



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

**INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA:
VISIÓN APROPIACIONISTA DE
LAS GLOSAS SOBRE EL
CANTO LLANO DE LA
INMACULADA CONCEPCIÓN**

Alumno/a: Gámez Valenzuela, Josefa María

Tutor/a: Prof. Dña. Mercedes Castillo Ferreira
Dpto: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal

Julio, 2019

A mi compañera de Máster,
mi hija María.

Agradecimientos

A mi tutora de este Trabajo Fin de Máster, Dña. Mercedes Castillo Ferreira, por sus valiosos consejos.

Al profesorado del Máster Universitario de Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño, de la Universidad de Jaén, por su dedicación.

Al Deán Muy Ilustre Señor de la S.I. Catedral de Jaén, D. Francisco Juan Martínez Rojas, por su generosidad en la cesión del espacio de defensa de este trabajo.

Índice

Resumen	4
Abstract	5
Introducción y Justificación	6
Objetivos.....	9
Objetivo general.....	9
Objetivos específicos	9
Marco teórico.....	10
La glosa	10
Historia del canto llano de la Inmaculada Concepción	12
Francisco Correa de Arauxo.....	15
Historia del órgano de la S. I. Catedral de Jaén.....	16
El papel del intérprete desde el punto de vista historicista. Praxis interpretativa	20
Apropiacionismo	21
Desarrollo del proceso creativo	23
Elección de la edición de la partitura	23
Análisis de parámetros	25
Relación música-texto	25
El “prologuillo”	26
Octava corta	30
Estructura.....	31
Propuesta interpretativa.....	32
Improvisación libre	33
Conclusiones.....	35
Lista de referencias.....	36
Anexos	41
Anexo I.....	41
Anexo II.....	43

Resumen

A través de la práctica artística, esta investigación trata de demostrar que el estudio autoetnográfico resulta ser una herramienta válida para desarrollar procesos creativos que desemboquen en nuevas formas artísticas. Desde mi experiencia como organista, he constatado la necesidad de tener que tomar decisiones que afectan al resultado final de la interpretación, siendo consciente de que estas intervenciones han provocado que desarrolle un nuevo rol como creadora además de mantener el papel de intérprete, permitiéndome la apropiación de una obra musical desde la improvisación libre. Esto le otorga a la obra original una resignificación inspirada en mis vivencias organísticas y en la impronta del momento.

Palabras clave

Autoetnografía, Apropiacionismo, Investigación artística, Órgano, Improvisación libre, Glosa.

Abstract

Through the artistic practice, this research tries to demonstrate that the autoethnographic study turns out to be a valid tool to develop creative processes that lead to new artistic forms. From my experience as an organist, I have found the need to make decisions that affect the final result of the interpretation, being aware that these interventions have caused me to develop a new role as a creator in addition to maintaining the role of player, allowing me to appropriate of a musical work from free improvisation. This gives the original work a resignification inspired by my organizational experiences and the imprint of the moment.

Keywords

Autoethnography, appropriationism, artistic research, organ, free improvisation, gloss.

Introducción y Justificación

La presente investigación basada en la práctica artística se centra en el análisis autoetnográfico de los procesos creativos que he llevado a cabo para generar mi propia visión personal y apropiacionista de una obra significativa en mi trayectoria vital, dando lugar finalmente a una nueva creación artística. La investigación surge por dos motivos principales: por un lado, la necesidad de tener que adaptar la interpretación de una obra, en este caso de estilo barroco, a las características de un determinado órgano; y por otro, enlaza con la tradición improvisatoria de los organistas, en concreto con el arte de la glosa, pero desde un lenguaje contemporáneo.

No es infrecuente que los organistas nos encontremos ante la situación de tener que modificar la elección del repertorio y/o su registración en función del órgano en el que se vaya a llevar a cabo la interpretación. Esta circunstancia se da, no solo porque cada órgano, aun siendo de la misma época, tiene su propia idiosincrasia (número de teclados, disposición de los registros, presencia de contras, pedalero, octava corta, registro partido...), sino porque además, el estado de conservación de algunos deja mucho que desear, ya sea por un déficit del mantenimiento como por cuestiones ambientales que afectan al correcto funcionamiento de su maquinaria. Como veremos en el apartado de desarrollo de esta investigación, los compositores, en este caso Correa de Arauxo, eran conocedores de estas circunstancias y dejaban cierta libertad al intérprete en cuestiones de ornamentación y registración.

A través de mi propia experiencia he podido comprobar que, incluso órganos con una fisionomía y registros similares, pueden sonar muy diferentes bien sea por la acústica del espacio, el emplazamiento del instrumento, la tímbrica de los tubos o incluso la afluencia de público. También me he enfrentado a situaciones de urgencia como pueden ser válvulas abiertas, tubos ciegos o traspasos de aire.

En no pocas ocasiones, a la hora de interpretar un repertorio en un determinado órgano me he visto obligada a tener que modificar algunos parámetros de la

interpretación, tales como registración, cambio de octava, supresión de notas, utilización de varios teclados, etc. Es entonces cuando me planteo varias cuestiones: hasta qué punto puedo alterar la obra original, es lícito desde el punto de vista interpretativo tomar esas decisiones, el producto final es una obra diferente. De aquí surge la dicotomía de respetar íntegramente las intenciones creativas del compositor o tomar parte como creadora en el resultado final de la obra. Y es precisamente la intención de constatar que el papel de intérprete puede verse enriquecido por el papel creador lo que se convierte en la génesis de esta investigación.

La obra objeto de esta investigación son las *Tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción* de Francisco Correa de Arauxo. La elección de esta obra no se ha producido de manera aleatoria sino que, apenas sin darme cuenta, ha estado presente desde que se inició mi trayectoria como organista. Dado que en cualquier momento de la investigación artística la autoetnografía nos ofrece recursos que nos pueden resultar de utilidad (López-Cano y San Cristobal, 2014), para llegar a esta afirmación ha sido necesario indagar en mi propia experiencia siguiendo este tipo de metodología. Mediante la auto-introspección, entendida como reflexión y autoevaluación de la experiencia y subjetividad personal (Rodríguez y Ryave, 2002), he podido determinar las motivaciones que me llevan hacia esta obra, encontrando en ellas un componente subjetivo y otro objetivo.

Coincidiendo con Tillmann, Peretz y Samson (2011) en que la música es una herramienta extraordinariamente eficaz para despertar memorias autobiográficas, la temática de la obra ha estado presente en momentos importantes durante el transcurso de mi vida. Este presupuesto ha provocado que asuma la necesidad de buscar en mi memoria durante el proceso creativo, así como la discriminación de ideas entre un conjunto predefinido (Gabora, 2016).

La primera vez que entré en contacto con la música antigua para órgano fue en el XXV Curso de Iniciación al Órgano Barroco Español celebrado en 2005 en

Medina de Rioseco, Valladolid, en el que una de las actividades grupales fue la interpretación a cuatro voces de las Glosas a la Inmaculada Concepción.

El siguiente acercamiento a la obra tuvo lugar con motivo de mi enlace matrimonial. La fecha escogida fue el ocho de diciembre, festividad de la Inmaculada Concepción. Fijamos esta fecha por ser un día de gran significado en mi ámbito familiar, pues tradicionalmente ha sido una ocasión para la reunión y la celebración. Otra de las motivaciones que me llevó a elegir tan señalada fecha fue la de tener una deferencia con mi madre. Cuando nací, su deseo era el de llamarme Inmaculada, pero su voluntad no se pudo cumplir ya que, debido a una arraigada costumbre de mi ciudad natal, Baeza, la hija primogénita debía llevar el nombre de la abuela paterna. No obstante, en mi partida de bautismo sí ha quedado registrado como tercer nombre el de Inmaculada. Este hecho supone para mí una vinculación aún más estrecha con la temática de la obra objeto de esta investigación artística.

A dicho acto asistió como invitado mi profesor de órgano D. Jesús Sampedro, encargado de la música durante la ceremonia, que fue interpretada en el órgano histórico de la Iglesia Parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés Apóstol y del cual soy Custodio desde el año 2007. Aun no habiendo escogido música vocal para la celebración religiosa, la soprano Dña. Pilar Carretero, con la que actué por primera vez tocando el órgano en público en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (Ciclo Vandelvira), cantó como regalo de boda el *Canto llano de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora* de Francisco Correa de Arauxo.

A pesar de lo anteriormente descrito, es necesario señalar que las Glosas a la Inmaculada Concepción no forman parte de mi repertorio organístico, de tal manera que, a pesar de estar en mi mente y conocerla en profundidad, nunca las había tocado hasta este momento. Precisamente por haber estado presente en momentos muy relevantes de mi biografía, he querido convertir esta obra en la protagonista de mi investigación y apropiarme de ella desde un punto de vista interpretativo y emocional.

