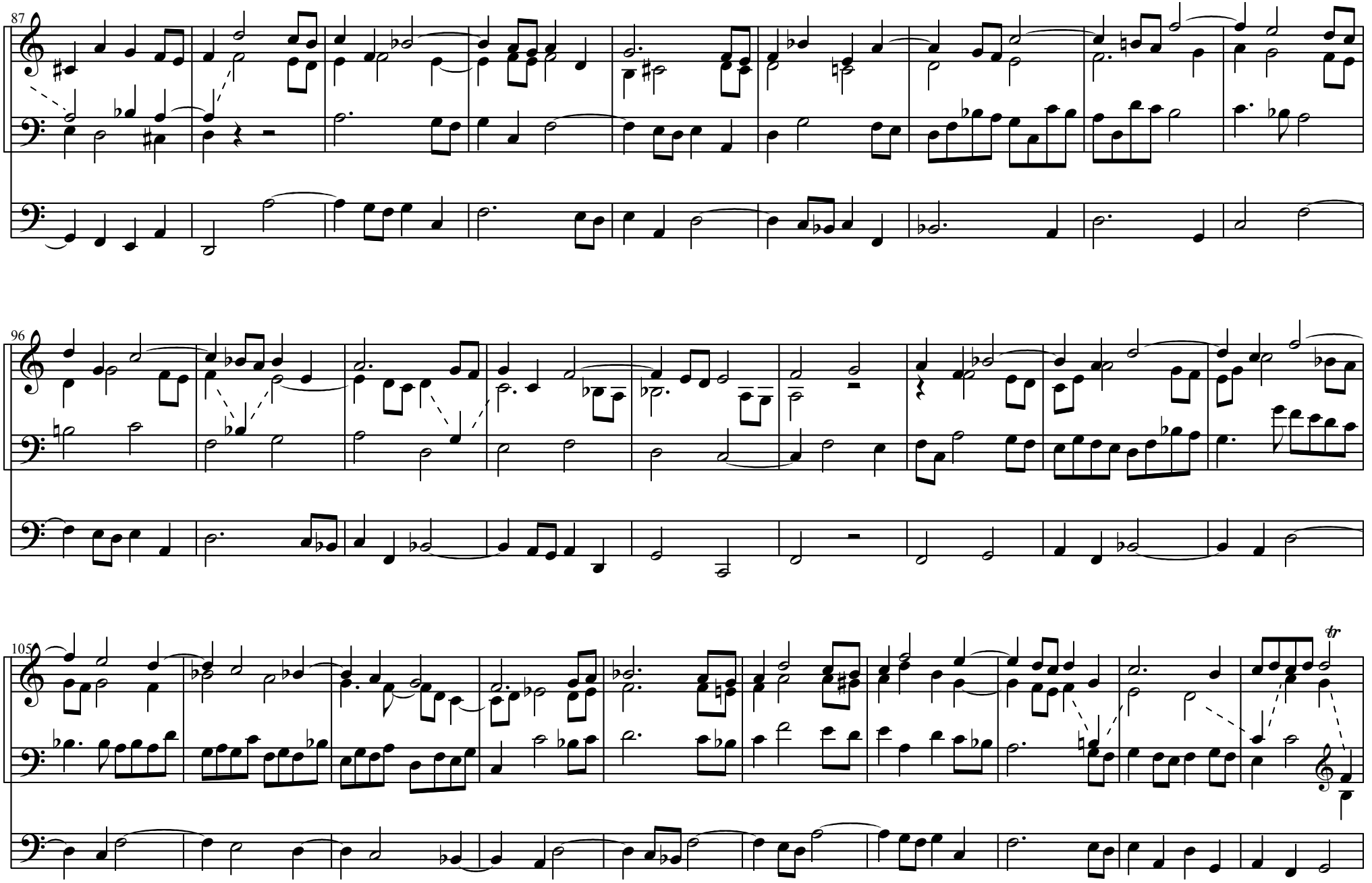
BWV538/2

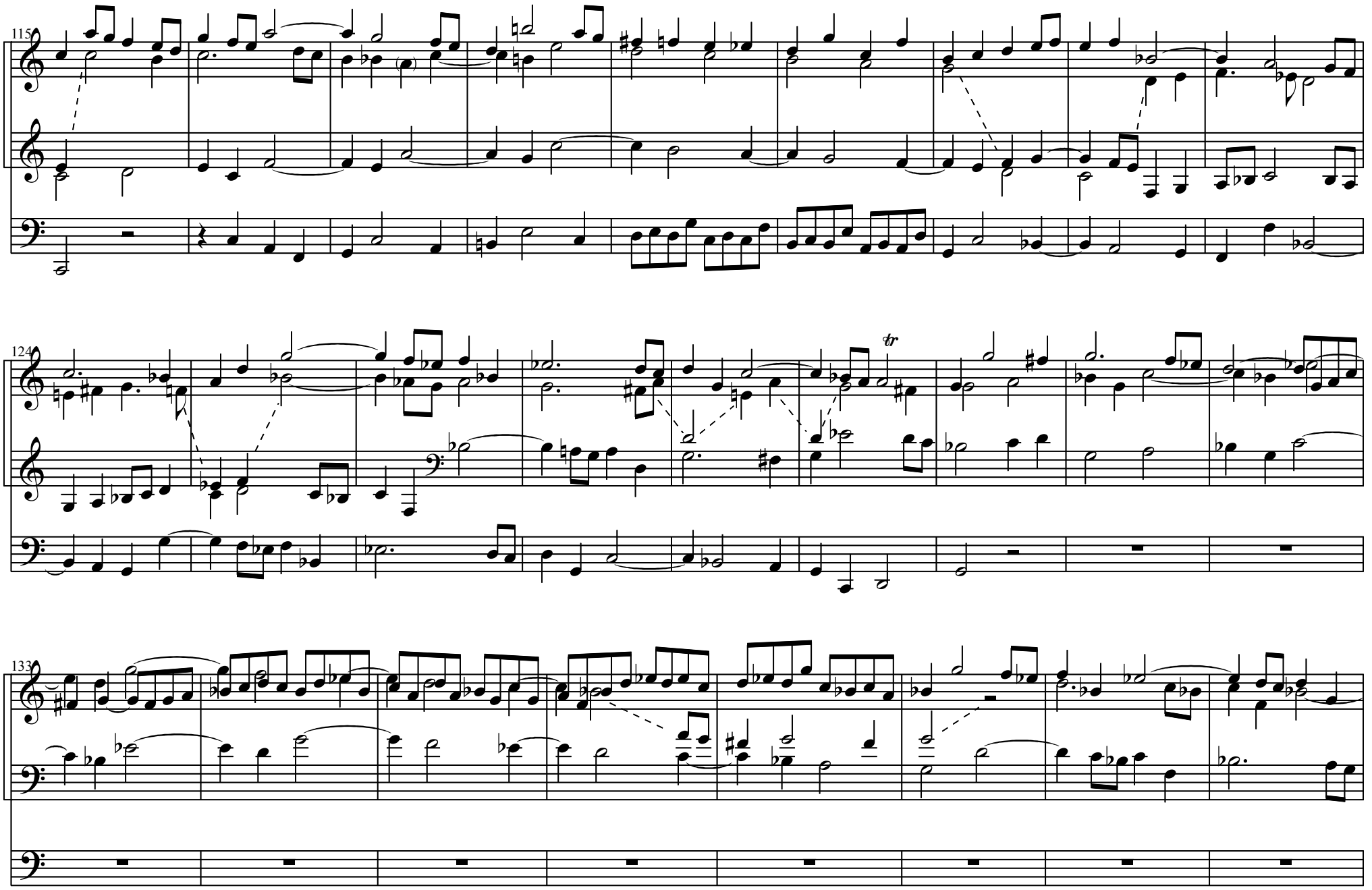
J.S. BACH
(1685-1750)