El hecho de que el autor de esta obra sea Correa de Arauxo también ha jugado un papel decisivo a la hora de decantarme por ella, ya que una de las mayores preocupaciones de éste, desde una perspectiva creadora, era buscar distintas maneras de romper el equilibrio del canon renacentista (Bernal, 2016). En cierto modo, esto enlaza con la finalidad de mi investigación ya que trata de encontrar caminos creativos y alternativos a la práctica interpretativa habitual.

También sería preciso indicar que Correa de Arauxo ocupó entre los años 1636 y 1640 la plaza de organista de la Catedral de Jaén, lo que añade aún más si cabe una conexión especial entre mi investigación y la obra del músico sevillano. Es inevitable pensar que probablemente las Glosas a la Inmaculada Concepción resonaran interpretadas por su propio autor en el mismo emplazamiento en el que se está desarrollando mi investigación, algo que en el plano personal me emociona y conmueve.

Dentro de la producción organística de Correa he escogido en concreto esta obra, además de por las motivaciones anteriormente expuestas, por pertenecer al género de la glosa. Invención, recreación, improvisación y/o creatividad son cualidades propias del arte de la glosa y también son conceptos que están presentes en esta investigación, conectando con el movimiento artístico del apropiacionismo.

Objetivos

Objetivo general

Investigar y documentar el proceso creativo en la búsqueda de una propuesta interpretativa basada en la apropiación de una fuente original que evoluciona hacia un lenguaje contemporáneo.

Objetivos específicos

- Evidenciar los mecanismos latentes en el proceso creativo.

- Descubrir estrategias propias como creadora a través de los comportamientos que subyacen en esta investigación.
- Descontextualizar el canon interpretativo de una obra barroca.
- Experimentar con la sonoridad del órgano de la Catedral de Jaén.
- Glosar en base a la espontaneidad creativa y la impronta del momento.

Marco teórico

Para el desarrollo y entendimiento de este trabajo, he considerado necesario abordar determinados conceptos que tienen que ver con los términos y circunstancias que rodean a la obra de partida y que deben ser conocidos por el lector. Además, éstos han aportado a la investigación la información precisa para llevarla a cabo.

En primer lugar he tratado el concepto de Glosa, por ser la forma de la obra original. Seguidamente, para poder apropiarme del Canto Llano de la Inmaculada Concepción ha sido necesario conocer los acontecimientos acaecidos en el nacimiento de esta obra y la repercusión que este hecho tuvo en la sociedad de la época, así como conocer los datos biográficos más relevantes de su autor. Dado que la práctica artística se desarrolla en un instrumento concreto, he tenido que exponer la evolución de éste en el tiempo, lo cual me ha permitido interiorizar las posibilidades sonoras que ofrece; tal circunstancia resulta imprescindible para investigar acerca de la conveniencia –o no– de una interpretación historicista, concepto analizado posteriormente. Para concluir el marco teórico, y ya que el objetivo final del trabajo es buscar una propuesta interpretativa basada en el apropiacionismo, he indagado sobre este concepto, su origen, las características más importantes y algunos ejemplos paradigmáticos.

La glosa

Según la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “la glosa es la variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas pero sin sujetarse rigurosamente a ellas”. Esta modificación de la melodía suponía en el intérprete el buen gusto en la ornamentación, así como el

conocimiento y aplicación de las reglas que regulaban esta práctica en el mismo instante de la interpretación.

El término glosa es sinónimo de disminución, variación, diferencias, ornamentación o floreos, y suele emplearse principalmente para las variaciones en instrumentos de tecla, mientras que para los vihuelistas es más común usar la palabra diferencia.

Ya desde el siglo XVI el arte de la glosa era una práctica habitual entre los músicos del Renacimiento español. En este sentido, Montaña (2000) afirma: “La glosa y la ornamentación eran, junto a la sobriedad en el fraseo, variedad en temática y ritmo, realidad común dentro de la polifonía instrumental del siglo XVI, y de ella hay importantes referencias teóricas y prácticas”. Una de las fuentes teóricas que abordan este tema es el *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz (1553) en el que señala determinadas fórmulas para ornamentar cadencias o cláusulas y pequeños diseños melódicos. También Fray Tomás de Santa María (1565) en su tratado “Arte de tañer fantasía”, ofrece una serie de recomendaciones sobre como se deben glosar las obras.

De la Lama (2010) hace una diferenciación entre las diferentes formas de glosar, distinguiendo tres tipos:

- La glosa “integrada en la polifonía”, propia de los vihuelistas y organistas de la primera mitad del siglo XVI.
- La glosa “solista instrumental” o en “discanto”, desarrollada por el mencionado Diego Ortiz y que era llevada a la práctica por dos instrumentos, uno solista y otro polifónico acompañante, con la consecuente diferenciación tímbrica.
- La glosa “solista orgánica”, que surge en la segunda mitad del siglo XVI y se concibe para los órganos partidos.

Este tercer tipo, según define De la Lama (2010), “consiste en glosar a una o dos voces con una mano en los tipleos o en los bajos, acompañando a tres voces con la otra mano. Los músicos la definieron como “tañer partido” y los tientos de medio registro fueron su fruto maduro.” Esta clase de glosa constituyó una

importante novedad en la música para órgano, ya que permitía escuchar la parte glosada a la vez que el acompañamiento pero distinguiéndose de éste por su mayor volumen sonoro y diferenciación tímbrica. Esto fue posible gracias a la innovación del teclado partido, cualidad exclusiva de los órganos ibéricos.

Las Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción responden a las características de la glosa “solista orgánica”, lo que habrá de ser tenido en cuenta a la hora de su interpretación y sobre todo en el momento de elegir una registración que se adecue a dicha circunstancia.

Será durante el siglo XVII cuando las glosas se incorporen definitivamente a la escritura, con lo que se irá perdiendo el estilo llano del tiento para órgano (Juárez, 2017). Correa iniciará este proceso de integración de la glosa en la propia obra con su *Facultad Orgánica* y culminará con la obra de Joan Cabanilles.

Pero continuando con Correa, en los “prologuillos” de su tratado encontramos referencias sobre como debe ser la manera de glosar, destaca, a modo de ejemplo, su recomendación de dejar libre la voz que será glosada para mayor libertad del intérprete (Rocha, 2010). En la obra objeto de esta investigación podemos comprobar como Correa lleva esta afirmación a la práctica, ya que si analizamos la armonización del Canto Llano de la Inmaculada Concepción, observamos que el canto llano se sitúa en el tenor, mientras que en las Glosas que le siguen, Correa lo aísla en el tiple “para mayor libertad del intérprete”, destinando todo el acompañamiento armónico a la mano izquierda.

Historia del canto llano de la Inmaculada Concepción

El culto a la Inmaculada Concepción de la Virgen María se había hecho muy popular entre el pueblo llano en el marco de la Contrarreforma a pesar de no haberse elevado a dogma católico, circunstancia que se produjo finalmente en 1850. A partir de 1615 proliferan por toda España las celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción, propiciando el aumento de la devoción popular. A ello se sumó la gran cantidad y variedad de festejos que se llevaron a cabo,

destacando Andalucía con Sevilla a la cabeza, y en los que la música jugó un papel fundamental (Castillo, 2009).

Uno de los elementos que contribuyeron a la movilización social fue el efecto propagandístico que se le dio a la música, más allá de las discusiones teológicas que se estaban generando en la cúpula de la Iglesia. De tal manera, Bernardo de Toro y Miguel Cid componen la música y la letra, respectivamente, de una tonada titulada *Todo el mundo en general*, y que estaba dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen. El texto íntegro es el siguiente:

Todo el mu[n]do en general
a voces Reyna escogida
diga que soys co[n]cevida
sin pecado original.

Si mandó Dios verdadero
al Padre y la Madre o[n]rar
lo que Dios mandó guardar
el lo quizo obrar primero.

Y así esta ley celestial
en vos la dexo cumplida
pues os hizo concebida
sin pecado original.

La composición tuvo un éxito sin precedentes, publicándose octavillas y enseñándose incluso en escuelas e iglesias, además, sus cuatro frases rítmicamente simétricas y una interválica simple en un ámbito de quinta contribuyeron a su memorización y rápida difusión, (Rondón, 2009). Esta fiebre inmaculista culminó al año siguiente en la celebración de una fiesta en la Catedral de Sevilla, el 8 de diciembre, en la que se entonó el estribillo de estas coplas. En 1626, el compositor y organista Correa de Arauxo publica un tratado

sobre teoría y práctica del órgano¹ que finaliza con el *Canto llano de la inmaculada Concepción de nuestra Señora* seguido de *Otro canto llano*, y tres glosas.



Figura 1: Facsimil del Canto llano de la Inmaculada Concepción. Fuente: Facultad orgánica (pág.202). Correa de Arauxo (1626).

La *Facultad Orgánica* (Correa de Arauxo, 1626) se erige como uno de los pilares de la historia de la música española. En un principio el autor la concibe con una finalidad pedagógica, organizando las 69 piezas que contiene en cinco niveles de dificultad progresivamente mayor, “a través de los cuales el tañedor alcanzará, primero la eminencia, luego la excelencia en el arte del órgano” (Cea, 2009).

Ese matiz pedagógico también se lo confiere los “prologuillos” que añade a cada una de sus piezas, los cuales contienen indicaciones y recomendaciones sobre interpretación y registración, además de su extensa introducción teórica dónde aborda cuestiones relacionadas con el canto llano, el canto de órgano, la cifra, el temple y la interpretación. También incluye una serie de *advertencias* a tener en cuenta como la que sigue:

“...primeramente hallaras muchos apuntamientos, e indicaciones puestos en los discursos practicos deste libro, cosa nueva y de ningun practico exercitada...”

¹ Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica (1626).

Como señala Bernal (2009), Correa se sitúa a comienzos del siglo XVII, al frente de la vanguardia musical con la exploración de nuevos caminos compositivos, sobre todo en lo referente al tratamiento que hace de la disonancia. Su genialidad también reside en la idea de señalar en la partitura las disonancias extraordinarias mediante una pequeña mano que señala. Él las denomina *manezillas* o *apuntamientos de manos*, como podemos observar en la siguiente imagen del tiento de tercer tono.



Figura 2: Facsimil Tiento de tercer tono con “manezillas”. Fuente: Facultad orgánica (pág.7). Correa de Arauxo (1626)

Francisco Correa de Arauxo

En los inicios del Barroco musical español nos encontramos con una de las figuras más representativas y significativas de este momento histórico. Francisco Correa de Arauxo nace en Sevilla en 1584 y es en esta ciudad donde se nutre del legado de los organistas del siglo XVI, especialmente de Antonio de Cabezón (Bernal, 2009). En 1599 es nombrado organista de la Iglesia Colegial de S. Salvador, cargo que ocupará hasta 1636. Es un periodo en el que no faltarán los pleitos y litigios con el Cabildo y tras fracasar en la obtención de una plaza como organista en las catedrales de Sevilla, Málaga o Toledo, probablemente debido a cuestiones que nada tienen que ver con su capacidad y talento musical, es llamado en febrero de 1636 por el Cabildo de la Catedral de Jaén para ocupar el

puesto de organista. Ese mismo año compuso unas chanzonetas para la festividad del Corpus, que desgraciadamente no se conservan en la actualidad al igual que no se conserva en el archivo catedralicio ninguna partitura de órgano, por extraño que parezca como señala M. I. Sr. D. Alfonso Medina (1997). Tras cuatro años en este cargo se traslada a la Segovia donde muere en 1654.

Historia del órgano de la S. I. Catedral de Jaén

El instrumento donde se va a llevar a cabo esta investigación artística es el órgano de la S. I. Catedral de Jaén. El hecho de que sea un órgano con unas características constructivas y sonoras muy diferentes del instrumento contemporáneo a la obra que protagoniza esta investigación, supone un elemento extra de descontextualización y apropiación. Para poder explorar todos los recursos que nos ofrece este instrumento es necesario partir de un conocimiento profundo de su historia, evolución y características actuales.

El órgano que encontramos actualmente en la Catedral de la Asunción de Jaén no siempre tuvo este emplazamiento, ni tampoco estas dimensiones y cualidades acústicas. Han sido muchas las remodelaciones, ampliaciones y restauraciones que han sufrido los distintos órganos que han existido en el templo a lo largo de los siglos.

Los primeros testimonios escritos que encontramos en el inventario catedralicio datan de 1518, y ellos dan fe de la existencia de dos órganos grandes “uno a la izquierda del Deán y otro, a la derecha del Obispo en el coro, y otros pequeños, aparte de los que se usaban en las procesiones” (Medina, 1997). Entiéndase grandes como diferente de los pequeños, no debemos confundirlo con las dimensiones de lo que actualmente conocemos por un órgano grande. Pero el primer gran órgano se construye en 1590 y permanecerá activo hasta 1660, por lo que, de acuerdo con estas fechas, éste sería el instrumento que probablemente tocó Correa durante los cuatro años que pasó como organista en Jaén. Las características de este instrumento responderían a las habituales de la época, que serían según Kastner (1958) la precisión en la respuesta del teclado, baja presión de aire, abundancia de llenos y juegos de lengüetería,

teclado partido entre Do3 y/o Do#3, ausencia de pedalier en favor de 6 u 8 contras que doblan el bajo, así como una de las principales señas de identidad del órgano ibérico, los registros partidos, innovación que se introdujo a mediados del siglo XVI y que dio lugar a una forma típicamente española como es el tiento de medio registro, llevado a altas cotas de expresión por Correa de Arauxo. La vida de este órgano fue de unos 70 años hasta que se mandó construir uno nuevo a Jaime de Bergoños, siendo éste calificado en su época como “uno de los mejores de estos reinos no solo por la curiosidad de la caja y de los cañones, sino por lo sonoro y agradable de su armonía, ingenioso y dulce efecto de sus singulares y arrogantes mixturas” (Medina, 1997). Este instrumento estuvo activo durante más de cien años, realizándose numerosas intervenciones que abordaran los problemas propios del paso del tiempo.

En 1790 se inaugura un nuevo órgano construido por el maestro organero Fernando Antonio de Madrid. El instrumento, situado ya en el emplazamiento que conocemos actualmente -tribuna del lado del Evangelio-, estaba formado por tres órganos con sus correspondientes tres teclados partidos, dentro de una misma caja, la cual aún se conserva.



Figura 3: Órgano construido por Fernando Antonio de Madrid. Fuente: Órgano de la Catedral de Jaén. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (pág.320). A. Medina (1997)

También disponía de mecanismos accionados por rodilleras y zapatas para activar determinados registros, así como lengüetería interior y exterior, esta última dispuesta en horizontal en ambas fachadas, rasgo distintivo de los órganos barrocos ibéricos. Este órgano permaneció con las mencionadas características hasta la reforma que sufrió en 1926, acometida por la casa Eleizgaray y Cía.; y digo sufrió, porque las actuaciones que se llevaron a cabo provocaron una verdadera transformación en el instrumento. Pasó de tener 49 juegos a solo 23, se eliminó uno de los tres teclados y toda la lengüetería exterior, de los 3600 tubos que tenía se quedó solo con 1400, perdiendo su identidad barroca. Como señala Medina (1997), así se deshizo este gran órgano y califica esta restauración como un error lamentable y nefasto.

Al profundizar en el escrito del que ha sido el último organista titular de la Catedral de Jaén, el canónigo M. I. Sr. D. Alfonso Medina², he podido comprobar con sorpresa que las quejas sobre el funcionamiento del instrumento que elevaron al Cabildo los organistas de aquella época coinciden exactamente, noventa años después, con las deficiencias en el funcionamiento que hemos sufrido los organistas en la actualidad. Estos defectos son entre otros, registros de teclados y pedalier que no suenan, botones de combinaciones que no funcionan, “pitillos” de desconocido origen, teclas mudas o ruido dentro del órgano por el aire que se escapa de los fuelles, (Medina, 1997). Ello me lleva a corroborar, desde mi propia experiencia, la opinión de este canónigo sobre lo poco acertada de la intervención llevada a cabo en 1926. También he de destacar los esfuerzos económicos que ha realizado y está realizando el Cabildo catedralicio para subsanar en la medida de lo posible estos problemas técnicos.

Después de la Guerra Civil española, el órgano quedó desmantelado por lo que tuvo que ser reconstruido. A pesar de la carestía económica imperante en la posguerra, esta empresa le fue encomendada a la casa Amezua y Cía., siendo inaugurado el nuevo órgano el 20 de junio de 1943. Este instrumento es prácticamente el que encontramos en la actualidad, a falta de incluir la última

² Muy Ilustre Señor Don. Tratamiento protocolario que se otorga a un Canónigo de la Catedral.

intervención realizada por Organ Musik consistente en la incorporación de un sistema de transmisión eléctrica del teclado, lo que permitió adicionar una segunda consola situada en el coro.

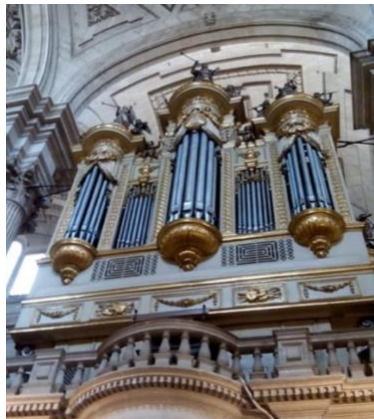


Figura 4: Órgano de la Catedral de Jaén en la actualidad. Fuente: colección particular.