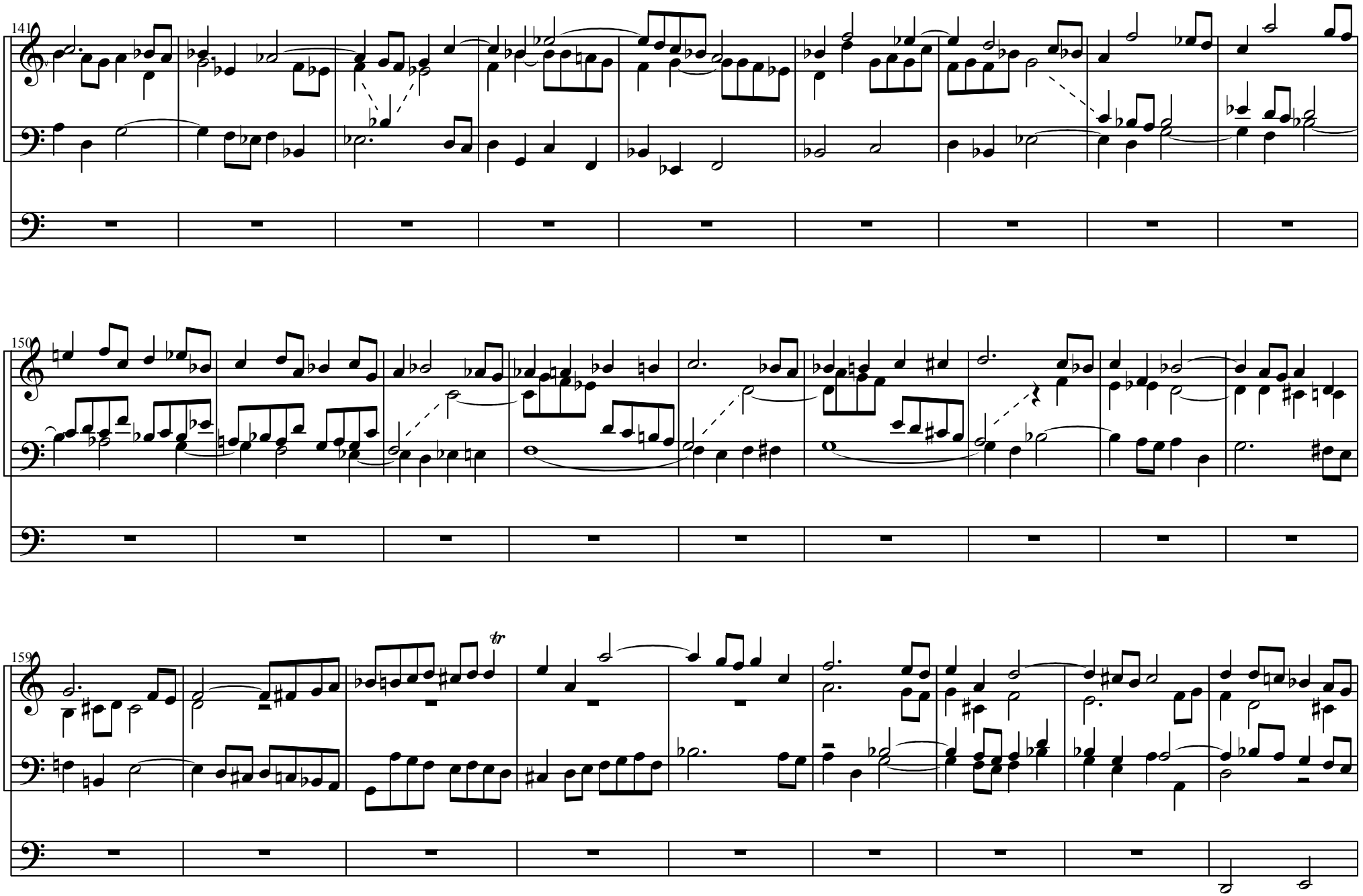


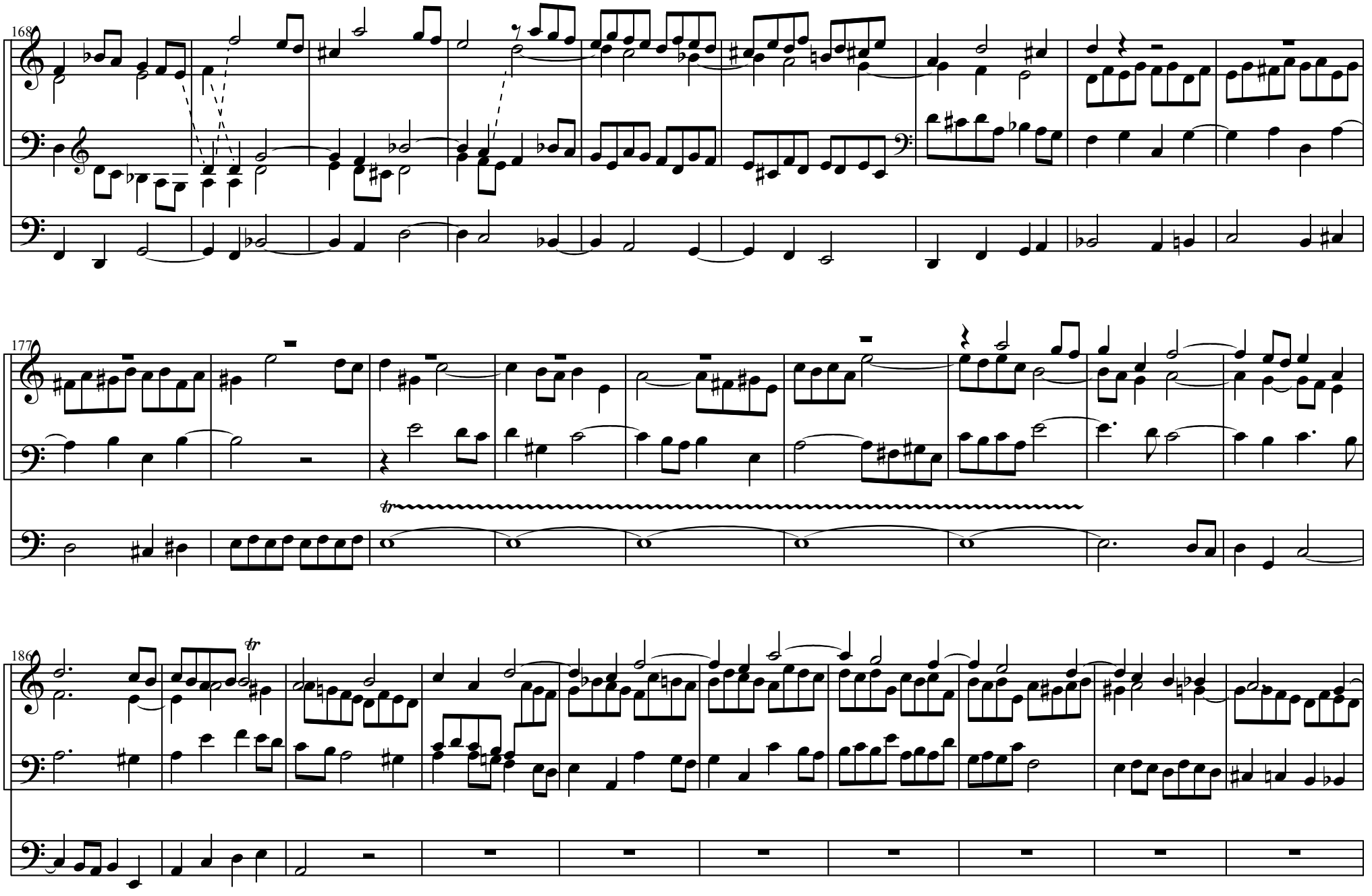

30
40
50
tr

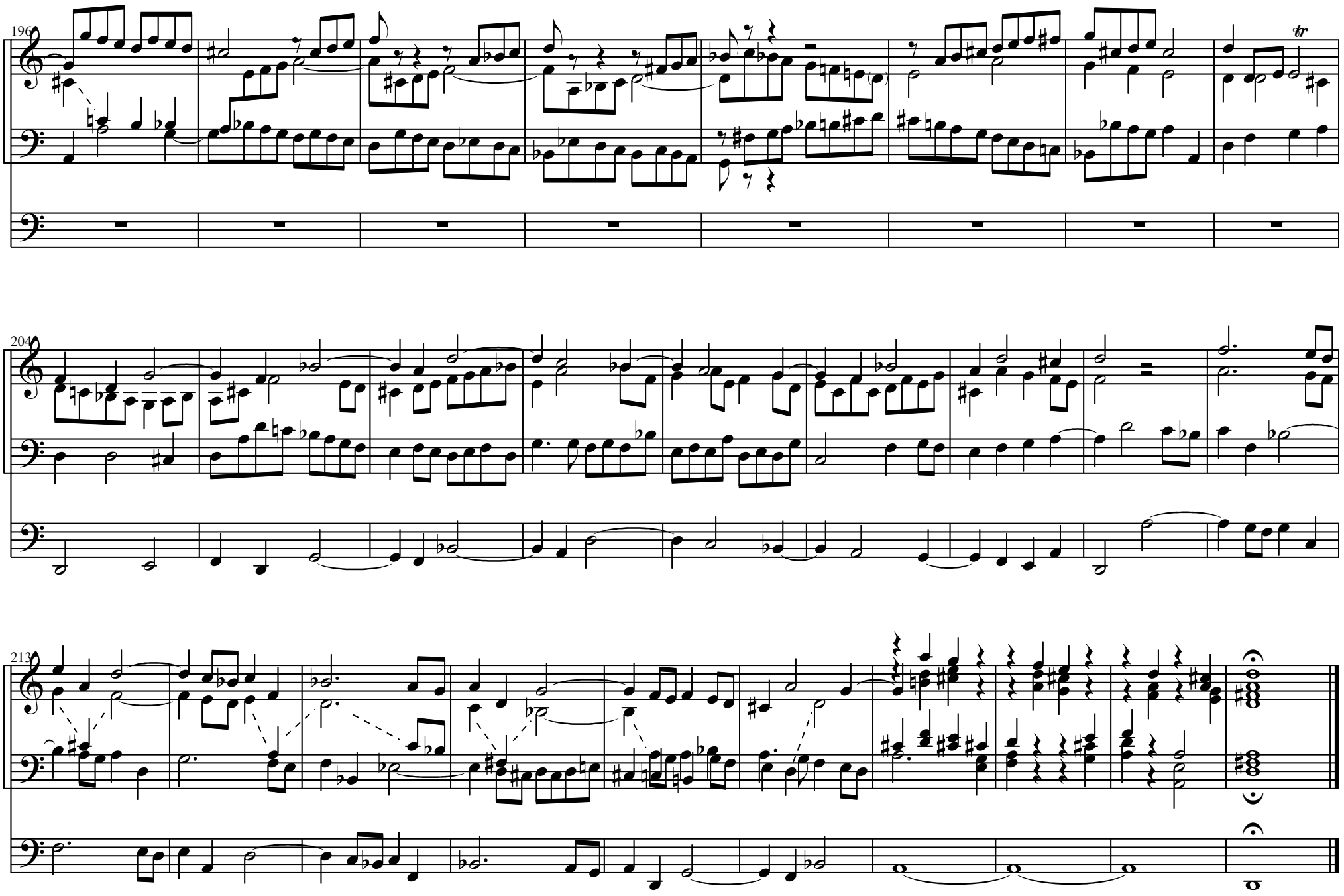

60
69
78


87
96
105
tr


115
124
tr
133


141
150
159
tr


168
177
tr
186
tr


196
tr
204
213

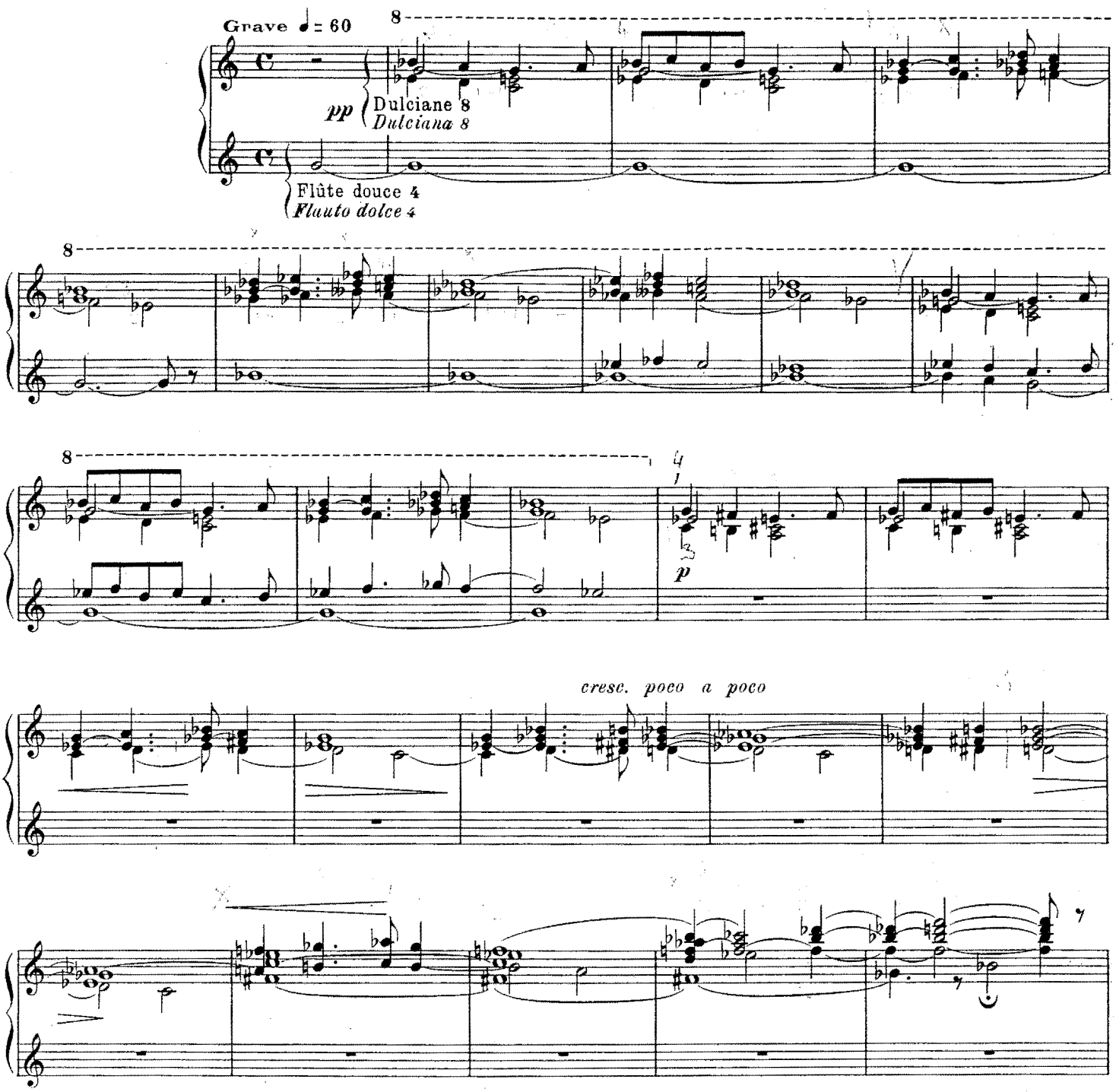
à Madame Evain

II. LE JARDIN SUSPENDU

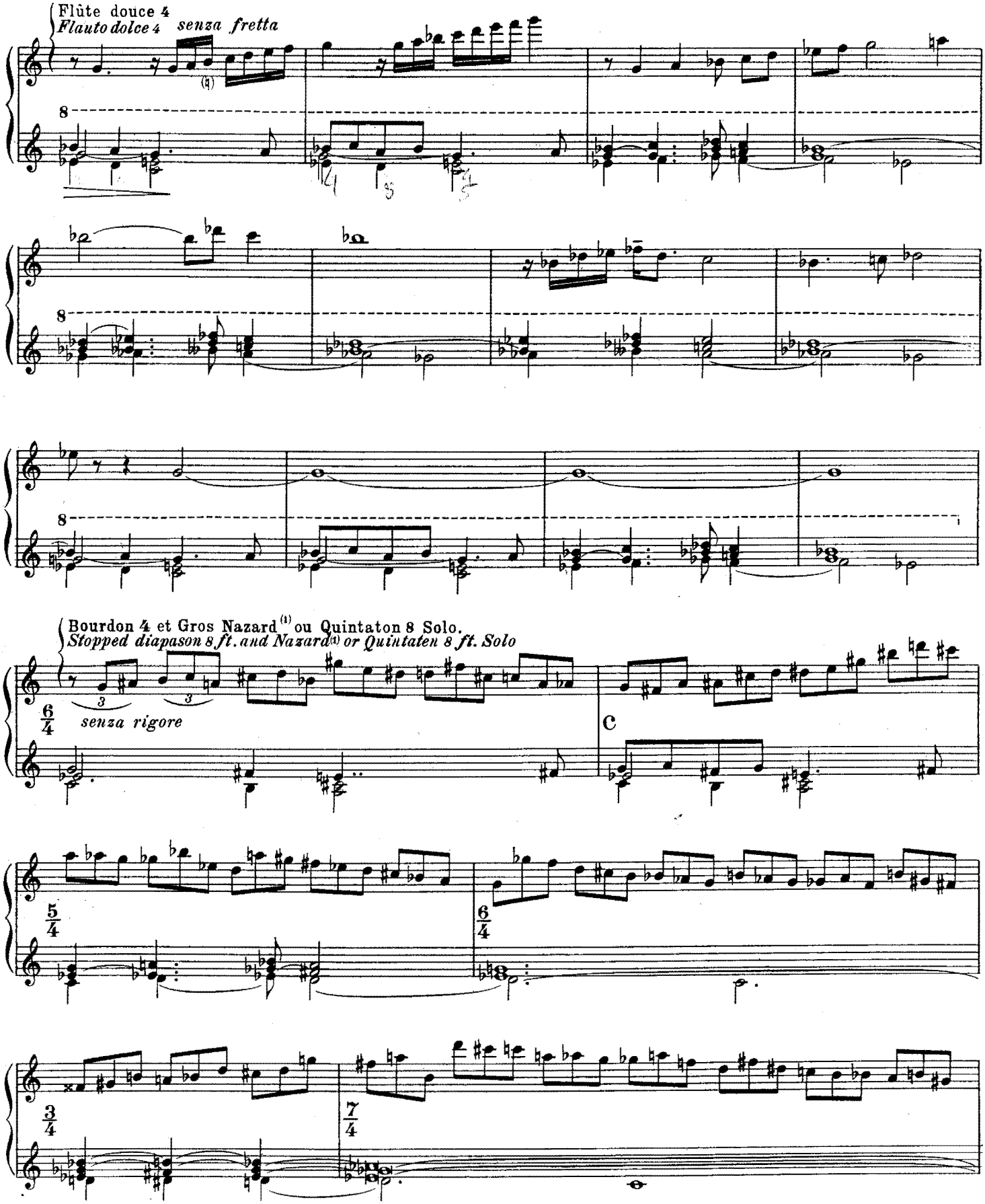
(CHACONE)

"Le Jardin suspendu, c'est l'idéal perpétuellement poursuivi et fugitif de l'artiste, c'est le refuge inaccessible et inviolable."

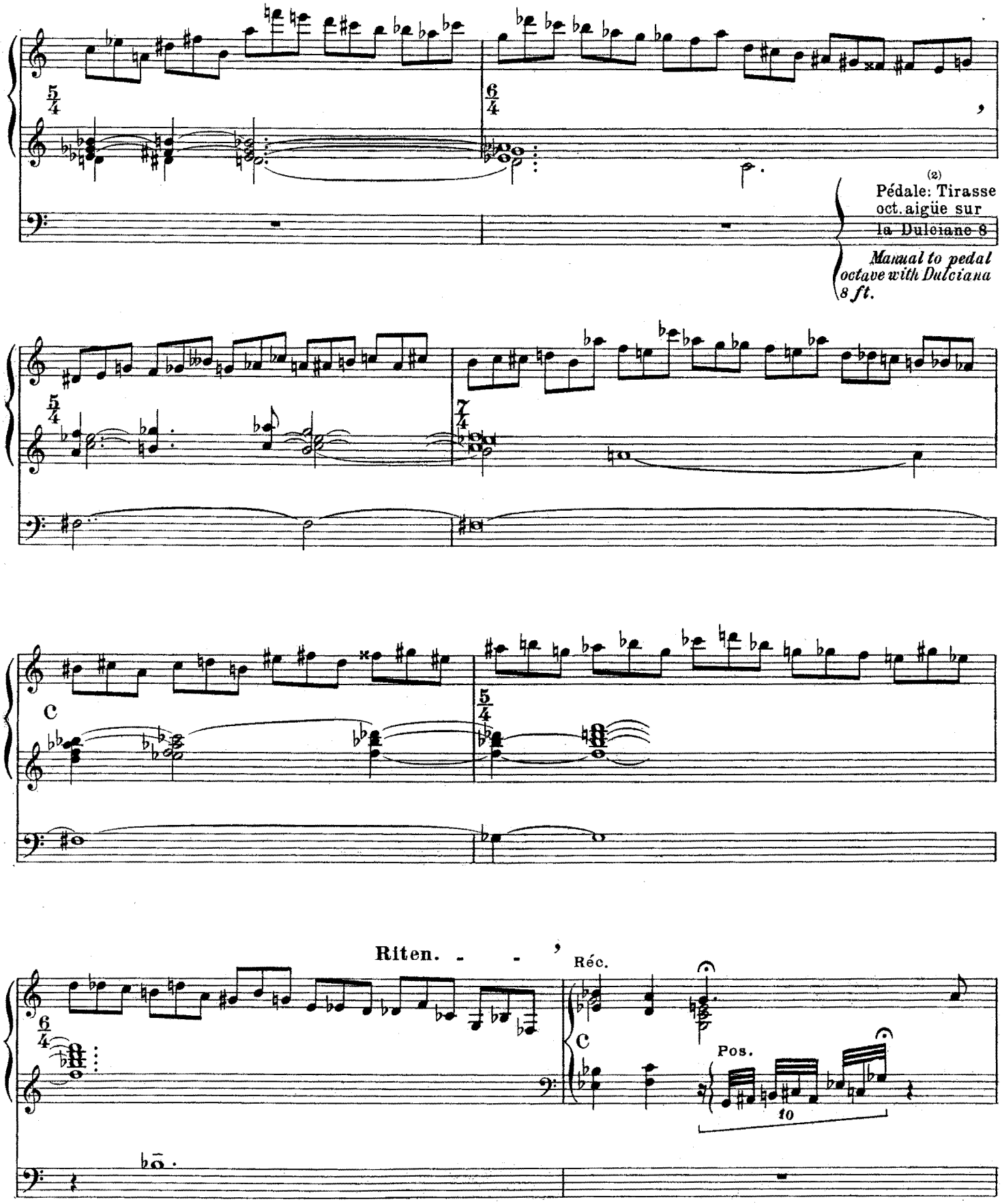
JEHAN ALAIN



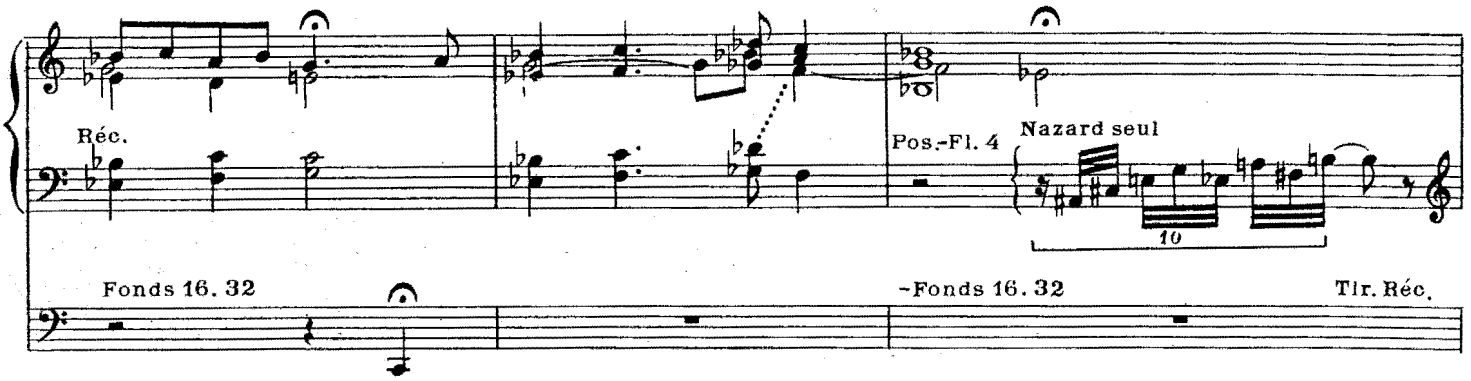
Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales
Copyright by Alphonse Leduc & Cie 1939, 1943 et 1952
A.L. 19, 744
Tous droits d'exécution, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays

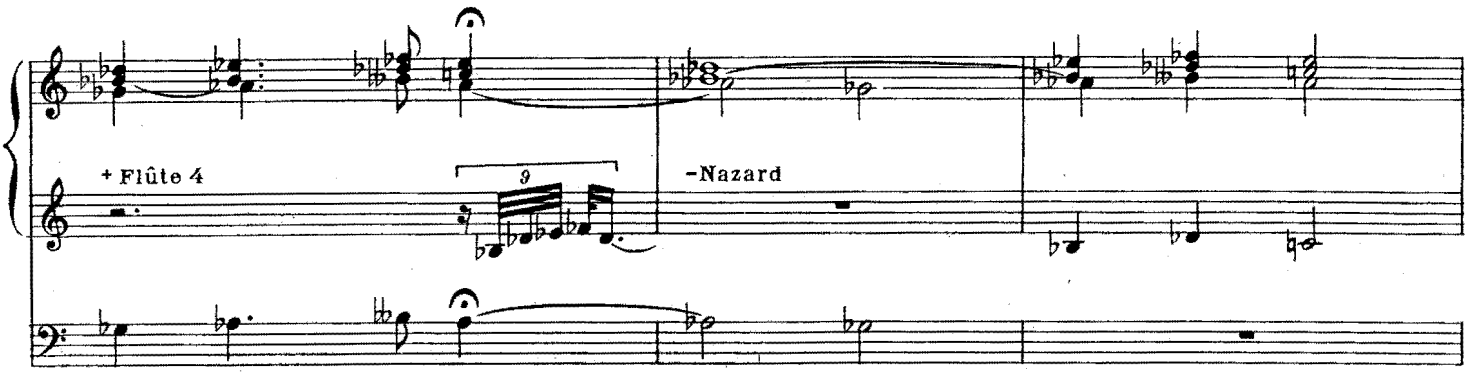


(1) à la condition que le gros Nazard soit un jeu bouché et doux.
(1) *provided that the Nazard is subdued and soft in tone.*