Como recoge el catálogo de órganos de la provincia de Jaén (Cea, A. y Chía, I., 1998) el órgano actual queda conformado de la siguiente manera:

OTRAS PALANCAS	
Cónsola de Antezua:	Cónsola de Organmusik:
Pedal-I	II / P 4'
Pedal-II	I / P 4'
Unión de teclados	II / I 16'
Octavas graves II-I	II / I 4'
Octavas agudas II-I	I / I 4'
Expresión (zapata)	Expresión (zapata)
	I / P
	II / P
	II / I 8'
	Tutti
DISPOSICION DE REGISTROS: Plaquetas de registro en el frontón de la cónsola.	
ORGANO MAYOR	EXPRESIVO
Violón 16'	Violín Principal 8'
Flautado 8'	Cor de Nuit 8'
Flauta armónica 8'	Gamba 8'
Violón 8'	Celeste 8'
Octava 4'	Octavante 4'
Quincena 2' (3)	Ocarina 4'
Lleno 2 2/3'	Octavín 2'
Bombarda 16'	Lleno 2 2/3'
Trompeta 8'	Corneta (desde c3)
Clarín 4'	Trompeta 8'
	Fagot y Oboe 8'
	Voz Humana 8'
PEDAL	Trémolo
Contrabajo 16'	
Subbajo 16' (transmisión del Violón 16' del Organo Mayor)	
Contras 8'	
Bajete 4' (transmisión de la Octavante 4' del Expresivo)	
Bombarda 16' (transmisión de la Bombarda 16' del Organo Mayor)	
Combinación libre con tiradorillos sobre las plaquetas de registro.	
Cinco combinaciones fijas.	
Transpositor.	

Figura 5: Información sobre los registros del órgano de la Catedral de Jaén. Fuente: Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y catálogo (pág. 73). Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Cea, A. y Chía, I. (1998).

El papel del intérprete desde el punto de vista historicista. Praxis interpretativa

La aparición en el siglo XX de las grabaciones y el posterior desarrollo de las técnicas que posibilitan el perfeccionamiento de aquéllas han provocado la búsqueda de la exquisitez y la excelencia en lo que a técnica de ejecución se refiere (Mazuela, 2012), (Lawson, 2008). Compositores relativamente recientes como Ravel³ o Stravinsky⁴ han manifestado su desacuerdo con el concepto de interpretación en favor de una lectura literal y técnica de la obra, lo cual contradice prácticas musicales del pasado en las que la improvisación y la libertad interpretativa eran práctica común en los intérpretes/compositores al no estar diferenciados los roles de unos y otros, y donde la partitura era simplemente una referencia o guía sobre la que desarrollar una música ideada casi al momento.

El respeto de la partitura por encima de cualquier otra consideración teórica o musical está conviviendo en la actualidad con la proliferación de estudios musicológicos que han originado un interés, sorprendente tanto en términos cuantitativos como cualitativos, por investigar todo lo relacionado con las interpretaciones historicistas. Ello es aplicable a criterios de interpretación, uso de instrumentos originales, posibilidades tímbricas de los mismos, etc.

En este sentido, las corrientes que abogan por metodologías y postulados teóricos son múltiples y diversas. Por un lado, hay autores que defienden el estudio de la técnica asociada a lo musical en cada una de las épocas, considerando su empleo como herramienta de solución de problemas interpretativos; por otro lado, el uso del análisis de la partitura es defendido por otros investigadores como único camino para llegar al núcleo verdadero de las intenciones del compositor a la hora de transmitir sus pensamientos.

No obstante, en lo que sí parece existir consenso generalizado es en que la interpretación de una obra musical no puede ser catalogada o definida como

³ “No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada” (M. Ravel)

⁴ “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor [...]” (I. Stravinsky).

“perfecta”, ya que el intérprete actual no puede, por naturaleza, abstraerse de elementos subjetivos que condicionan cada una de sus ejecuciones.

A todo ello debemos añadir que el asunto se complica incluso desde el punto de vista del catálogo general de un mismo autor, puesto que los criterios interpretativos a veces se ven modificados por la evolución vital y artística de éste, de manera que se hace necesaria una investigación que incluya el contexto general de la composición, siendo esta circunstancia todavía más determinante conforme nos alejamos en el tiempo. Por tanto, la praxis interpretativa que se refiere a la visión historicista requiere de una conciencia global como forma de acercamiento a criterios del pasado que deberían servir de base para el artista moderno.

Apropiacionismo

El apropiacionismo surge a finales de los años 70 del siglo pasado como una respuesta a movimientos en los que imperaba “el arte por el arte” (véase minimalismo o conceptualismo), y mediante el cual se busca la recontextualización de obras ya existentes que otorguen un papel predominante al significado de la obra y no a su valor estético. Además, el espectador pasa de ser un elemento pasivo en el concepto artístico a convertirse en un agente activo, tanto en la producción como en la recepción del significado de la nueva obra, y partícipe fundamental en la articulación del discurso (Furió, 2014).

El término “apropriacionismo” se toma del concepto de apropiación, ya que es precisamente eso lo que hacen los artistas, apropiarse de elementos de obras de arte para aplicarlos a una nueva obra con distinto significado. La denominación de esta práctica fue acuñada por Douglas Crimp durante la exposición “Pictures”, considerada la primera gran manifestación pública de este movimiento artístico.

La sustitución del *yo sólido* por el *yo líquido* como consecuencia del advenimiento de la posmodernidad (Molina, 2018), unido a la subjetividad rizomática que permite la disolución de esquemas preestablecidos y conexiones

imprevistas, ha provocado la aparición de un *yo mutable* que cambia y se transforma. En este sentido, el apropiacionismo presenta estas mismas características, pues una de sus principales particularidades es que el espectador otorgue su propio significado a la obra, coincidiendo con la mutabilidad descrita. Así, las corrientes surgidas al inicio del siglo XX que propugnaban la imposibilidad de alcanzar la perfección en la obra de arte ya anticipan el apropiacionismo, puesto que esta imposibilidad se debe a que el significado de la obra no puede ser el mismo para el ser humano -*yo mutable*- que cambia a lo largo de las épocas. Por tanto, una línea temporal es precisamente la que determina que la obra perdure, pero a la vez que se mantenga viva a través de la propia interpretación que el receptor le confiere mediante un significado personal y único.

En este sentido, ya desde el origen del movimiento existe el debate de los límites del apropiacionismo, el cual se mantiene durante nuestros días, acerca de lo que es arte y lo que es plagio.

Si bien la presente investigación se centra en el apropiacionismo musical, es importante resaltar que este movimiento alcanza a la mayoría de las manifestaciones artísticas que se han desarrollado durante los siglos XX y XXI. En Música podemos encontrar ejemplos muy significativos relacionados con el objeto de este trabajo, como la reinterpretación que realiza Brad Mehldau de obras de Bach en su “Three pieces after Bach”⁵. Este artista fusiona el arte de la improvisación espontánea con un formalismo interpretativo que afecta a la estructura y al devenir de ideas. Concretamente, Mehldau parte de tres obras incluidas en el Clave bien temperado de Bach y crea una obra propia como consecuencia de un desarrollo explorativo que ejecuta a través de armonías entrantes y salientes del universo bachiano. Otro ejemplo musical es el proyecto llevado a cabo en 2018 en la Fundación Juan March⁶, en el que varios artistas toman obras de Bach para piano y la convierten en piezas jazzísticas a partir de los sujetos originales; en este caso, confluyen la improvisación, la

⁵ Para su visualización, consultar [aquí](#)

⁶ Para su visualización, consultar [aquí](#)

desestructuración, el apropiacionismo y la conversión de un lenguaje estilístico definido en otro de gran libertad que aúna características de diversas corrientes del siglo XXI.

Sin embargo, como ya apuntábamos, la fotografía, el cine, las videoinstalaciones, internet en general, etc. han desarrollado de una manera exponencial el concepto de apropiacionismo. Ya en la primera mitad del siglo XX encontramos obras de claro corte apropiacionista, como *L.H.O.O.Q.* de Duchamp⁷ o *Las Meninas* de Picasso⁸, basada en el cuadro homónimo de Velázquez. A partir de entonces se han ido sucediendo creaciones de gran impacto como *Venus azul*, de Klein⁹; *Retrato de Paul Alexandre*, de Modigliani¹⁰; *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez*, de Bacon¹¹; o *Anima Mundi*, de Abramovich y Ulay¹².

Desarrollo del proceso creativo

Elección de la edición de la partitura

El punto de partida de esta investigación fue la elección de la partitura de referencia. La primera partitura de las Glosas a la Inmaculada Concepción a la que pude tener acceso se trataba de una transcripción manuscrita realizada por Francis Chapelet¹³, la cual me proporcionaron en el primer curso sobre órgano al que asistí hace ya más de trece años. Revisando esta versión con otra perspectiva y madurez diferente a la que tenía en 2005, he podido comprobar que Chapelet no recoge las indicaciones originales de Correa, tan necesarias para la interpretación, así como traslada a notación actual las figuras y proporciones antiguas. Por ello decidí acudir a la fuente original, el facsímil

⁷ Para su visualización, consultar [aquí](#)

⁸ Para su visualización, consultar [aquí](#)

⁹ Para su visualización, consultar [aquí](#)

¹⁰ Para su visualización, consultar [aquí](#)

¹¹ Para su visualización, consultar [aquí](#)

¹² Para su visualización, consultar [aquí](#)

¹³ Organista francés, impulsor del estudio y recuperación de los órganos ibéricos.

localizado en la Biblioteca Virtual de Andalucía, pero al estar escrito en cifra consulté la transcripción del facsímil realizada por Miguel Bernal¹⁴.

Las siguientes imágenes son páginas de ejemplo para establecer una comparativa entre la edición que conocí en un principio y la que finalmente he utilizado para esta investigación:

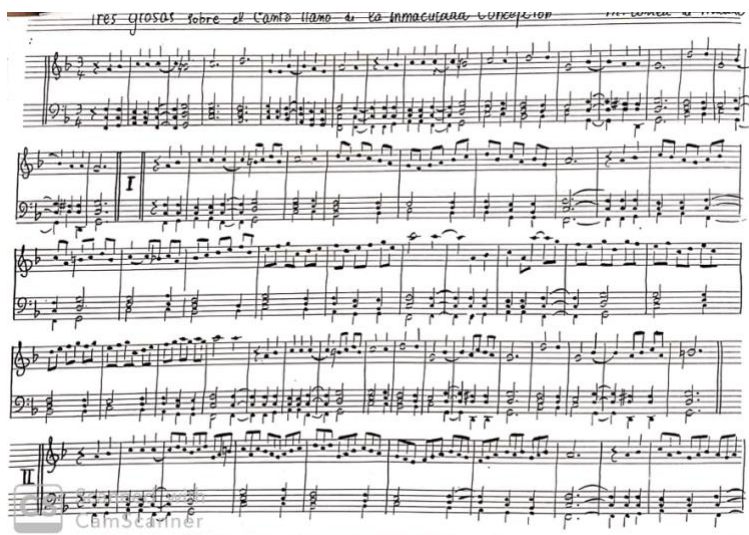


Figura 6: Tres glosas sobre el Canto llano de la Inmaculada Concepción. Fuente: *El órgano barroco español* (pág.70). Transcripción manuscrita de F. Chapelet.

69

"Otro canto llano, y tres glosas: la primera de seys, la 2. de nueve y la tercera de 12. numeros al cōpas en forma de medio registro de tiple."
[sin especificar grado]

"SIGVENSE TRES GLOSAS SOBRE EL CANTO LLANO DE LA IM / maculada Concepción de la Virgen Maria Señora nuestra La primera glosada de seys al compas, la segunda de nueve, la tercera de doce Compas ternario el primero de sexquialtera, el segundo de sexquialtera, el tercero tambien de sexquialtera, con la aduercencia de los numeros, el que tuviere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el apyccillo de proporcion menor, y el que tuviere de binario, con el ayre de proporcion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y así se podrá echar el flautado a los contrabajos, y a los tiple la mixtura que mejor vista le fuere al organista."

Canto llano de la Inmaculada
[f. 203]

To - do el m[u]n - do ge - ne - ral a
vo - ces Rey - na - co - gi - da di - gam q[ue] sigs con -
ce - bi - da sin pec - ca - do - ri - gi -
nal sin pec - ca - do - ri - gi - nal.

Figura 7: Tres glosas sobre el Canto llano de la Inmaculada Concepción. Fuente: *Facultad orgánica* (pág.166). Correa de Arauxo (1626). Edición crítica. Miguel Bernal (2005).

¹⁴ Bernal Ripoll, Miguel. Catedrático de órgano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Análisis de parámetros

En coincidencia con algunos autores como Kastner (1958), he considerado la necesidad de interiorizar la obra antes de variarla, para lo cual es conveniente el análisis pormenorizado de los parámetros que influirán en su interpretación. En el caso de Correa de Arauxo, el hecho de glosar una obra vocal que habitualmente era acompañada por el órgano, y que además gozaba de una gran popularidad, le otorgaría un conocimiento profundo de ella, facilitando su desenvoltura y entrenamiento en el arte de la glosa.

Relación música-texto

Partiendo de esta premisa, en primer lugar, pondré el foco de atención en la relación entre música y texto y su repercusión en las cuestiones rítmicas de esta obra. En este caso, la música imita al lenguaje pero no de forma semántica sino conforme a sus acentos, lo que determinará las pautas rítmicas que se van a seguir. Correa, antes de comenzar a glosar, presenta el canto llano en el registro de tiple realizando un acompañamiento silábico y homofónico que denota su intención de favorecer el ritmo del texto.

La medida (arithmón)¹⁵ viene dada por el compás, pero como podemos observar en el ritmo (rithmón)¹⁶ del estribillo del canto llano, éste no siempre concuerda con aquél. Encontramos unas pautas rítmicas que no coinciden con la barra de compás que hay que tener presente en la interpretación, y por las cuales distinguimos una alternancia entre diseños de dos y tres partes.

Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿qué elemento prevalece sobre el otro, compás o ritmo? Bernal (2004) recoge la afirmación de Salinas¹⁷ al respecto, “por encima de la medida hay un orden superior, producto de la voluntad racional

¹⁵ De donde procede el término aritmética, referido a medida.

¹⁶ Término griego equivalente en latín a número. Pie de una oración, algo que fluye.

¹⁷ Francisco de Salinas (1513-1590) fue un músico y humanista español, autor del tratado *De Musica Libri Septem*.

del compositor". Esto dará lugar a la aparición de compases fingidos o hemiolias como podemos ver en la siguiente imagen¹⁸:

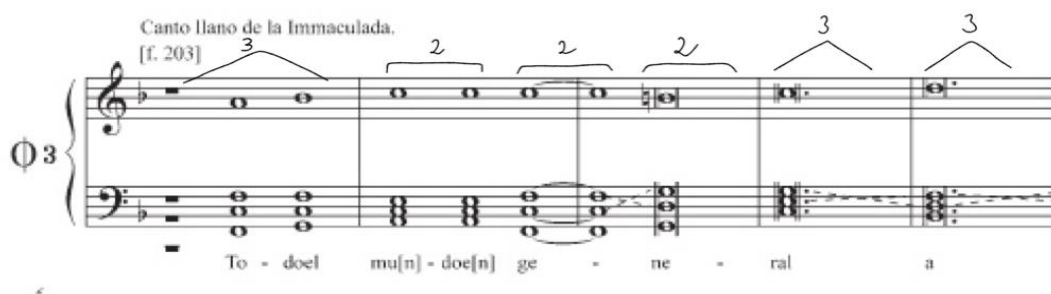


Figura 8: Alternancia de dos y tres partes. Fuente: Facultad orgánica (pág.166). Correa de Arauxo (1626). Edición crítica. Miguel Bernal (2005).

El "prologuillo"

La siguiente cuestión a tener en cuenta ha sido analizar las indicaciones que incluye Correa en el "prologuillo" a las *Glosas sobre el Canto llano de la Inmaculada Concepción*.

"Otro canto llano, y tres glosas: la primera de seys, la 2. de nueve y la tercera de 12. numeros al cõpas en forma de medio registro de tiple."
[sin especificar grado]

"SIGVENSE TRES GLO / SAS SOBRE EL CANTO LLANO DE LA IM / maculada Concepcion de la Virgen Maria Señora nuestra La primera glosada de seys al compas, la segunda de nueue, la tercera de doze Compas ternario el primero de sexquialtera, el segundo de sexquinona, el tercero tambien de sexquialtera, con la aduertencia de los numeros, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayrecillo de proporcion menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de proporcion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y assi se podra echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista."

Figura 9: Prologuillo de las Glosas sobre el Canto llano de la Inmaculada Concepción. Fuente: Facultad orgánica (pág.166). Correa de Arauxo (1626). Edición crítica. Miguel Bernal (2005).

Ya el propio título indica un aumento progresivo del virtuosismo en cada glosa en relación al número de notas que entran por compás. También se nos advierte de que la obra está escrita en forma de medio registro de tiple.

¹⁸ El sistema de signos utilizados (triángulos y corchetes) se basa en el que aplica Messiaen para diferenciar la agrupación de los valores en tres o en dos.