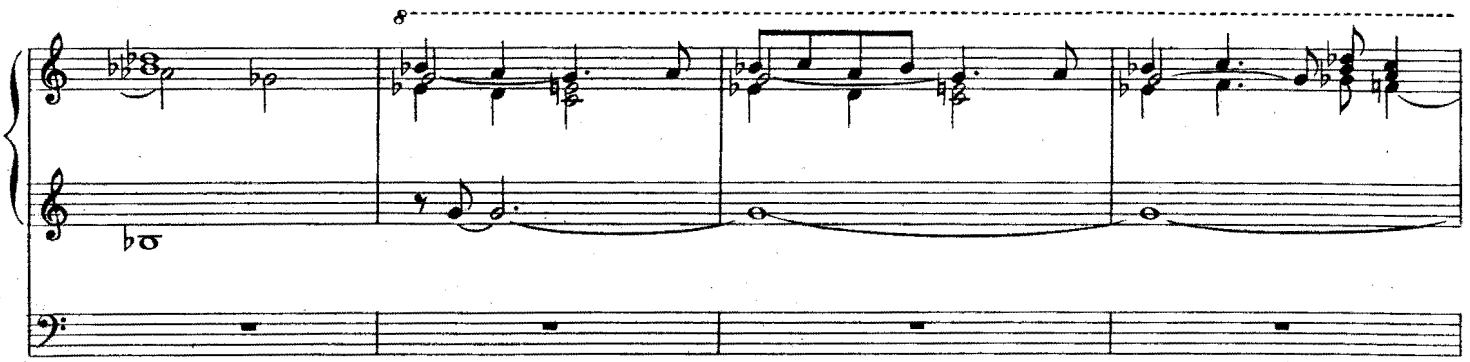


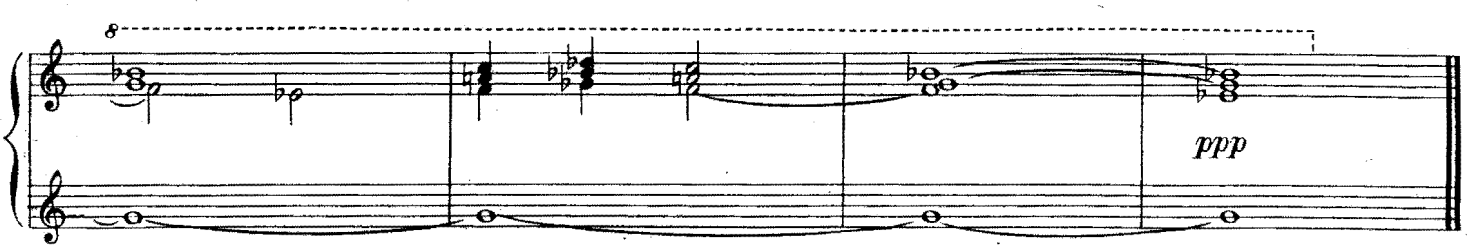
(2) à défaut de Tirasse oct. aigüe, Flûte de 4 de Pédale.





Lento e lontano



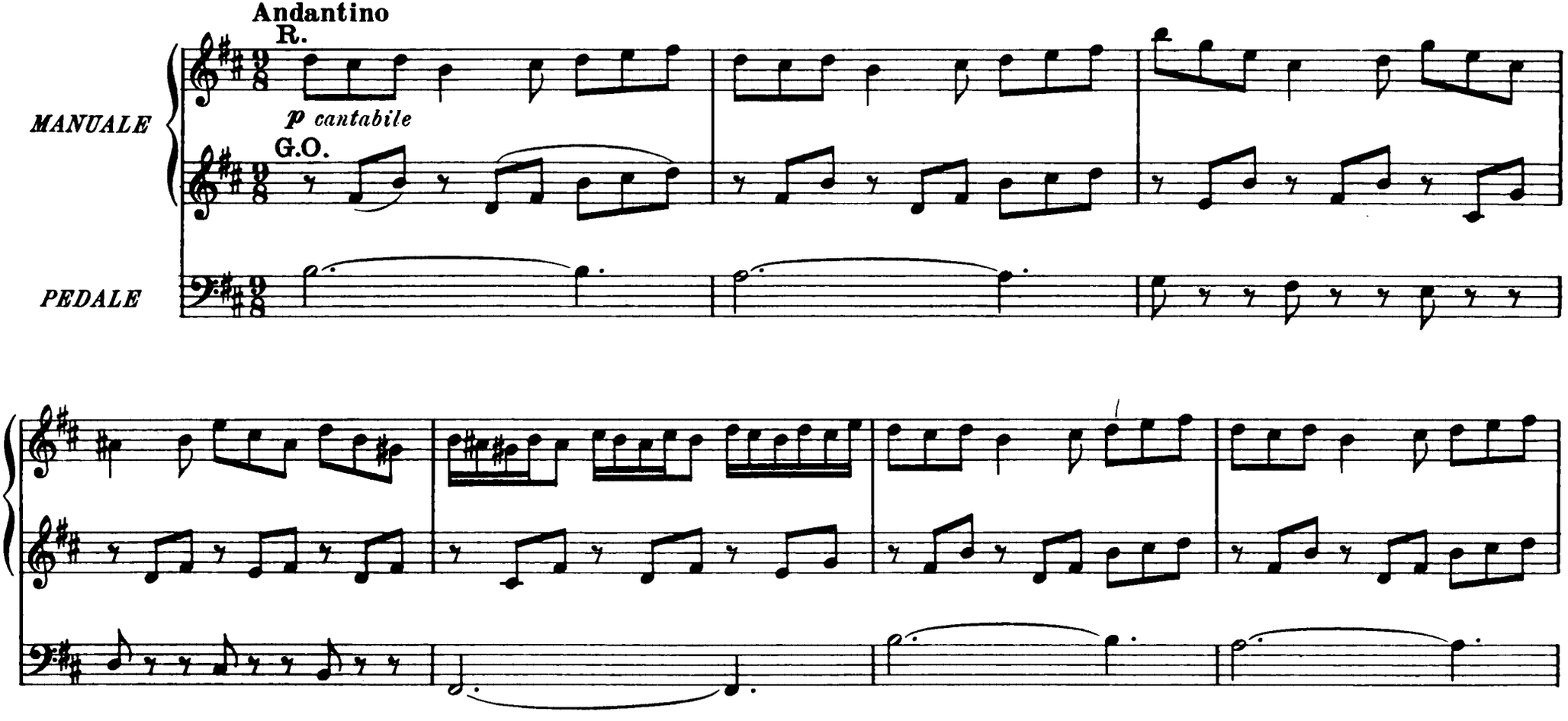


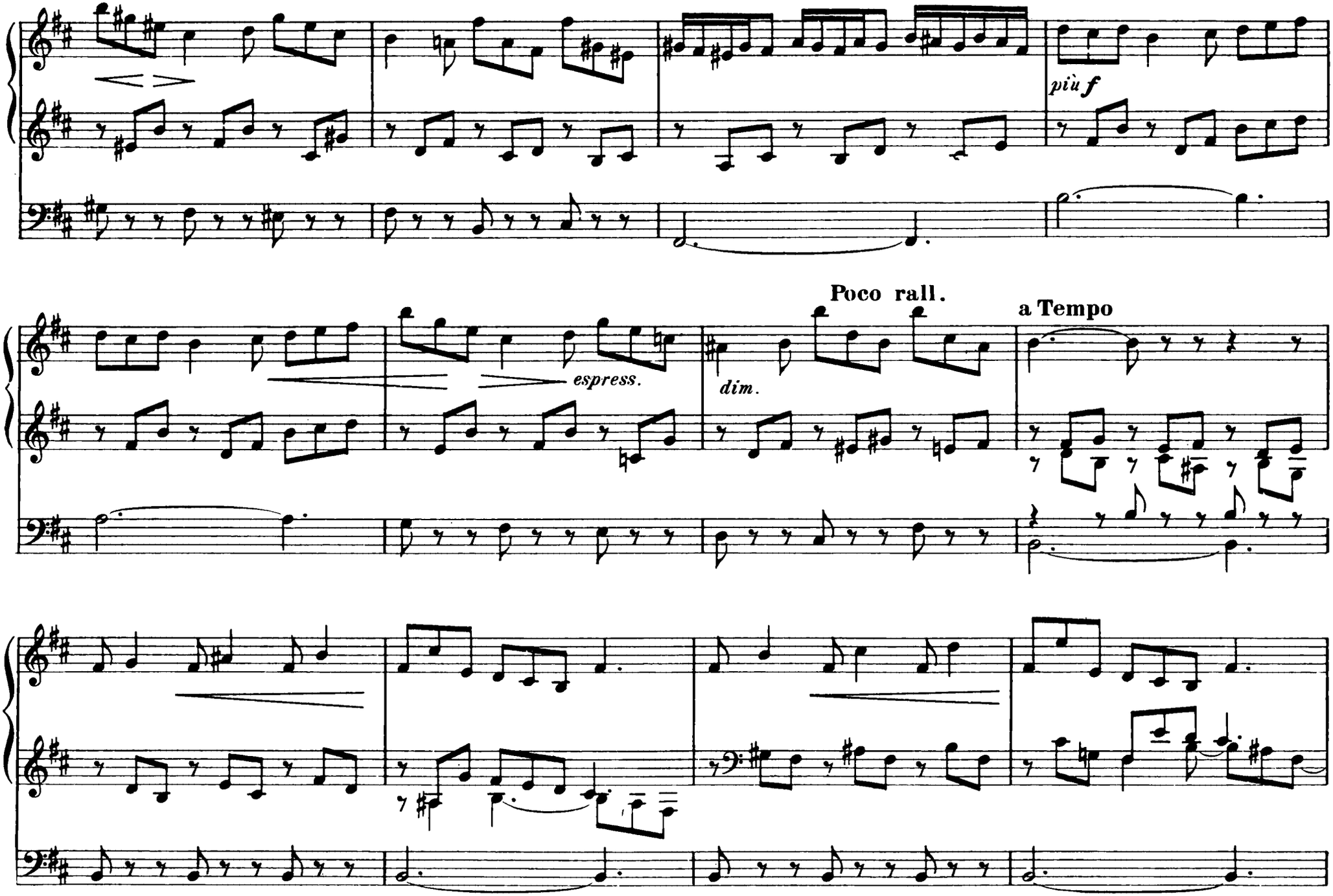
PRÉLUDE, FUGUE, VARIATION

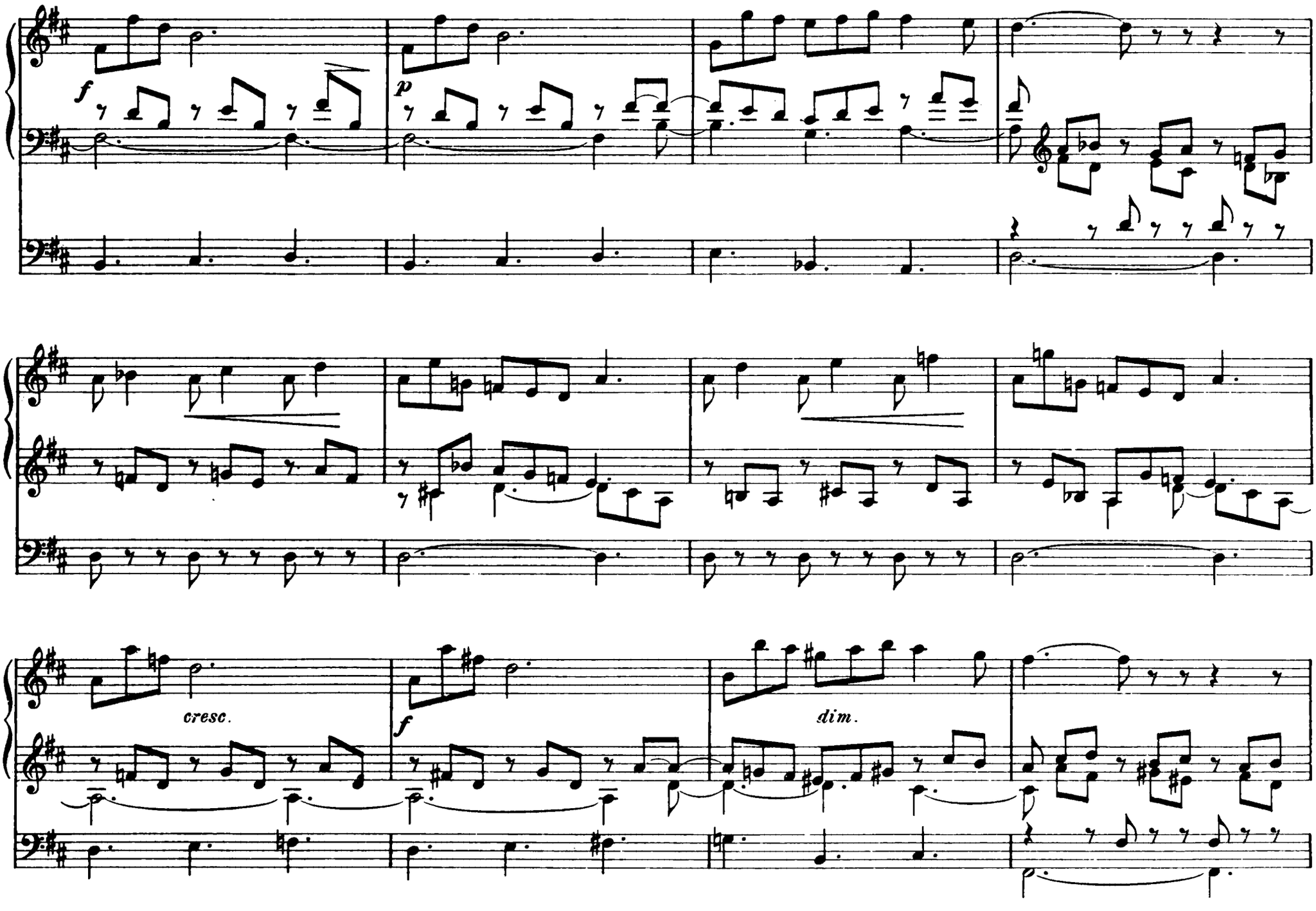
CÉSAR FRANCK
op. 18

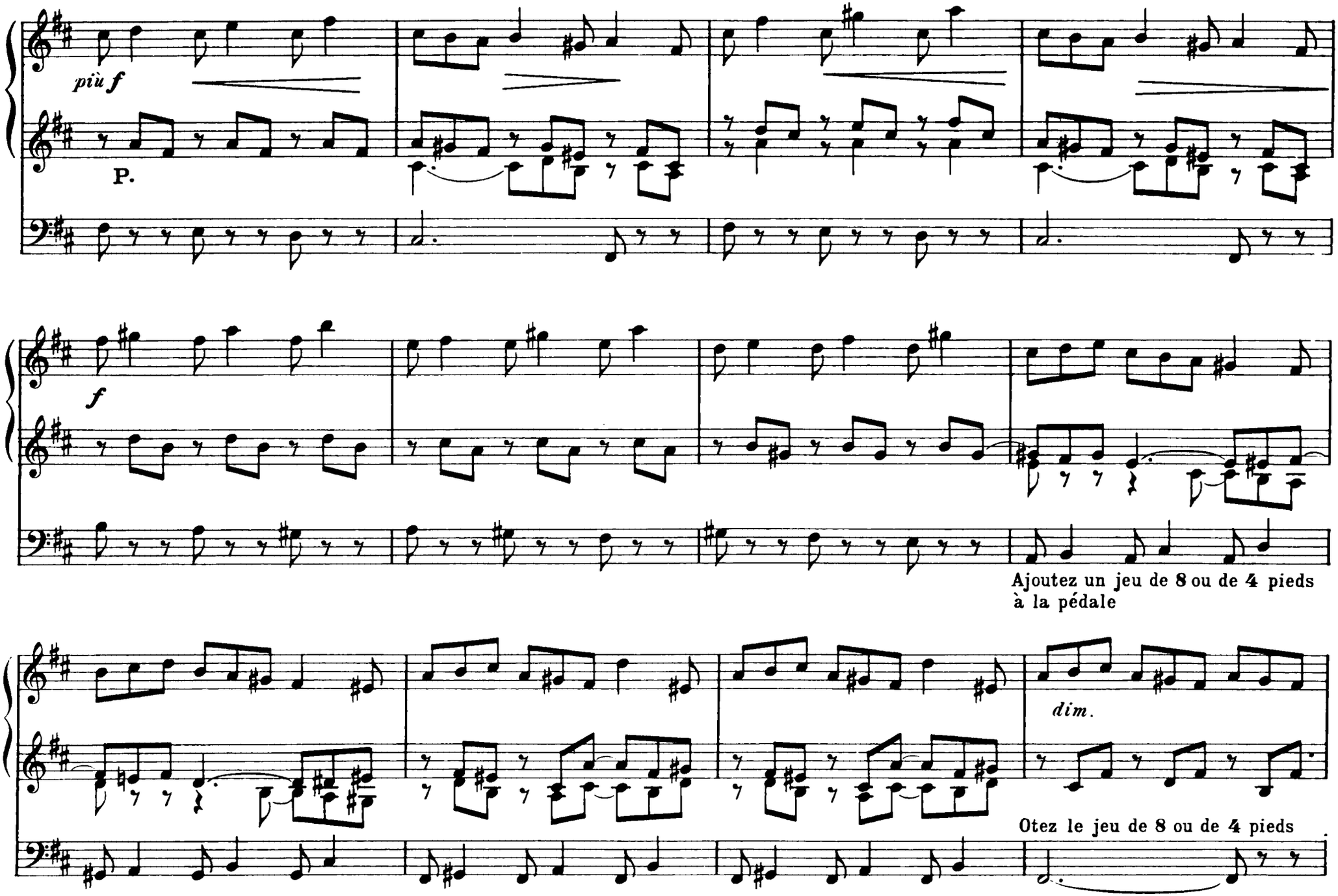
R. Bourdon de 8 pieds, Flûte de 8 pieds, Hautbois de 8 pieds.
P. Flûte de 8 pieds.
G.O. Bourdon de 8 pieds.
PED. Flûtes de 8 et 16 pieds.
Claviers séparés.