A este respecto, conviene recordar que el órgano ibérico nos ofrece la posibilidad de poder hacer una diferenciación de planos sonoros en un mismo teclado. El teclado partido o de medio registro nos permite destacar una línea melódica sobre el resto de voces. En palabras de De la Lama (2010), éste “fue el hecho más significativo de nuestra organería, porque su proyección en el futuro próximo tuvo tal trascendencia que llegó a ser una característica esencial de los órganos españoles”. Pero la partición del teclado conlleva un inconveniente añadido, esto es la limitación que nos marca el ámbito de esta separación, establecida entre Do3 y Do#3. Este punto determina la división entre dos zonas del teclado, la derecha y la izquierda, que pueden ser registradas de forma diferenciada. Por lo tanto, la voz que se quiere destacar sobre las demás debe quedar acotada dentro de este segmento sin posibilidad de transgredir el límite de separación. Cuando esta voz se encuentra en la zona derecha, se le denomina medio registro de tiple y cuando se sitúa en la zona grave, medio registro bajo. Por lo tanto, de las indicaciones que ofrece Correa en el título concluimos que se debe destacar la melodía superior y esto habrá de ser tenido en cuenta a la hora de seleccionar la registración.

De acuerdo con todo lo mencionado, me encontraba ante la problemática de recrear en un órgano de corte romántico, y por lo tanto sin partición de teclado, estas condiciones. Aun no disponiendo de esta tipología de teclado, sí contaba con dos teclados para poder diferenciar la voz superior respecto a las demás. Tras realizar distintas pruebas de registración, finalmente opté por interpretar la parte derecha en el recitativo y la parte izquierda en el órgano mayor.

En cuanto a la elección de los registros me remito de nuevo al “prologuillo”, donde Correa señala, en relación al medio registro de tiple, lo siguiente:

“se podrá echar el flautado¹⁹ a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista”.

¹⁹ Referido a los principales del órgano, no confundir con la familia de las flautas.

Podemos deducir de esta indicación que los compositores de la época eran conscientes de que no había una única manera de registrar, al igual que no había un órgano igual a otro, y se delega esta tarea al buen criterio del organista, lo que le confiere cierto grado de creador ya que de las decisiones que tome al respecto, el resultado final podrá ser muy diferente en cuestiones de sonoridad. En el caso particular de esta investigación, para poder tomar esas decisiones opté en primer lugar por recurrir a fuentes sonoras de referencia que pudieran servir de orientación al respecto, para posteriormente probar in situ diferentes mixturas²⁰.

En la versión del organista guipuzcoano Santiago Banda²¹, pude discriminar que la registración de la mano derecha destaca sobre el flautado de la izquierda por añadidura de armónicos de la misma familia de tubos, esta adición de registros se realiza progresivamente antes de comenzar cada glosa hasta terminar con el juego de llenos en la última. Sin embargo, el proceder de Martín Neu²² en su interpretación es diferente, él comienza utilizando un registro de lengüeta para destacar el canto llano y mantiene esta registración durante la primera glosa; en la segunda parece que se reconoce el uso de la corneta y finalmente, en la tercera glosa recurre al lleno del órgano. Esta elección de registros, a mi parecer, es muy interesante ya que muestra distintas familias de tubos, explorando ampliamente las posibilidades sonoras del instrumento.

Tras este análisis auditivo llegó la prueba de registración en el propio órgano. Mi propuesta interpretativa inicial trataba de aproximarse a la versión de Neu. Sobre una base de ocho pies²³ en el órgano mayor, primero probé con los registros de lengüeta del recitativo, pero la trompeta se encontraba algo desafinada y la sonoridad del oboe y el fagot no se correspondía con el efecto que quería conseguir. Por lo tanto probé con la corneta, que de igual modo deseché por

²⁰ Mezcla de registros, también, hileras de tubos de la misma familia por punto que cantan coincidentemente.

²¹ Para ver el video, consultar [aquí](#).

²² Para ver el video, consultar [aquí](#)

²³ Sistema utilizado para medir la longitud de los tubos del órgano. El número de pies de cada registro hace referencia a la dimensión del tubo más largo de dicho registro. Los tubos de 8' corresponden con la nota real, los de 4' suenan a la octava superior y así sucesivamente. En España también se utilizó el sistema de palmos, 13 palmos correspondían a 8'.

encontrarla con un timbre demasiado nasal. Finalmente tuve que cambiar esta primera intención y decantarme por la búsqueda de una sonoridad más íntima, descartando la utilización de registros solistas en el recitativo en favor de ir añadiendo octavas de la familia de las flautas hasta los cuatro pies para la interpretación del canto llano y de los principales hasta los dos pies para la primera glosa.

Siguiendo con el estudio del “prologuillo” de Correa, nos encontramos con la siguiente frase en relación al tipo de compás de cada glosa y como ha de interpretarse:

“Compas ternario el primero de sexquialtera, el segundo de sexquinona, el tercero también de sexquialtera, con la advertencia de los números, el que tuviere nota de ternario que es un tres, a de yr con el ayrecillo de proporción menor, y el que tuviere de binario, con el ayre de proporción mayor, las figuras iguales.”

En este fragmento Correa nos señala la proporción sexquialtera²⁴ de la primera y tercera glosa, así como la segunda está escrita en compás de proporción sexquinona “que no es sino una proporción ternaria a la que se aplica una proporción sexquialtera -proporción mayor con menor, dice Correa” (Bernal,2008). El autor también nos advierte de las dos formas de ejecutar las figuras en proporción sexquialtera, lo que estaría en relación con las proporciones mayor y menor. A este respecto, Bernal (2008), considera que la diferencia entre proporción mayor y proporción menor sería de carácter, “caracterizándose la primera por una igualdad de valores y la segunda por una cierta desigualdad, que estaría en relación con el *tañer con buen ayre* demandado ya por Sancta María”.

El primer modo viene señalado en la partitura de Correa por el número 2 lo que determina que las figuras deben interpretarse iguales en lo que a duración se

²⁴ Equivalente al término griego “hemíola”. En el sistema de notación mensural, la “proportio sesquialtera” se refiere a la disminución del valor relativo de las notas en una proporción de 3 a 2.

refiere. Mientras que para el segundo modo utiliza el número 3, lo que implica una ejecución desigual o con *ayrecillo*²⁵, o *dicho de otro modo*, una modificación real de los valores iguales de las notas (Cea, 1990); ésta consistía en “ejecutar las mismas figuras deteniéndose más en la primera, y menos en la segunda y tercera; y proseguir deteniéndose algo en la cuarta y menos en la quinta y sexta” (Juárez, 2017). Esta práctica era ampliamente conocida en España y Portugal desde el siglo XVI, siendo también este tipo de interpretación inegal²⁶ un rasgo común en la música europea de los siglos XVII y XVIII.

Una vez aclarada la significación de estos conceptos traté de ajustar mi interpretación a las indicaciones de Correa procurando ser lo más fiel posible a las intenciones del autor.

Octava corta

Durante el proceso de estudio de la obra surgió un inconveniente en relación a la amplitud de uno de los acordes del acompañamiento del canto llano, formado por un intervalo de décima entre la voz superior y el bajo, distancia inabarcable por la fisionomía de mi mano. Este es uno de los motivos que señalan algunos autores, como Juárez (2017), acerca de lo desaconsejado de tocar las obras de Correa en un órgano moderno.

Entonces advertí que este acorde tocado en un órgano barroco no tendría ningún problema de ejecución gracias a la octava corta. Este es un sistema que permite ahorrar espacio en la octava grave del órgano, eliminando las notas alteradas Fa# y Sol# ya que su uso en ese ámbito no era habitual. La octava quedaría conformada por ocho teclas que corresponderían a las notas naturales de la escala y al Si bemol, de manera que parece comenzar por un Mi pero en realidad suena Do, la siguiente tecla blanca corresponde a Fa, la primera tecla negra Re natural, y la segunda Mi natural, correspondiéndose el resto de teclas con la distribución habitual de notas en la escala.

²⁵ consistía en ejecutar las mismas figuras deteniéndose más en la primera, y menos en la segunda y tercera; y proseguir deteniéndose algo en la cuarta y menos en la quinta y sexta.

²⁶ Inegalité: término francés que designa la interpretación desigual de valores iguales, en alternancia larga-breve o breve-larga. En la actualidad podemos encontrar este tipo de práctica en la música de jazz.

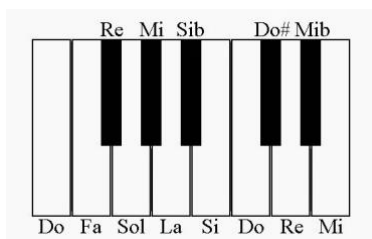


Figura 10: Disposición de las notas en la octava corta. Fuente: Blog Asociación Tomás de Herrera (2013).

Este artificio en el teclado permite la ejecución de grandes intervalos que serían irrealizables en un teclado con una disposición habitual.