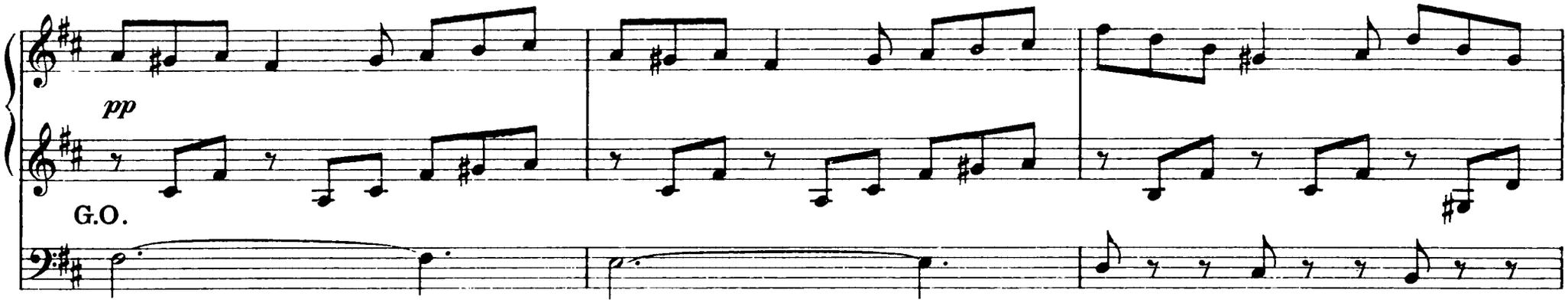
N° 3

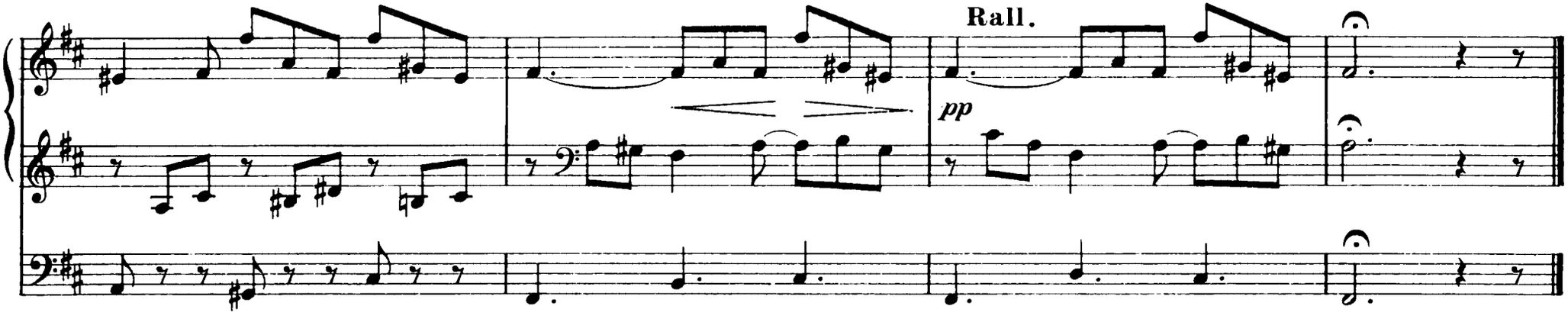



più f
espress.
dim.
Poco rall.
a Tempo


f
p
cresc.
f
dim.

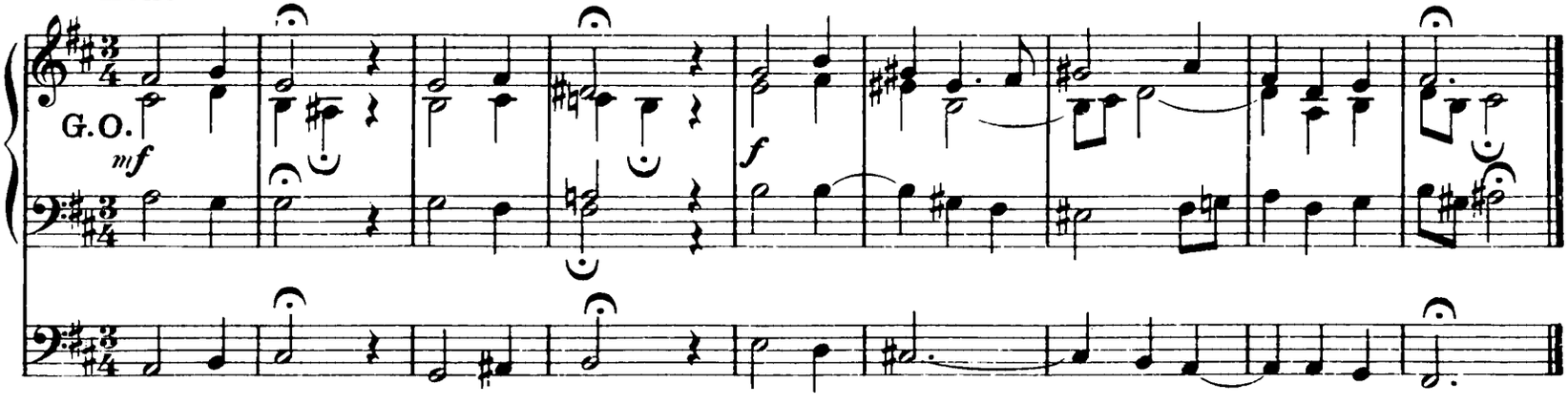

più f
P.
f
Ajoutez un jeu de 8 ou de 4 pieds
à la pédale
dim.
Otez le jeu de 8 ou de 4 pieds





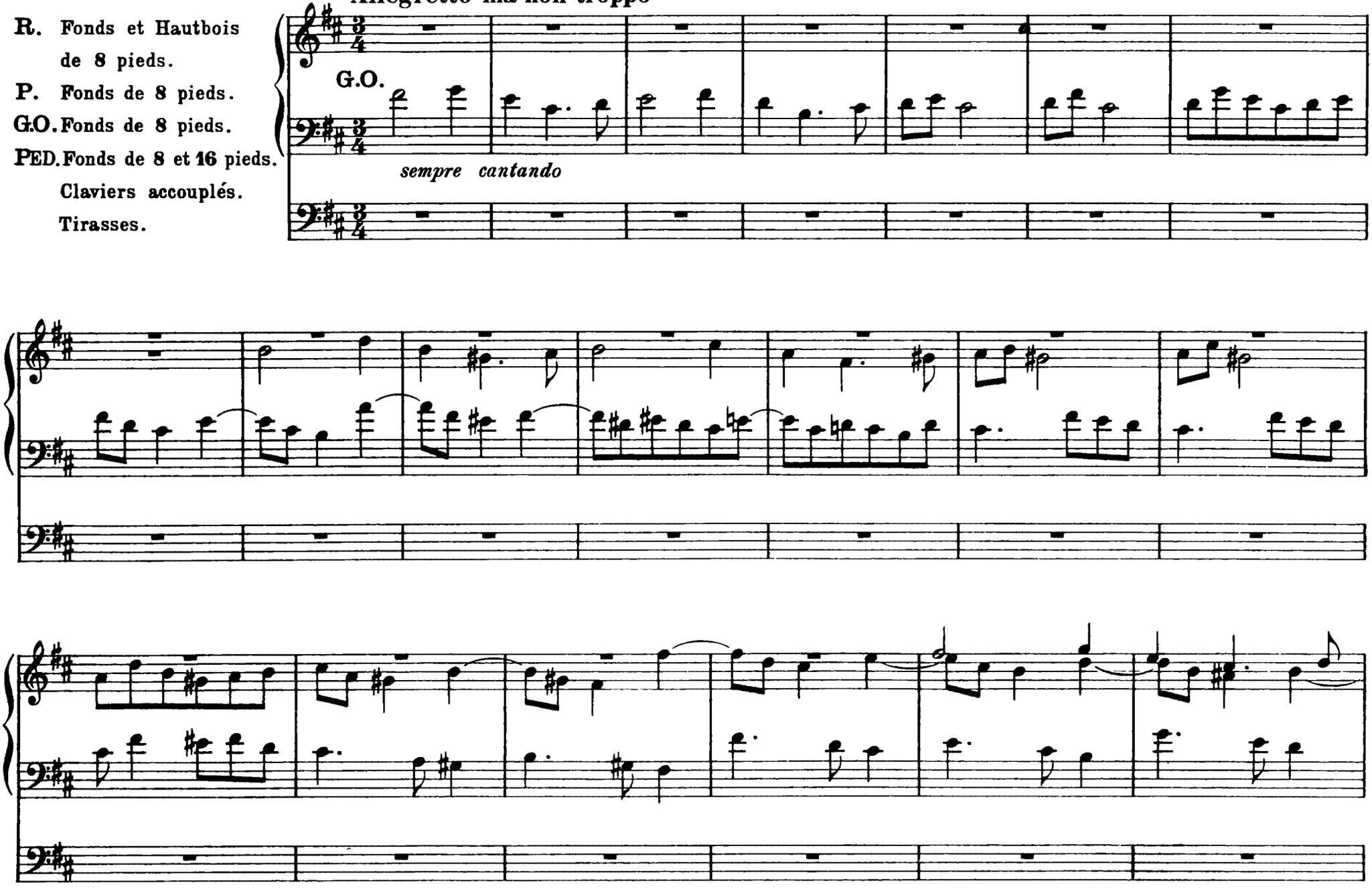
Lent

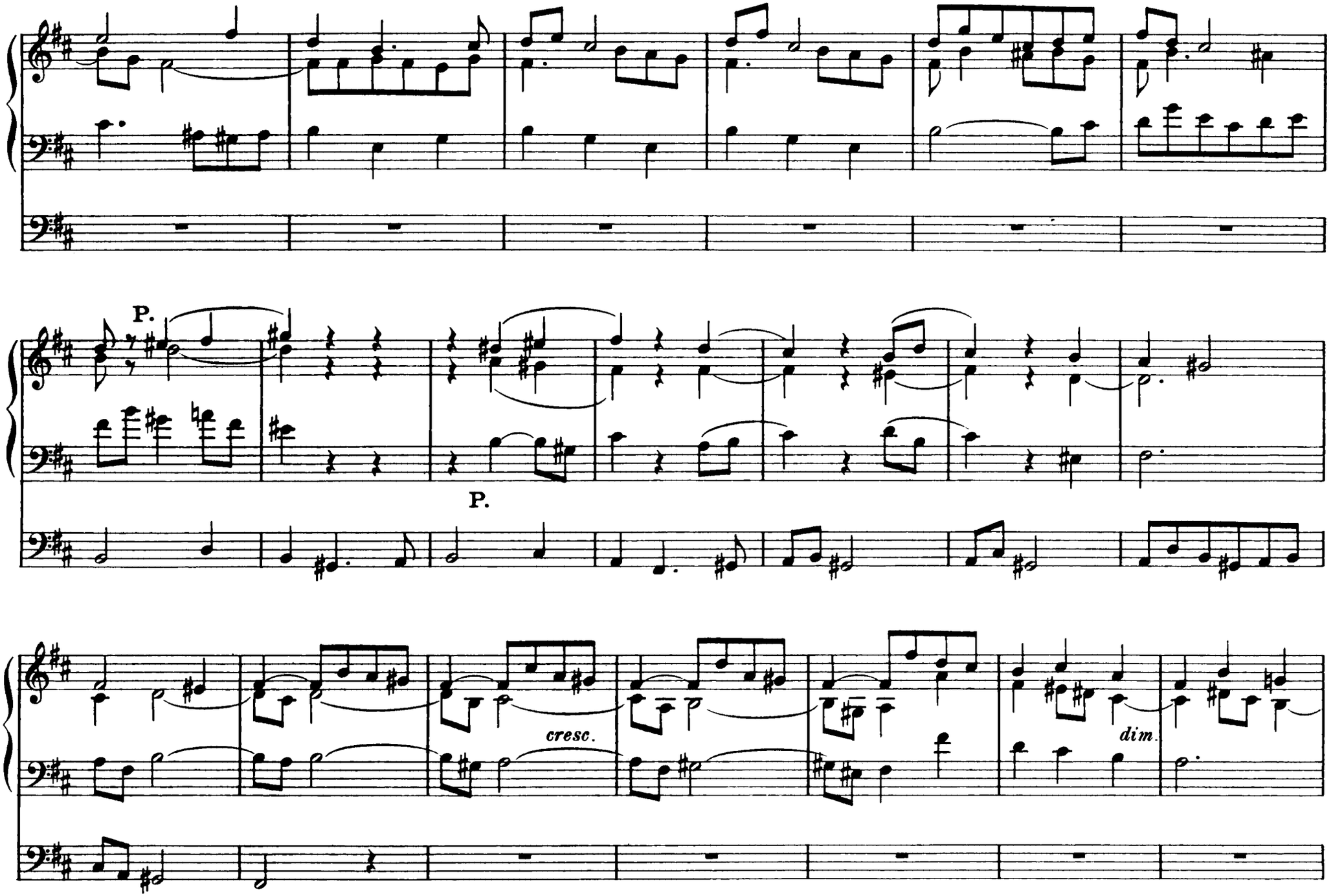
R. Fonds de 8 et 4 pieds
Anches de 8 et 4 pieds
P. Fonds de 8 et 4 pieds
Prestant
G.O. Fonds de 8 et 16 pieds
Prestant
PED. Fonds de 8 et 16 pieds.
Claviers accouplés.
Tirasses.

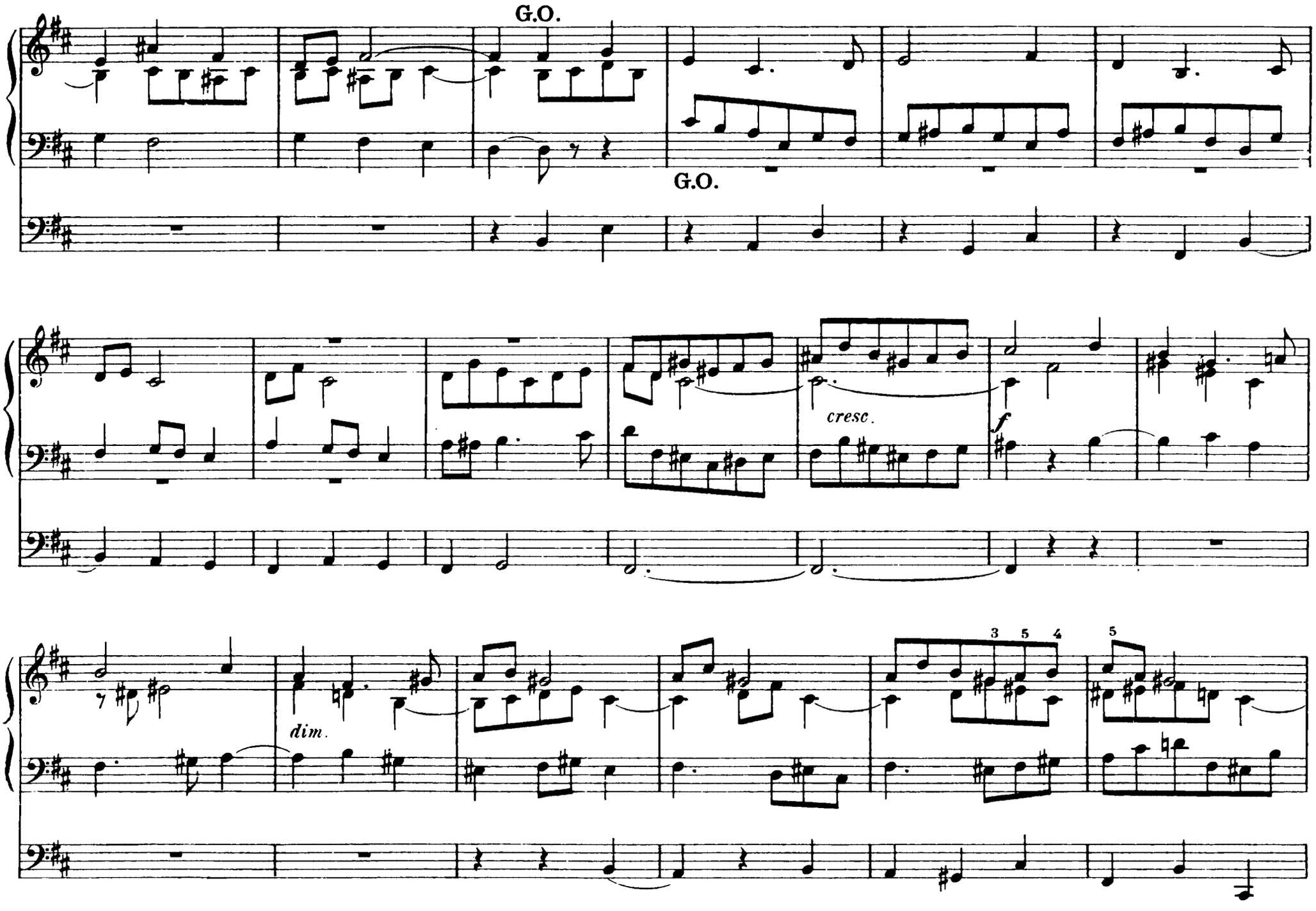


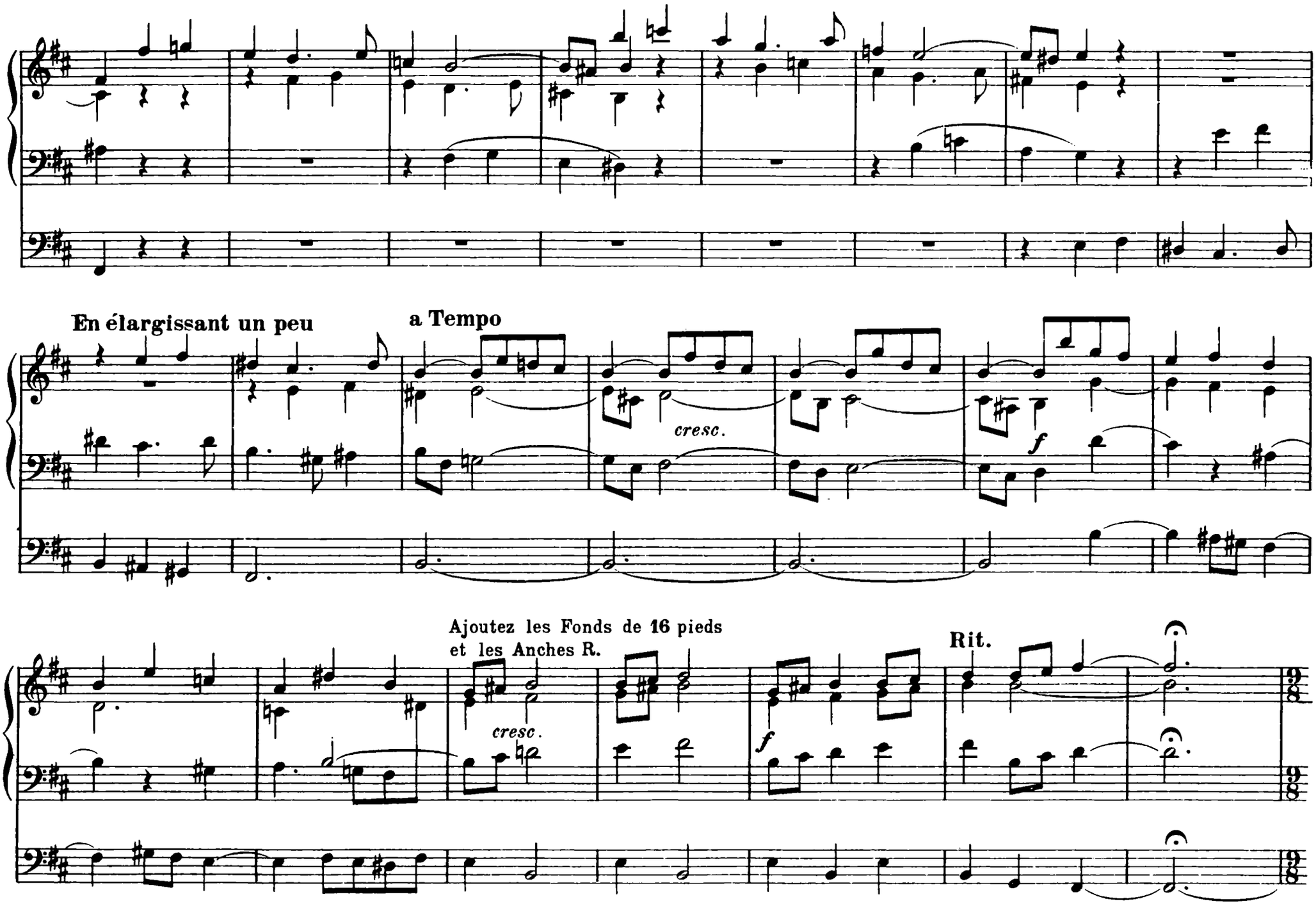
R. Fonds et Hautbois de 8 pieds.
P. Fonds de 8 pieds.
G.O. Fonds de 8 pieds.
PED. Fonds de 8 et 16 pieds.
Claviers accouplés.
Tirasses.