Para solventar la dificultad descrita anteriormente, recurrí a la utilización del pedal para tocar la nota más grave del acorde en cuestión. Para evitar que esta acción se discriminara auditivamente, acoplé la registración del teclado del órgano mayor al pedalero.

Aunque no disponía de un teclado partido, el órgano de la Catedral está provisto de dos teclados correspondientes al órgano mayor y al expresivo.

Al llevarse a cabo esta investigación en un órgano de corte romántico fue necesario encontrar una solución interpretativa para poder respetar esta indicación de Correa.

Estructura

En cuanto a la estructura de la obra, ya que está basada en el *Canto llano de la Inmaculada Concepción*, no podemos desligarla de ella. En esta penúltima obra de su *Facultad Orgánica*, Correa nos presenta el estribillo con el canto llano en el tenor seguido de una copla con la primera estrofa del texto de Miguel Cid. Seguidamente, ya en la obra que cierra su tratado, el autor nos muestra de nuevo el estribillo pero en esta ocasión aislando el tenor en la voz superior de acuerdo con el modelo de glosa “solista orgánica”, lo que provoca un cambio de modo. Las glosas que le suceden mantienen la estructura tanto de la copla (las dos primeras) como del estribillo (tercera glosa), con la salvedad de la segunda donde Correa omite los últimos cuatro compases correspondientes con la repetición del último verso de la copla “sin pecado original”.

Propuesta interpretativa

Para que esta investigación sea comprendida en toda su dimensión, no puedo obviar que mi interpretación comience con la obra original. Aunque, como ya señalamos con anterioridad, la obra fue tremendamente popular en el momento de su aparición, en la actualidad es muy probable que no se conozca si no se está inmerso en el mundo de la música antigua o del órgano. De tal manera, mi ejercicio de apropiacionismo parte del texto vocal y musical primigenio para ir derivando en otras consideraciones más complejas musicalmente hablando.

En mi propuesta interpretativa comenzaré tocando el canto llano y la primera copla, cantándolo simultáneamente. Este proceder en el inicio se justifica por la práctica de tocar y cantar a la vez por parte de los intérpretes de vihuela y laúd, a lo que se añade que los compositores ya señalaban en las partituras de cifra la melodía que se iba a cantar en color rojo para diferenciarla del acompañamiento. Por citar un ejemplo en la música para órgano, Frescobaldi²⁷ especifica por escrito en el segundo libro de su *Fiori Musicali*²⁸ la obligación de cantar la quinta parte sin tocar, mientras las otras voces tocan las cuatro partes restantes.



Figura 11: Ricercare, Messa della Madonna. Fiori Musicali. G. Frescobaldi. Fuente: IMSLP Petrucci Music Library.

²⁷ Girolamo Frescobaldi (1583-1643), compositor del Barroco coetáneo de Correa de Arauxo.

²⁸ Obra compuesta por G. Frescobaldi en 1635, la cual consta de tres misas, Messa della Domenica, Messa degli Apostoli y Messa della Madonna. A esta última pertenece el ricercare al que se alude en el texto principal.

Este *ricercare* es conocido precisamente por la instrucción mencionada de Frescobaldi, resultando curiosa la frase que el autor añade: “El que pueda entenderme, me entenderá; yo me entiendo a mí mismo”.

En la interpretación que realizaré del Canto Llano de la Inmaculada Concepción, la línea melódica que ha de cantarse es la del tenor como especifica Correa en el “prologuillo” correspondiente. Para poder adecuar mi voz al sonido del órgano, ha sido necesario probar en el órgano distintas registraciones, siempre teniendo en cuenta que, por el tipo de escritura, se deduce que no se trata de una obra de registro partido, sino entero. Esto quiere decir que no se jerarquiza ninguna voz sobre otra pudiéndose interpretar en el mismo teclado y con la misma registración. Tras varias pruebas finalmente me decido por utilizar el órgano mayor con la conformación clásica del llano, es decir, Principal 8’, Octava 4’, Quincena 2’y Llano; sin olvidar acoplar el primer teclado al pedal para poder solucionar el problema de la ausencia de octava corta, como ya se ha comentado anteriormente.

Sin solución de continuidad comenzaré la interpretación de las Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción hasta el final de la primera, momento en que la línea historicista que prevalecía en mi interpretación comenzará a diluirse dando paso a una línea marcada por la libertad interpretativa, que tendrá como consecuencia la creación efímera y en el momento de mi propia glosa.

Improvisación libre

Por un lado, mi intención es exponer una visión personal de la Glosa del Canto Llano de la Inmaculada, la cual estará desarrollada mediante una improvisación libre inspirada en mis vivencias organísticas y en la impronta del momento. Esta subjetividad servirá para desplegar las influencias internas y externas que he recibido a lo largo de los años.

En este sentido, coincido con Chefa Alonso cuando se refiere a la improvisación libre como “una disciplina que no estaría ligada a ningún género musical específico, [...] a la creación de un lenguaje personal”²⁹.

Aunque en la actualidad la improvisación comienza a tratarse en centros educativos musicales -si bien no con la profundidad ni la metodología que se debería-, durante mis estudios recibí una formación eminentemente clásica donde no había cabida para esta disciplina. Esta circunstancia me ha supuesto un reto de envergadura, a lo que se añade la problemática que surge al improvisar en el órgano frente a la improvisación pianística, debido a que se ponen en juego muchos más parámetros que en el piano: el uso de varios teclados, la utilización del pedaleiro, la elección de los diferentes timbres y los cambios de registración. Para el desarrollo fluido de la improvisación, es necesario conocer profundamente tanto las características sonoras del instrumento como la disposición espacial de todos los elementos que van a intervenir en el momento de la interpretación.

Debido a esa circunstancia ha sido necesario dedicar mucho tiempo a la experimentación con el instrumento. Estas sesiones improvisatorias han estado influenciadas por diversos factores internos, como son mi estado de ánimo, de concentración, incluso de inspiración, pero también externos como la presencia de personas dentro de la Catedral, que además no dudaban en acercarse a observar mi actividad. Pude comprobar que este hecho en determinados momentos llegaba a coartar mi libertad interpretativa, creándome una situación de estrés sobrevenido. Pero también he de destacar las sensaciones vividas en los momentos de soledad que igualmente se sucedieron. Pude vivenciar instantes de gran fluidez creadora y creativa, donde las ideas afloraban libremente sin tener en cuenta preocupaciones técnicas o agradar el gusto del público. Esta experiencia artística solo es comparable a las sensaciones que tuve ocasión de percibir en la extracción del Espectro “Plática y una Torre”, en la

²⁹ Entrevista realizada en 2014 a Chefa Alonso, publicada en internet con el título “Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre”. Para leer la entrevista completa, consultar [aquí](#).

que pudimos participar colectivamente todos los asistentes a la ponencia *Extractor de Espectros- ¡Yo quiero el futuro ahora!*³⁰ de D. Pedro Barrientos³¹.

Aunque el resultado de cada improvisación ha sido diferente, he comprobado que se produce la recurrencia de ciertos elementos, como es la evocación constante del canto llano a modo de ostinato que recorre toda la improvisación, presentándose en infinidad de formas, por ampliación en el pedal, mediante disonancias, en canon, incluso variado sin registración alguna, escuchándose únicamente el claqueteo de las válvulas al abrirse y cerrarse, o variado rítmicamente con el sonido del aire que se escapa de uno de los tubos que no ha podido ser reparado en la reciente revisión del instrumento. Durante la improvisación también sobrevienen a mi pensamiento los ecos de la historia que rodea a la composición original. En cierta manera trato de recrear el bullicio que se escuchaba en las calles de la Sevilla del siglo XVII cuando el pueblo cantaba esta tonada, y casi sin darme cuenta comienzo a experimentar con el registro “Voz Humana”, entrelazando las entradas del canto llano a lo largo de toda la extensión del teclado como si quisiera recrear las voces agudas de niños y mujeres confundándose con la de los hombres en el grave. Todo ello desemboca en un momento de gran algarabía coincidiendo con un clímax sonoro en el que cantan todos los tubos del órgano. A veces este momento supone el final de mi particular glosa pero en otras ocasiones todo comienza a diluirse hasta llegar al silencio.

Conclusiones

La realización de esta investigación artística me ha permitido descubrir nuevas líneas interpretativas. Más allá de las rutinas, procedimientos y destrezas que se fomentan en los centros de enseñanza, me he dado cuenta de que existen otros

³⁰ Ponencia realizada en la Universidad de Jaén el 22 de febrero de 2019 en el marco del Máster en Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño. Para ver el vídeo del Espectro “Plática y una Torre” pinchar [aquí](#).