Allegretto ma non troppo

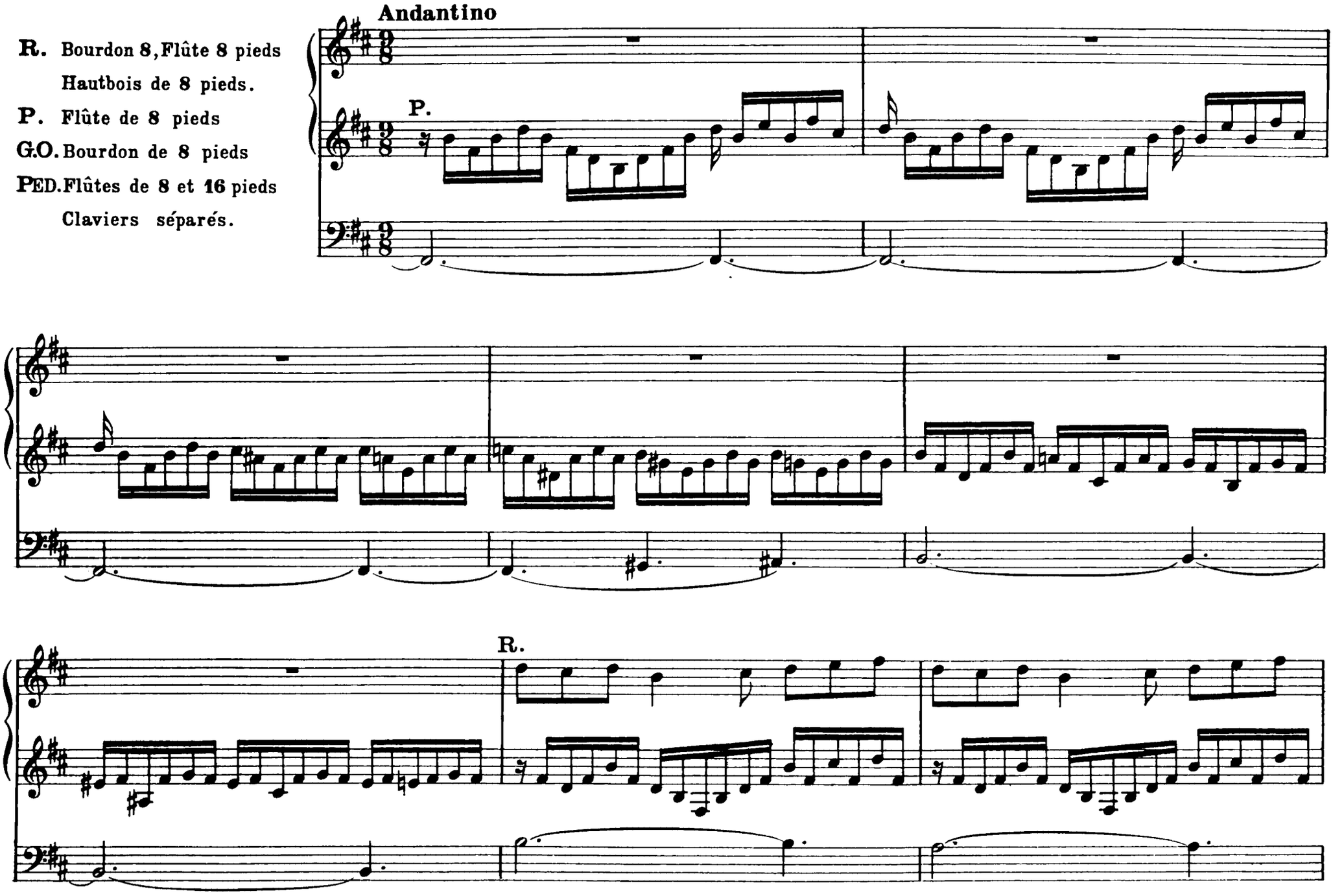


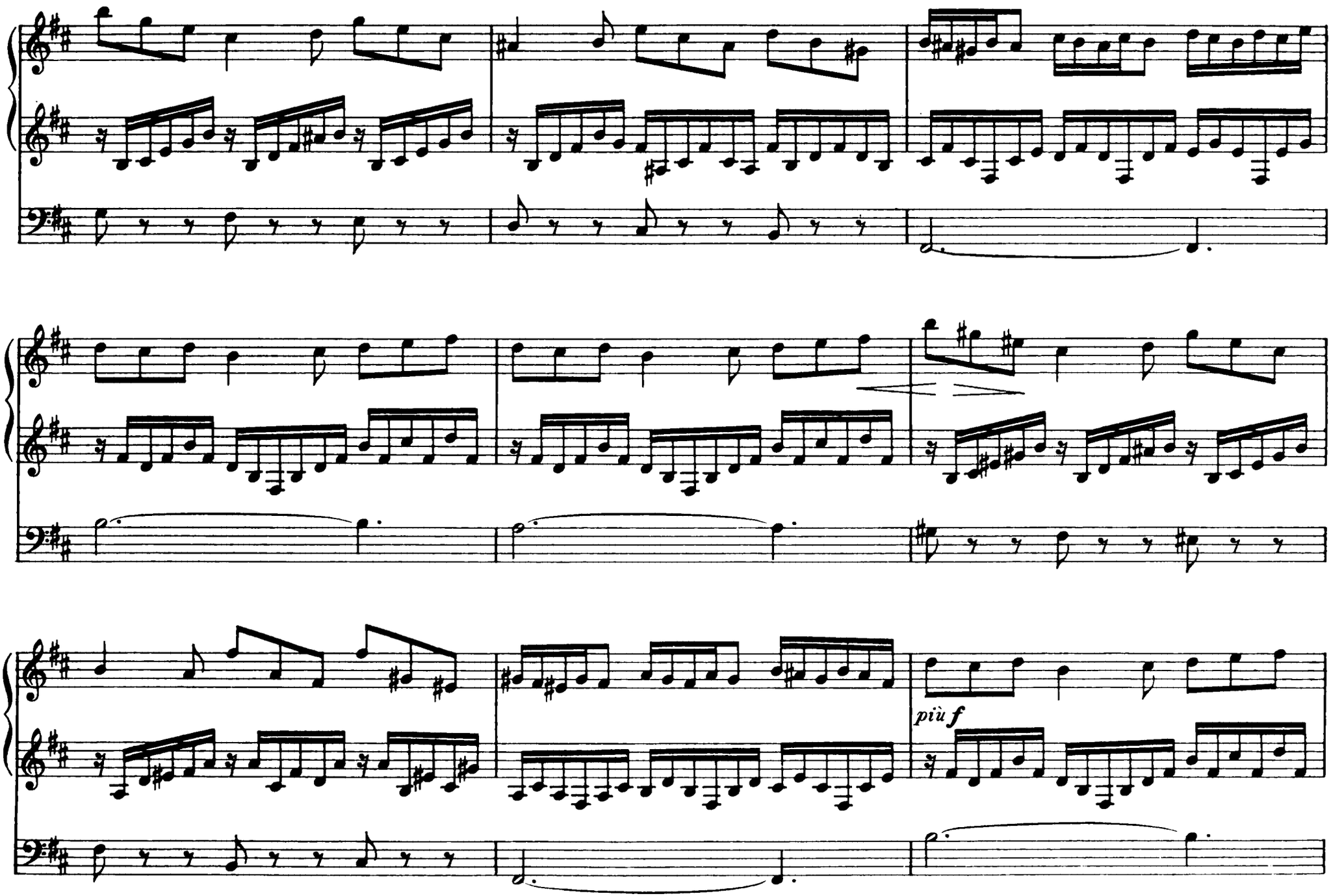

P.
P.
cresc.
dim.

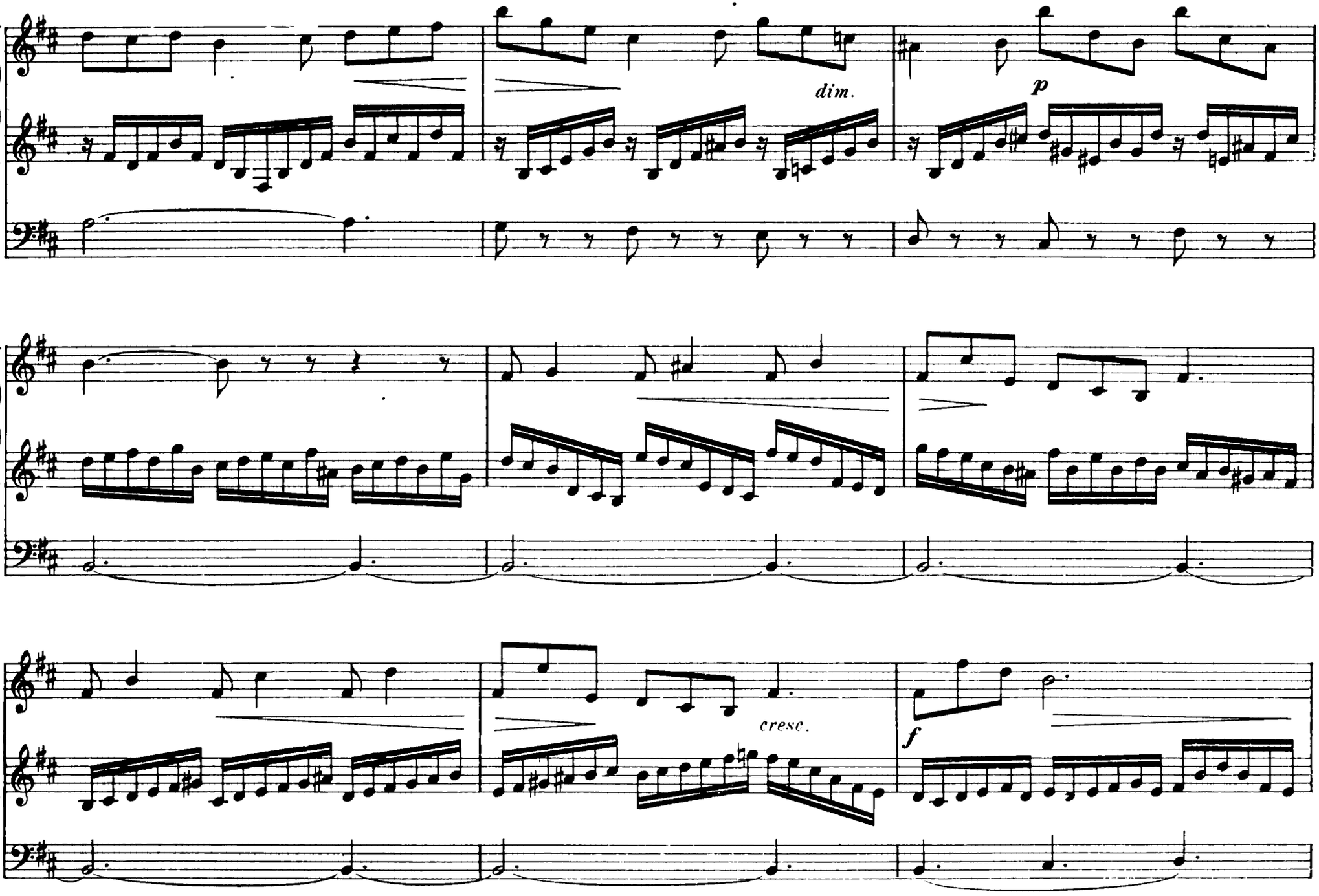

G.O.
G.O.
cresc.
f
dim.
3 5 4
5

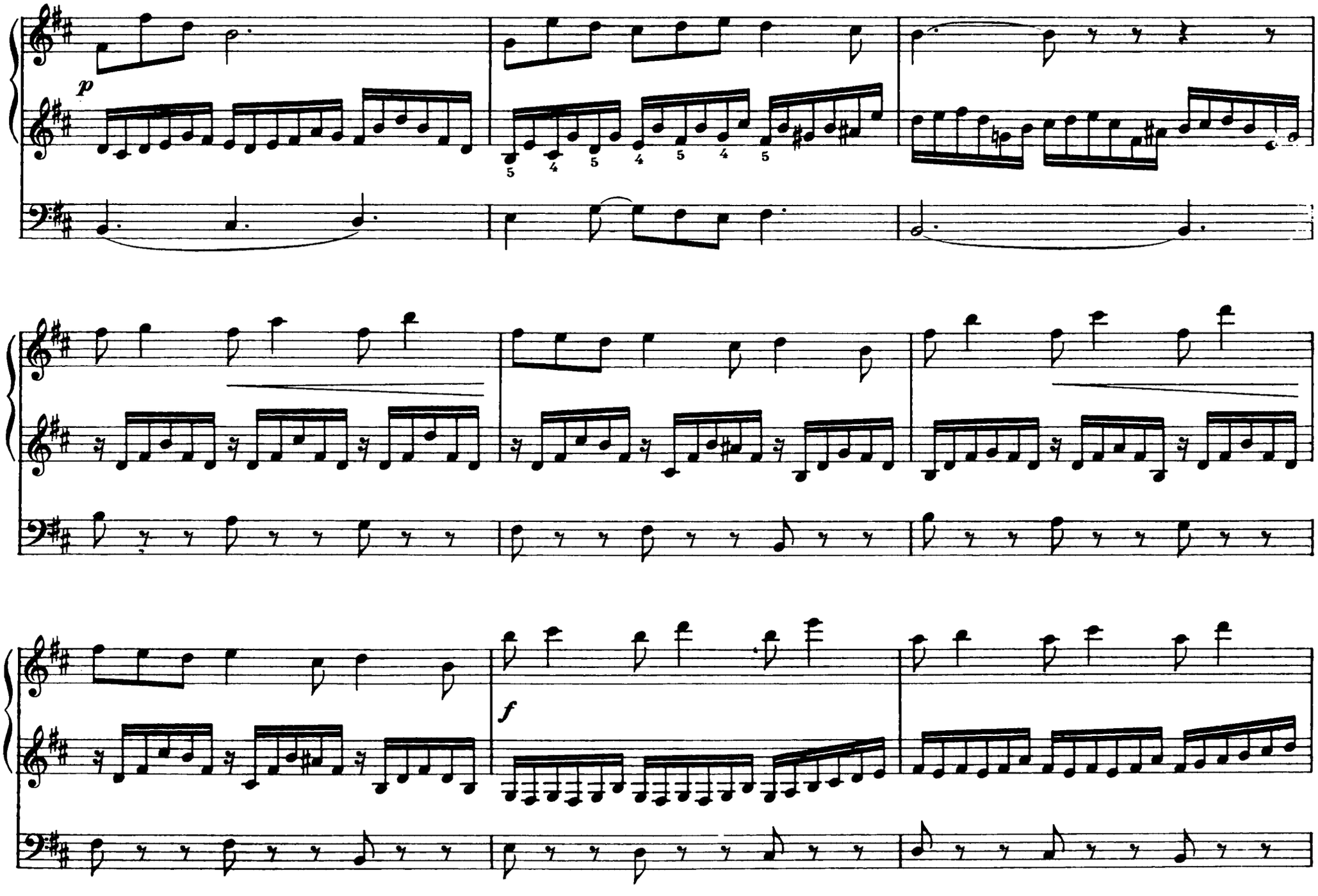

En élargissant un peu
a Tempo
cresc.
f
Ajoutez les Fonds de 16 pieds
et les Anches R.
cresc.
f
Rit.

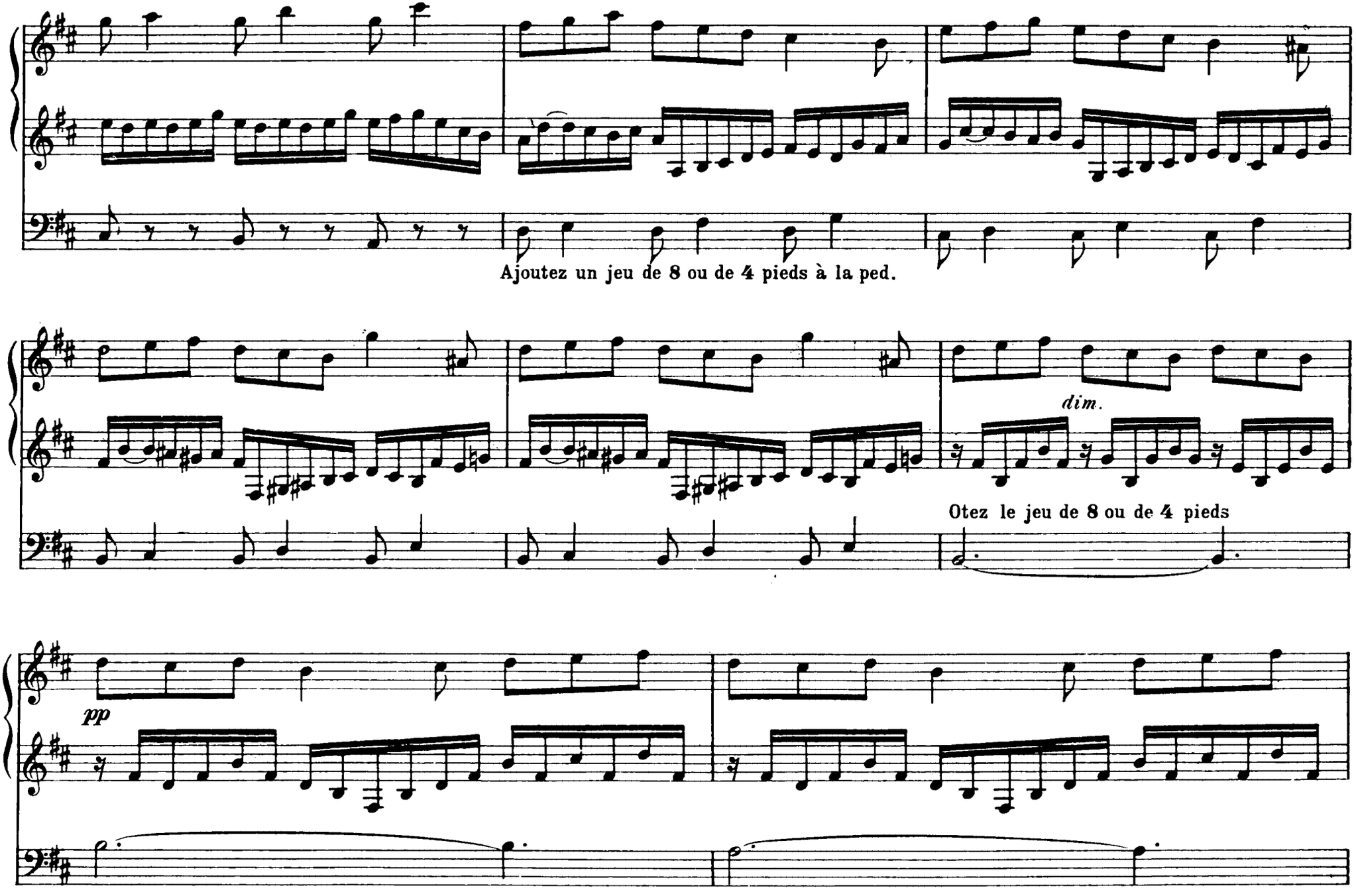
R. Bourdon 8, Flûte 8 pieds
Hautbois de 8 pieds.
P. Flûte de 8 pieds
G.O. Bourdon de 8 pieds
PED. Flûtes de 8 et 16 pieds
Claviers séparés.

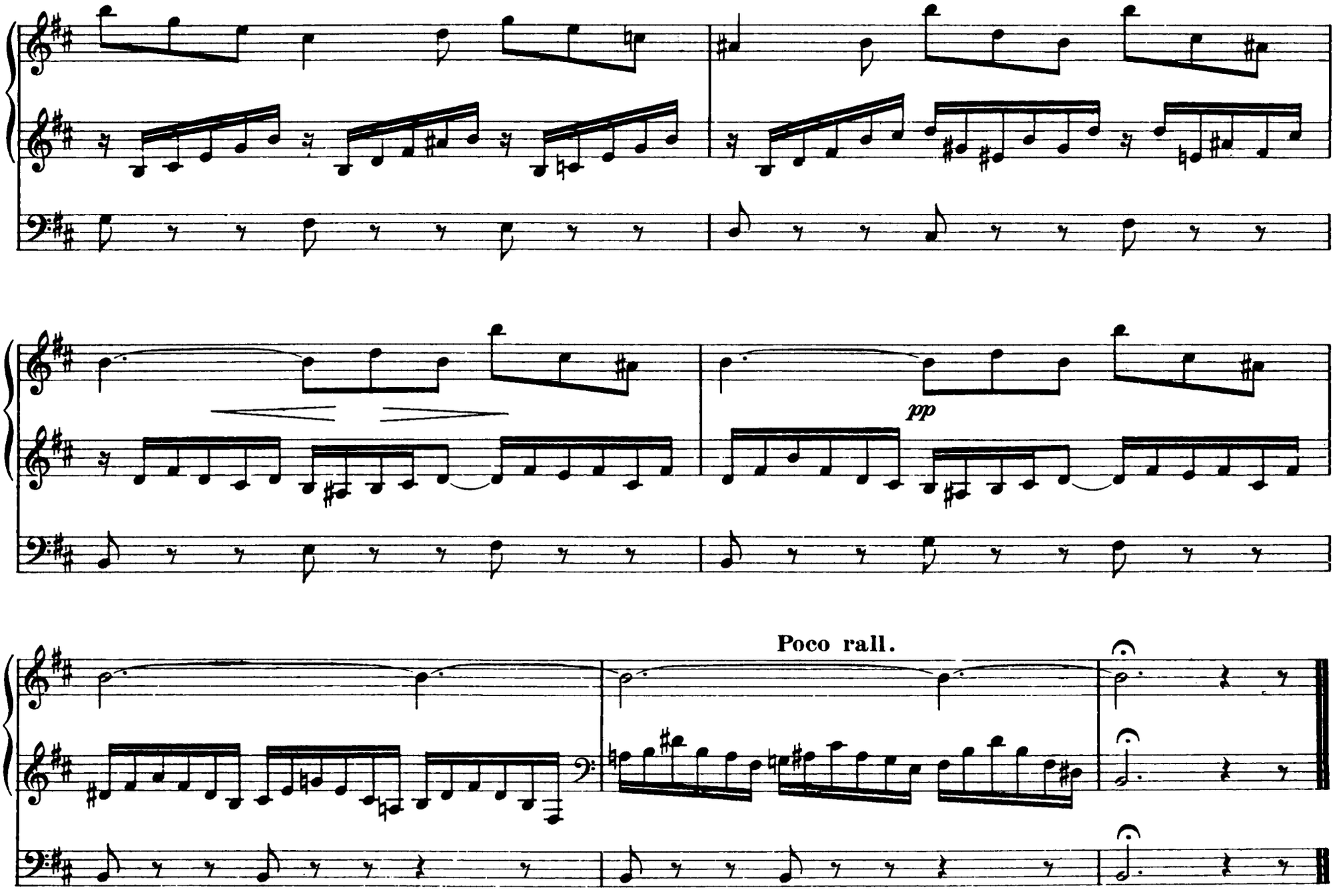



più f


dim.
p
cresc.
f


p
f

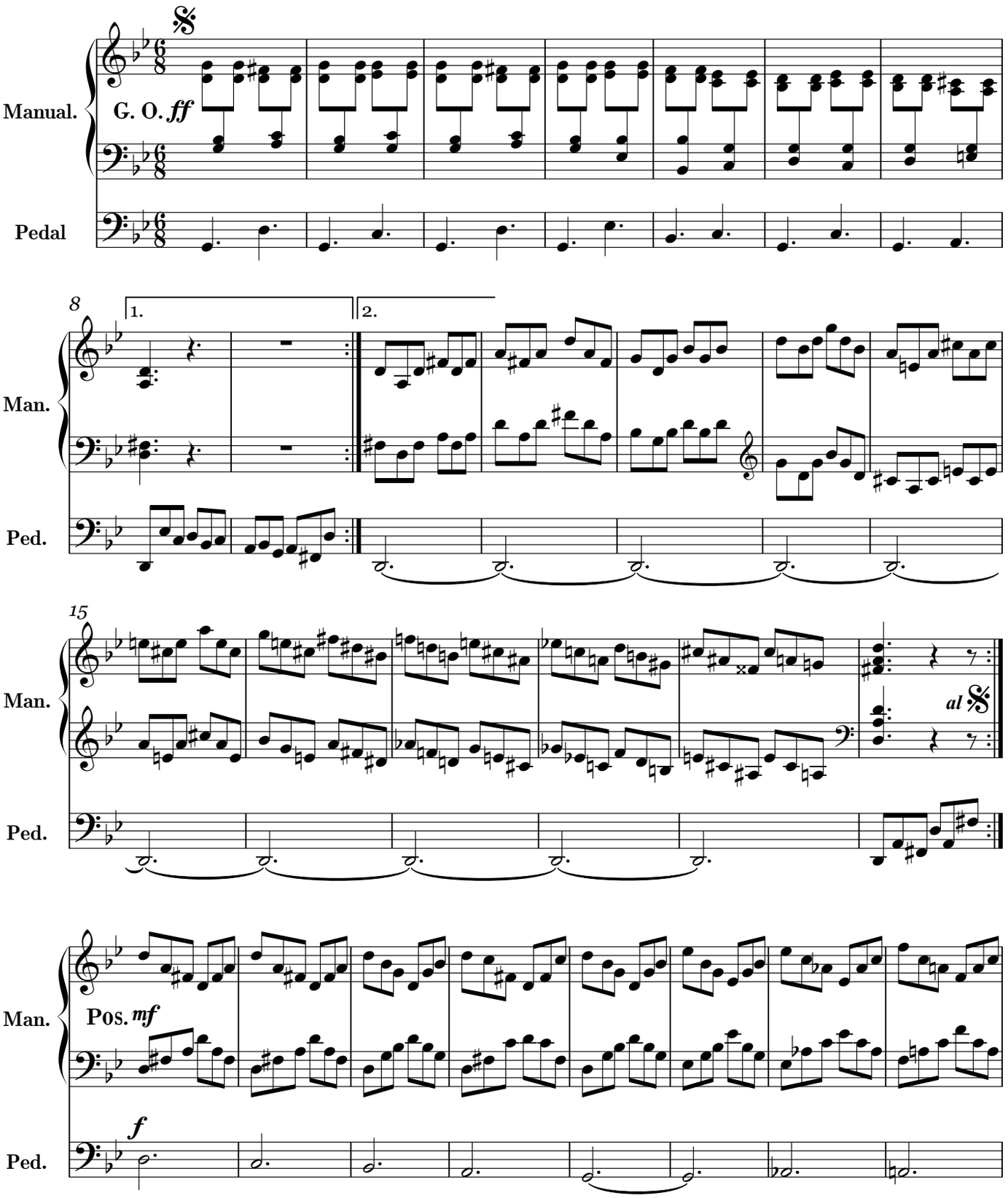

Ajoutez un jeu de 8 ou de 4 pieds à la ped.
dim.
Otez le jeu de 8 ou de 4 pieds
pp

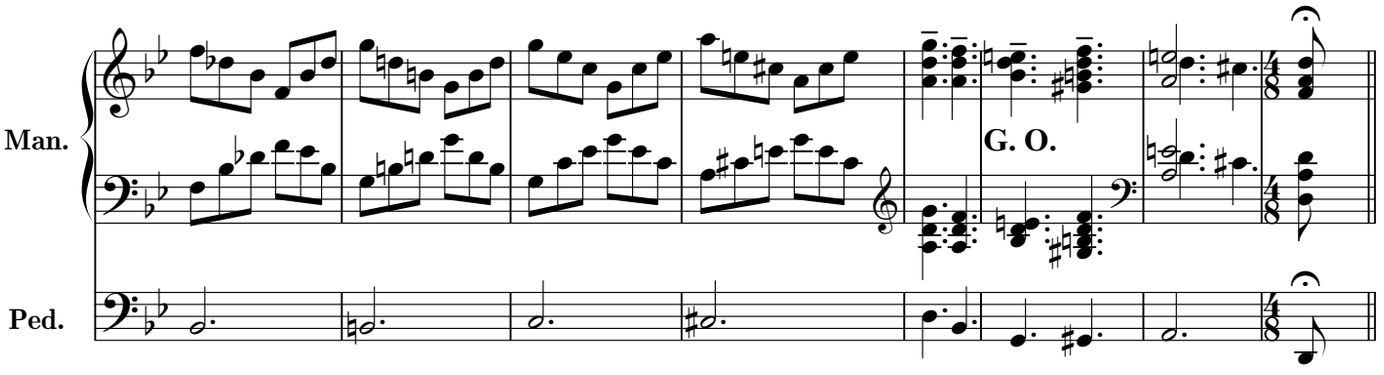

pp
Poco rall.

TOCCATINA

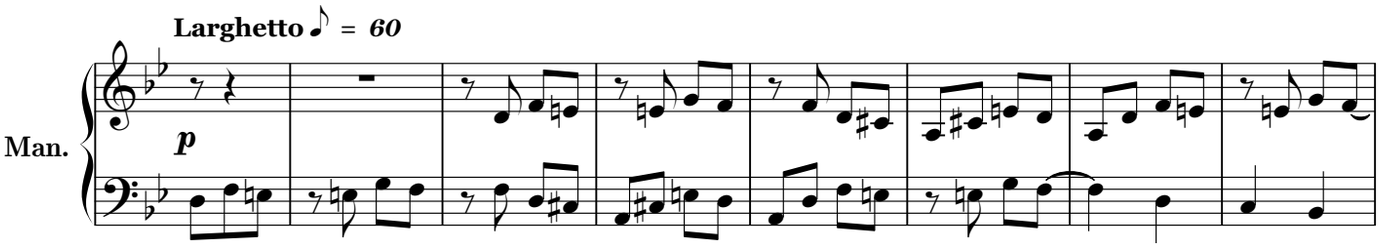
Editado por:
LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO
Con la colaboración de:
SILVERIO VELASCO ROSAS
Organista de la Catedral Metropolitana de México

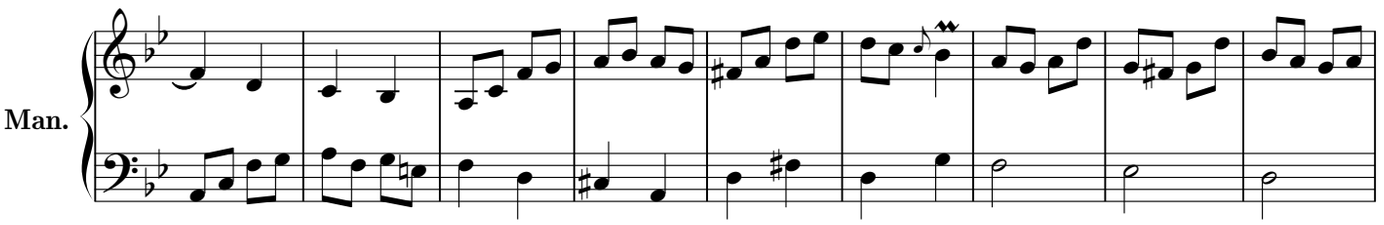
JESÚS LÓPEZ MORENO
Organista Titular de la
Catedral Metropolitana de México

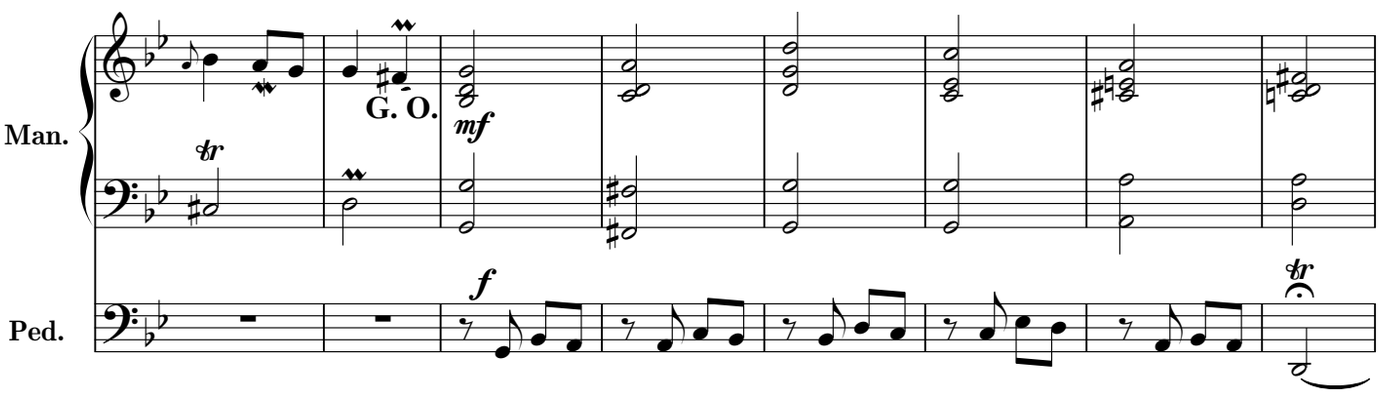


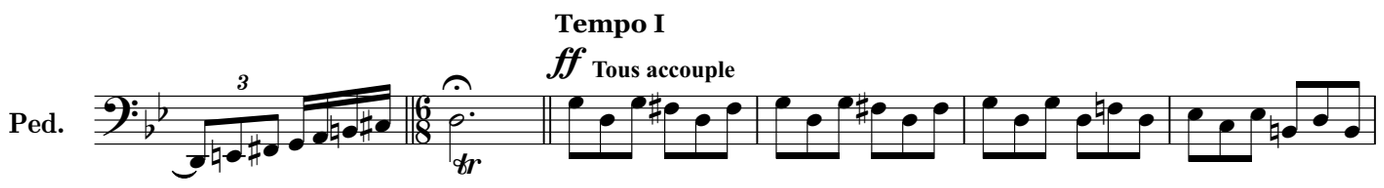


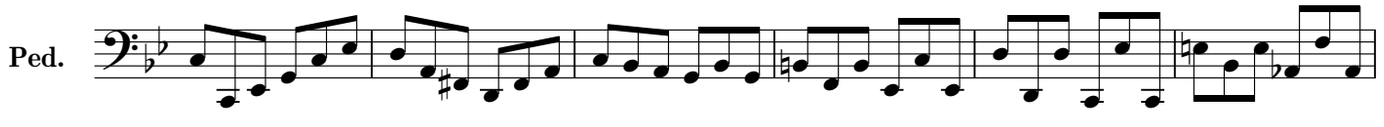
Rec. 8´ 2´
Ped. 16´ 8´

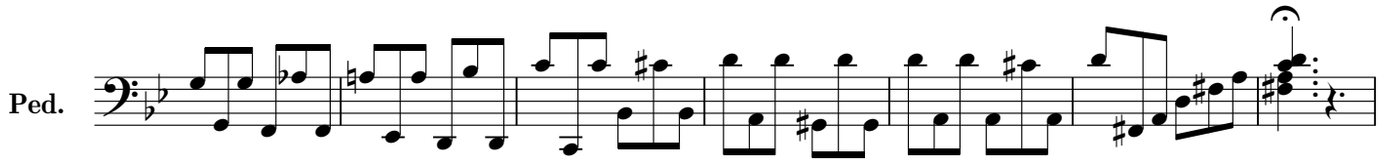


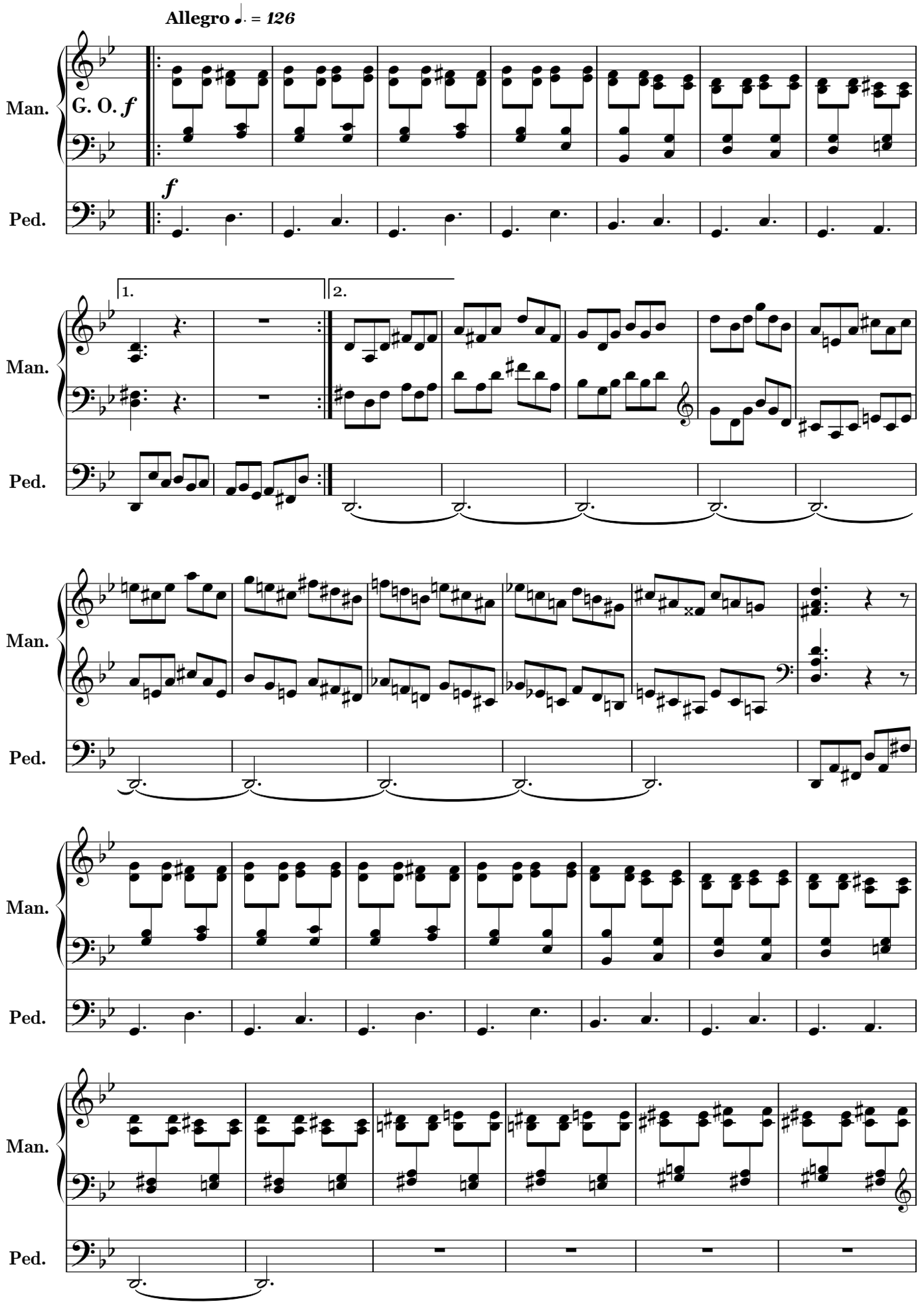


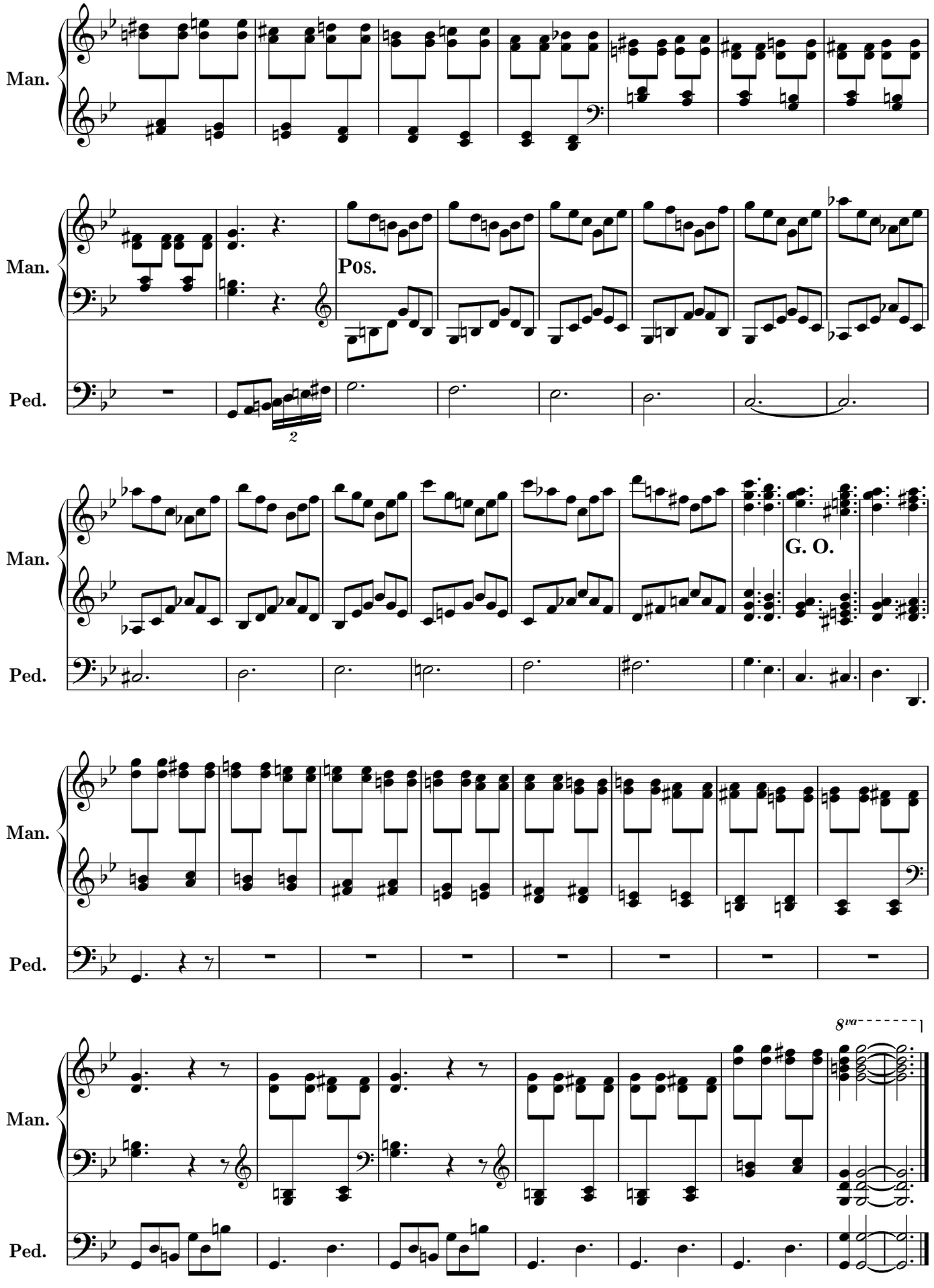








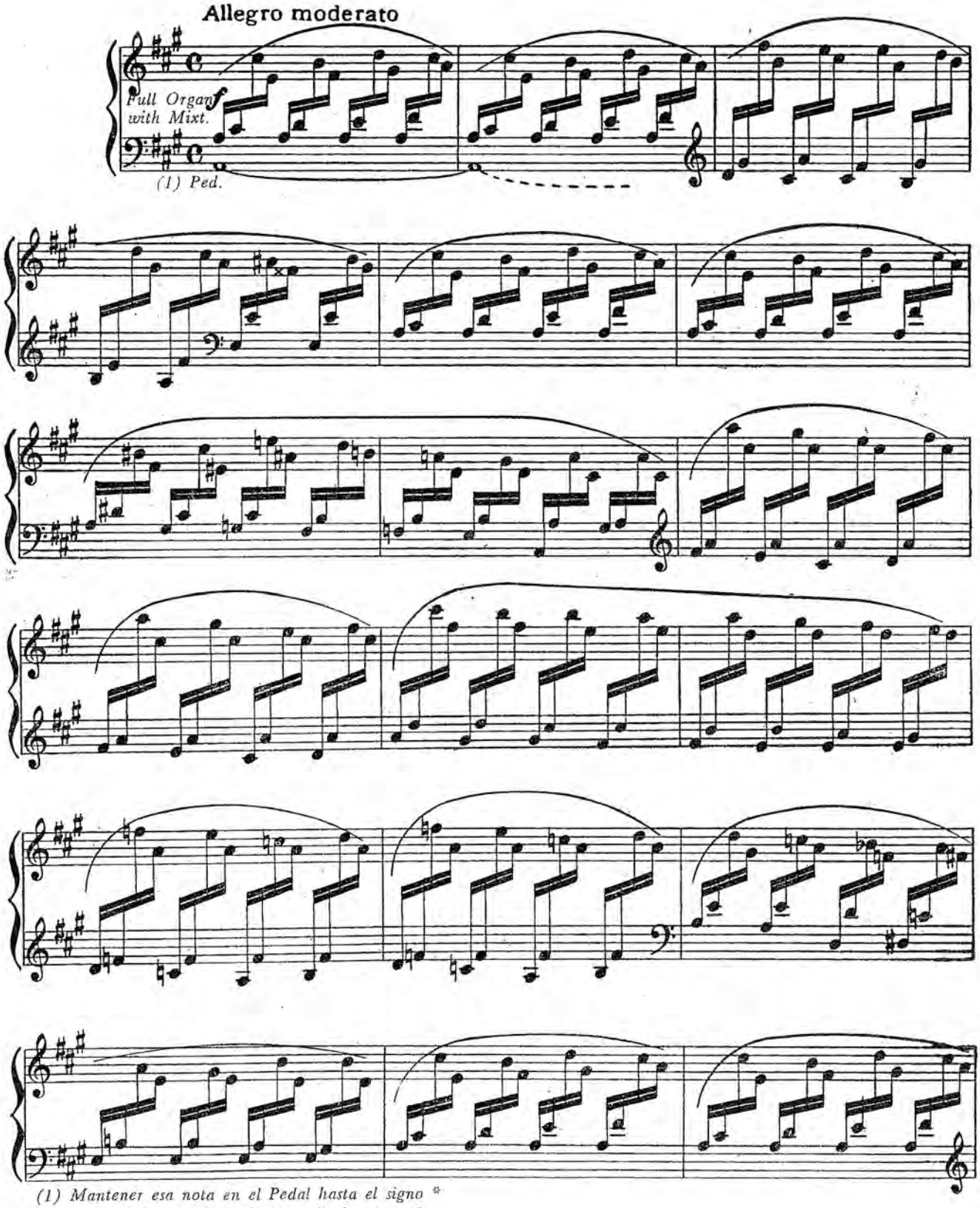

Allegro ♩. = 126
Man.
G. O. f
Ped.
f
1.
2.