³¹ Profesor de canto comprometido con diversas disciplinas artísticas (canto, escritura, pedagogía, composición e investigación de nuevos conceptos artísticos) Ha desarrollado un método experimental “Extractor de Espectros” cuya finalidad es traer a un primer plano los procesos inconscientes ligados a la creatividad.

camino artísticos que son igualmente válidos. Mazuela (2012) cita a José Luis Carmona para establecer unas líneas concretas que sirvan de guía a cualquier interpretación. En mi caso, hasta esta investigación siempre me he ceñido a lo literal y objetivo en la medida de lo posible. Sin embargo, he conseguido acceder a otras opciones interpretativas que nunca me habría planteado, como es la interpretación libre, además de su combinación con la interpretación historicista.

Asimismo, a través de esta investigación he podido comprobar que durante el proceso creativo se atraviesan distintos estadios emocionales por no poder controlar cual sería el resultado final, que van desde la frustración o el bloqueo hasta la euforia creadora.

Con frecuencia parece que los intérpretes nos dedicamos a reproducir sin dejar margen a la creatividad, llegando incluso a tener la creencia de que nuestra parte creativa está demasiado aletargada o que carecemos de ella. A través de esta investigación he constatado que la creatividad es una cualidad latente que aflora si se fomenta y practica habitualmente.

Lista de referencias

Bernal, M. (2004). Rythmón y Arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del renacimiento tardío, *Revista de Musicología* XXVII, 2, pp. 841-894. ISSN 0210-1459. Recuperado de <https://bit.ly/2IXItXa>

Bernal, M. (2008). La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII. *Inter-American Music Review* XVIII/1-2, pp191-206. Recuperado de <https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2015/09/la-relacion-metrica-entre-el-compasillo-y-las-proporciones-ternarias.pdf>

Bernal, M. (2009). Ideología de la creación musical en el Barroco a través del pensamiento del organista sevillano Francisco Correa de Arauxo: una

nueva “Theórica” para una nueva música. *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, música y fiesta*. Actas. Junta de <https://bit.ly/2XDui1t>

Bernal, M. (Octubre de 2016). Fonti per l’esecuzione e rapporto con i modelli vocali. *Musica ibérica antica*. Masterclass llevada a cabo en el Conservatorio Statale di Musica Jacopo Tomadini de Udine, Italia. Recuperado de <https://bit.ly/2Xct91s>

Castillo, M. (2009). Música y ceremonia en la abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX). Tesis doctoral. Universidad de Granada. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/handle/10481/2304>

Cea, A. y Chía, I. (1998). Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y catálogo. *Junta de Andalucía. Consejería de Cultura*. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003637&posicion=1

Cea, A. (1990). El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo. *Nassarre*, VI, 2, pp. 9-23. ISSN 0213-7305. Recuperado de https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/14/74/_ebook.pdf

Cea, A. (2009). Francisco Correa de Arauxo (1584-1654). *Revista de la Fundación Juan March*, nº 388. Recuperado de <http://recursos.march.es/web/prensa/boletines/pdf/2009/n-388-noviembre-2009.pdf>

Correa, F. (1626). Libro de Tientos y Discursos de música práctica intitulado Facultad Orgánica. Alcalá de Henares, España. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001075>

- De la Lama, J. A. (2010). Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566), V centenario de su nacimiento. *Nassarre*, ISSN 0213-7305, Vol. 26, Nº. 1, pp. 37-68. Recuperado de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/67/04delalama.pdf>
- Furió, D. (2014). Apropiacionismo de imágenes, found footage. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>
- Gabora, L. (2016). The creative process at work in musical composition: An introspective account. In Hans-Joachim Braun (Ed.) *Creativity: Technology and music* (pp. 131-141). Frankfurt / New York: Peter Lang.
- Juárez, M. (2017). La cifra española para teclado en la obra Facultad Orgánica (1626) de Francisco Correa de Araujo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca. Número 1. Recuperado de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1334/1102>
- Kastner, M. S. (1958). Órganos antiguos de España y Portugal. *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglès*. Barcelona. CSIC.
- Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. *La interpretación musical (2006)*, coord. por John Rink. Ed. Alianza Musical. Madrid.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona. Fonca-Esmuc.
- Mazuela, M.R. (2012). La interpretación histórica de la Música: diferentes aproximaciones. *Temas para la Educación*, nº22. Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd9767.pdf>

- Medina, A. (1997). Órgano de la Catedral de Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, ISSN 0561-3590, Nº. 167, pp. 309-344. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1200551>
- Molina, M.C. (2018). "Yo soy otro". El apropiacionismo artístico como técnica de subjetivación patológica. Acta de Congreso, Patologías de la existencia Universidad de Córdoba. Recuperado de https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/17651/Molina_Barea_Yo%20soy%20otro.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Montaña, J. L. (Mayo de 2000). La glosa o el arte de la improvisación instrumental en el Renacimiento español. *Filomusica*. Recuperado de <http://filomusica.com/filo4/cdm.html>
- Real Academia Española (2018). Diccionario de la lengua española, 23ª ed. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=JFIG3hq>
- Rocha, E. (2010). *Manuel Rodrigues Coelho "Flores de Música". Problemas de Interpretação* (tesis doctoral). Universidade de Aveiro, Portugal. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/16292525.pdf>
- Rodriguez, N. y Ryave, A (2002). *Systematic Self-Observation*. Thousand Oaks. Sage Publications.
- Rondón, V. (2009). Todo el Mundo en General, ecos historiográficos desde Chile de una copla a la Inmaculada Concepción en la primera mitad del siglo XVII. *Revista Digital de Historia Iberoamericana*, ISSN-e 1989-2616, Vol. 2, Nº 1, pp. 30-45. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3620965>
- Santa María, T. (1565). *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, España. Recuperado de http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP203244-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Primer.pdf

Tillmann, B., Peretz, I., & Samson, S. (2011). Neurocognitive approaches to memory in music: music is memory. In S. Nalbantian, P. M. Matthews, & J. L. McClelland (Eds.), *Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives* (pp. 377-394).

Anexos

Anexo I

68

"Canto llano de la inmaculada Concepciõ de nuestra Señora."
[sin especificar grado]

"DASE FIN A ESTE / TRATADO CON EL SIGVIENTE CANTO / Llano, de la Inmaculada concepcion de la Virgen MARIA Señora nuestra; debaxo de cuya proteccion salga a luz esta presente obra, para honrra y gloria de Dios nuestro señor, y de la misma Señora y abogada nuestra, y de los demas santos de la Corte celestial. Lleva el canto llano el tenor, tañese por bemol, y es de numero ternario."

[f. 202]

To - doel mu[n] - doen ge - ne - ral a vo - zes Rey -

7

naes co - gi - da di - ga que soys co[n] - ce - vi - da sin pe -

14

ca - do o - ri - gi - nal sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

21

Copla.

Si man - dó Dios ver - da - de - ro al pa - drey la

27

ma - dreo[n] - rar lo que Dios man - dò guar - dar

33

el lo qui - zo o - brar pri - me - ro, yas - sie - sta ley ce -

39 [f. 202v]

les - tial en vos la de - xo cum - pli - da

45

pues os hi - zo con - ce - vi - da sin pe - ca - do o -

51

ri - gi - nal sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

Anexo II

69

"Otro canto llano, y tres glosas: la primera de seys, la 2. de nueve y la tercera de 12. numeros al cõpas en forma de medio registro de tiple."
[sin especificar grado]

"SIGVENSE TRES GLO / SAS SOBRE EL CANTO LLANO DE LA IM / maculada Concepcion de la Virgen Maria Señora nuestra La primera glosada de seys al compas, la segunda de nueue, la tercera de doze Compas ternario el primero de sexquialtera, el segundo de sexquinona, el tercero tambien de sexquialtera, con la aduertencia de los numeros, el que tuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayrecillo de proporcion menor, y el que tuiere de binario, con el ayre de proporcion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y assi se podra echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista."

Canto llano de la Inmaculada.
[f. 203]

To - doel mu[n] - doe[n] ge - ne - ral a

vo - zes Rey - nacs - co - gi - da di - gan q[ue] soys con -

ce - bi - da sin pec - ca - doo - ri - gi -

nal sin pec - ca - doo - ri - gi - nal.

21 Copla segunda. [= primera]

Si man - do Dios ver - - - da - de - ro

[f. 203v]

2

2

2

51 2

Otra copla glosada de nueve al compas.

57 2 3

61 3 2

65 3 3

69 3 2

73 3 [f. 204]

77 3 2

81 3 3

85 2

89 Tercera copla glosada de a doze al compas 2

93 2

97 2 2

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with triplets and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and some melodic lines. Measure numbers 77, 81, 85, 89, 93, and 97 are indicated at the start of their respective systems. A text annotation 'Tercera copla glosada de a doze al compas' is placed above measure 89. Fingering numbers (1, 2, 3) are placed above specific notes in measures 77, 81, 85, 89, and 93.