Man.
Man.
Pos.
Ped.
Man.
G. O.
Ped.
Man.
Ped.
Man.
8va
Ped.

A Nuestra Señora de París (6)

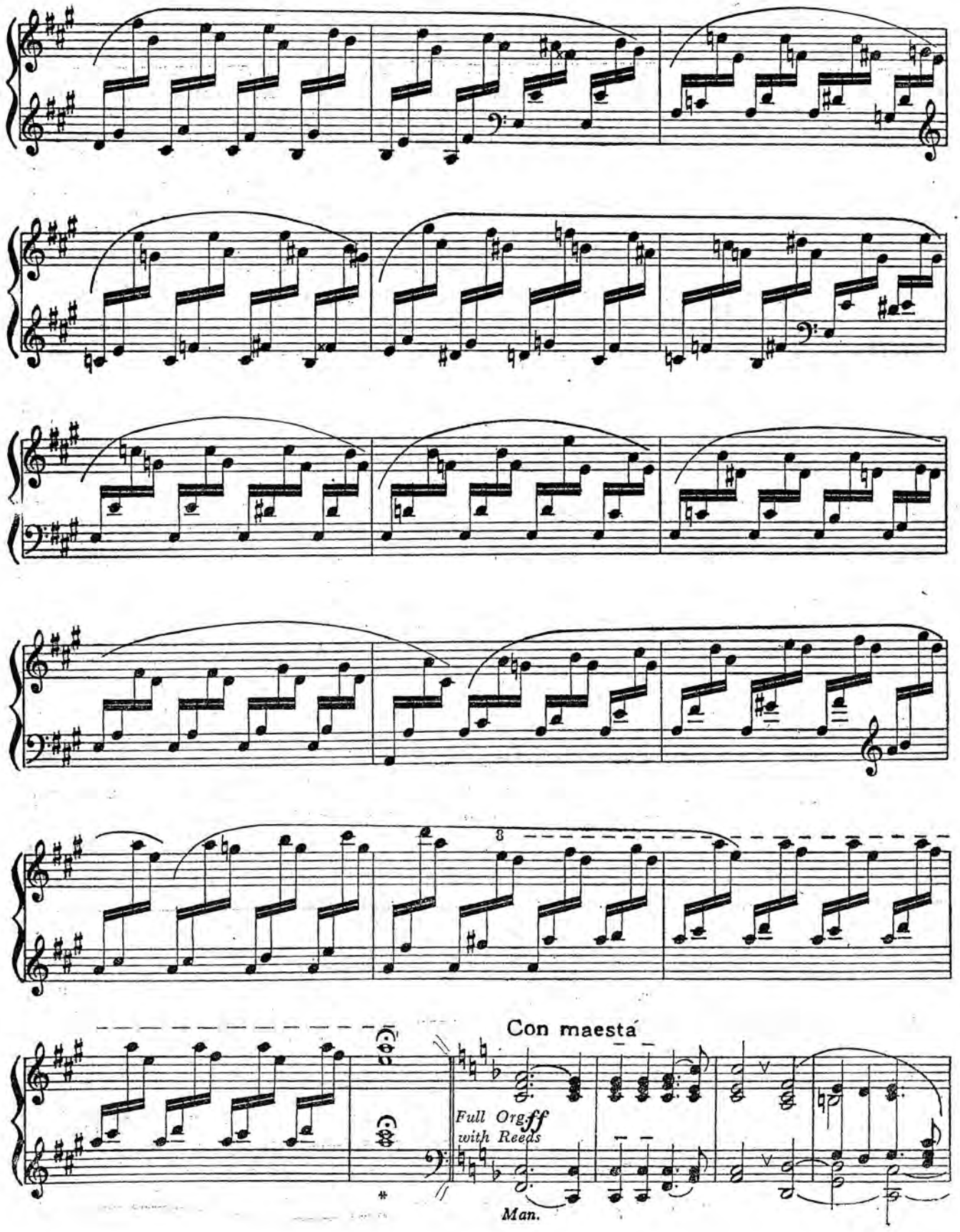
To Notre Dame of Paris

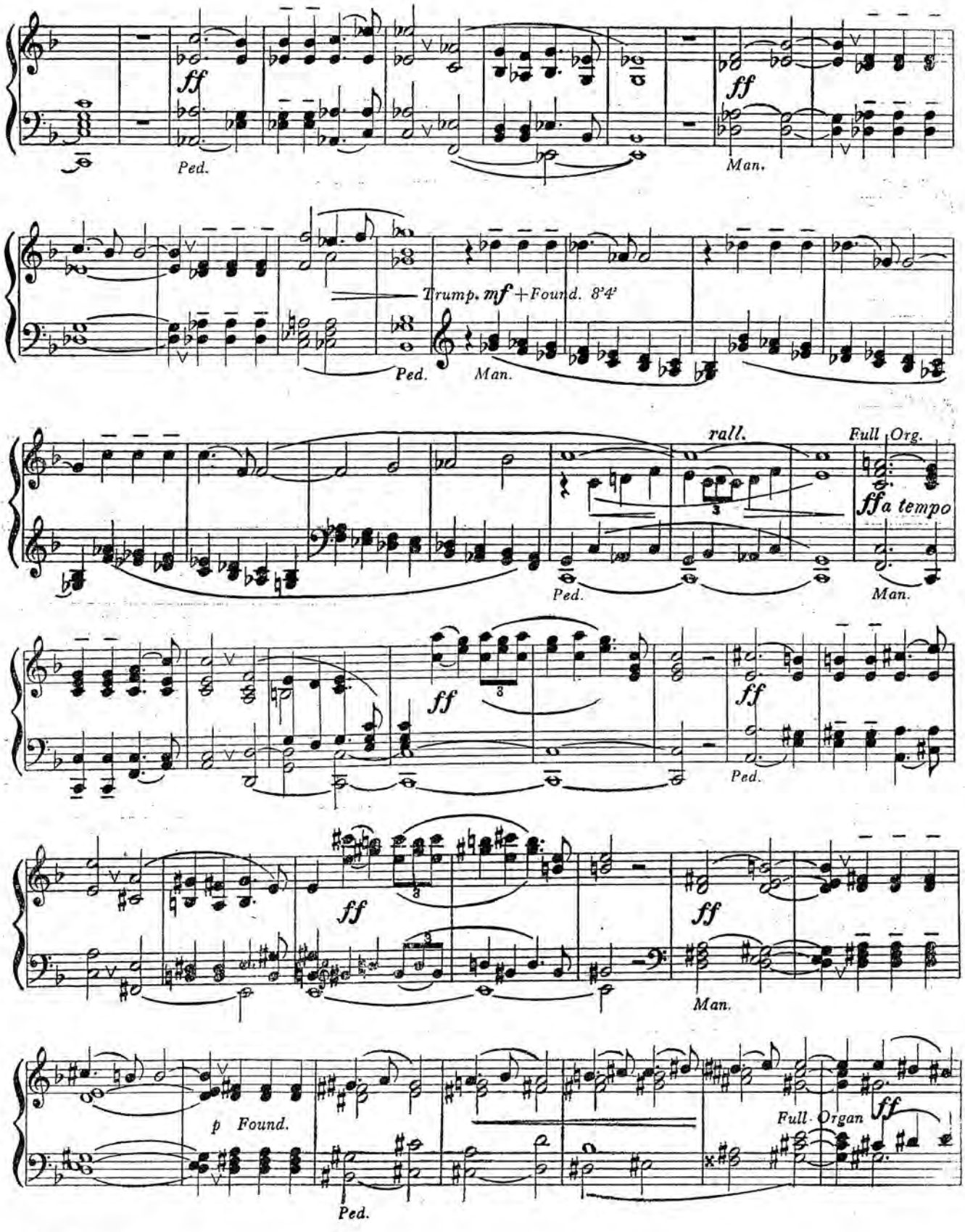
MIGUEL BERNAL JIMENEZ

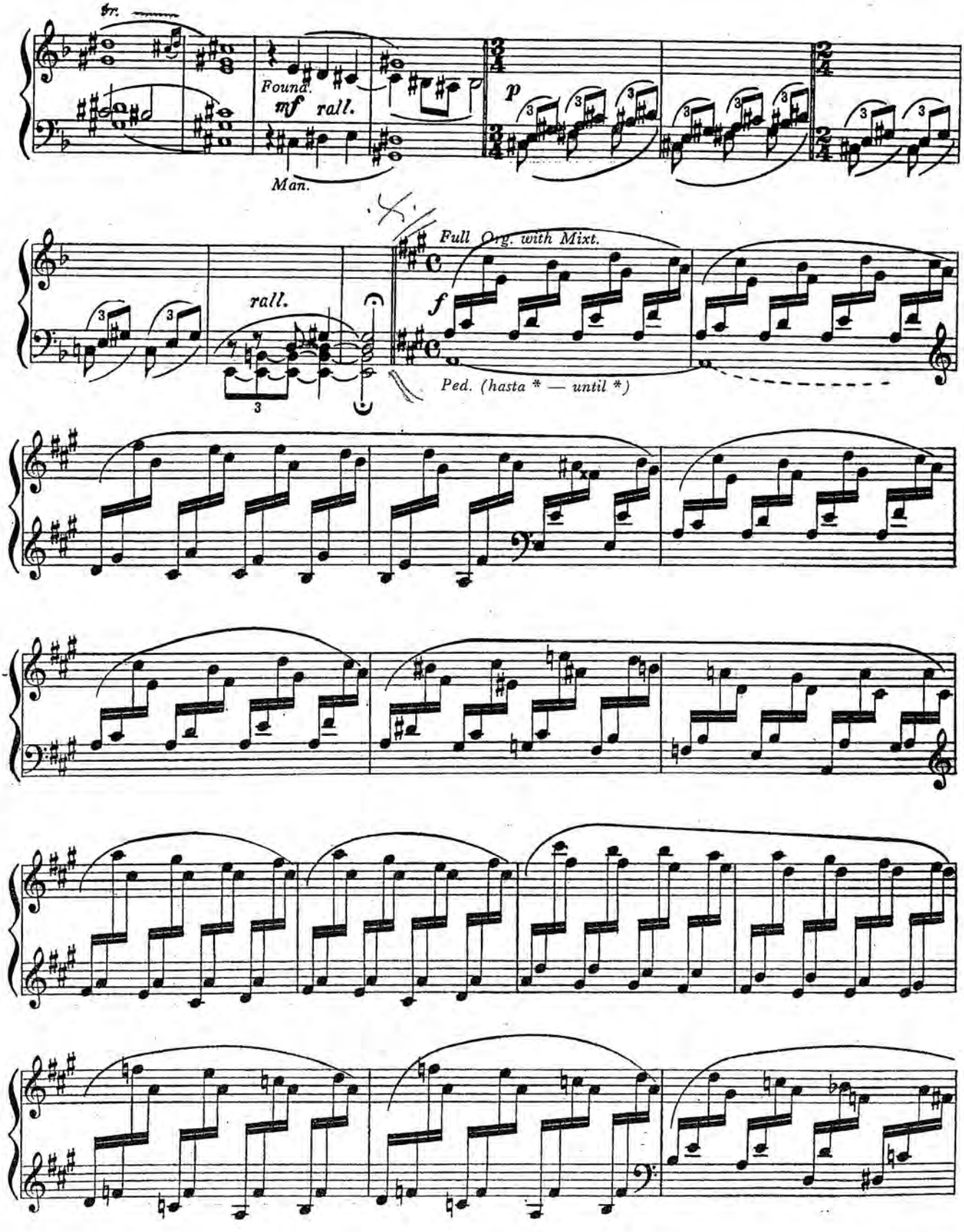


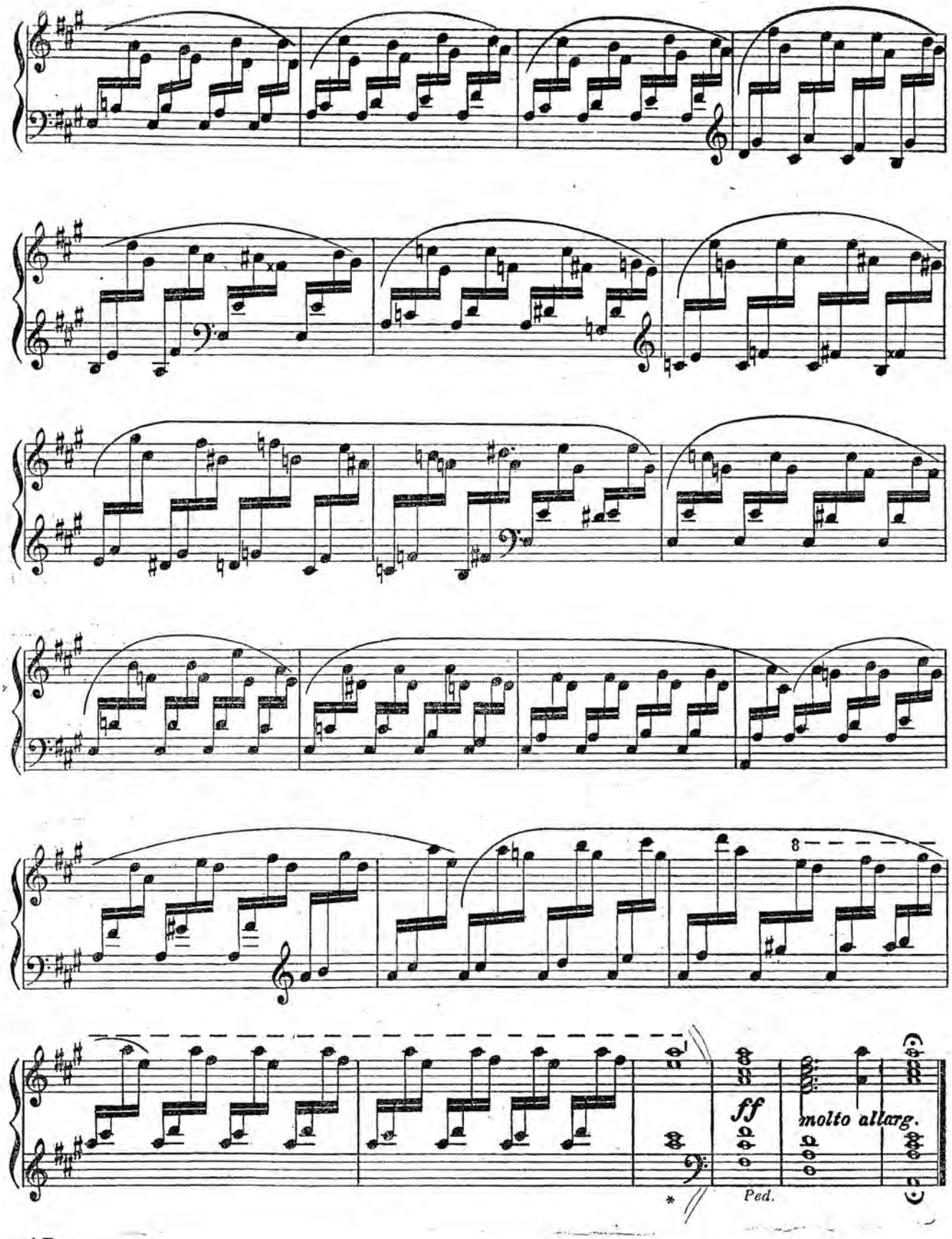
(1) *Mantener esa nota en el Pedal hasta el signo* *

(1) *Hold this note throughout until the sign* *


3
Con maestá
Full Org.
with Reeds
ff
Man.


ff
Ped.
ff
Man.
Trump. mf + Found. 8'4'
Ped.
Man.
rall.
Full Org.
ff a tempo
Ped.
Man.
ff
ff
Ped.
ff
ff
Man.
p Found.
Ped.
Full Organ
ff


Tr.
Found.
mf rall.
Man.
p
rall.
Full Org. with Mixt.
f
Ped. (hasta * — until *)


8
ff
molto allarg.
Ped.
*