

El esquema de la folía en Cabanilles como paradigma lineal y contrapuntístico

The folia scheme in Cabanilles as a linear and contrapuntal paradigm

Miguel Bernal Ripoll

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2594-4748>

INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITO

Diferencias de Folías es una de las piezas más singulares de la producción del organista valenciano Joan Cabanilles. Construida sobre una de las pautas más destacadas del periodo barroco, se trata de una de sus piezas más desarrolladas desde el punto de vista del virtuosismo instrumental. La difusión del tema de la folía en el ámbito profano no es incompatible con su validez en el ámbito eclesiástico, basta recordar el tiento sobre la "Letanía de la Virgen" de Pablo Bruna, basada en el mismo esquema. Por otro lado, a primera vista Cabanilles parece haber adaptado el esquema con gran libertad.

El propósito de este artículo es describir el empleo de la Folía por Cabanilles, situándolo en la evolución de dicho tema en España, así como ofrecer una explicación de las aparentes desviaciones del esquema en la pieza en cuestión.

Este trabajo es deudor de la orientación que recibí del Dr. José Vicente González Valle, quien dirigió mi trabajo de tesis doctoral sobre Cabanilles, y a cuya memoria lo dedico con profundo agradecimiento profesional y humano. El resultado de la investigación creo que corrobora algunas de las líneas de investigación y principios metodológicos propuestos por él.

LAS FOLÍAS DE CABANILLES: FUENTES

Existen dos fuentes de esta pieza, ambas conservadas en la Biblioteca de Catalunya: M 387 ff. 113v-116 "Folías de Mosen Juan Cabanillas hechas en el mes de

abril 1694" y M 1328 ff. 122–125v "Diferencias de Folias P.ro Tono del Grande M° M.n Juan Cabanillas".

M 387 es en realidad un fascículo que recoge el trabajo de al menos siete copistas diferentes¹. La pieza en cuestión pertenece a la parte más importante del manuscrito, realizada entre 1694 y 1697 por un copista que se declara alumno de Cabanilles, y que data su composición en 1694, aunque cabría mantener un margen de duda de si al decir *hechas*, el copista se refiere en realidad a *copiadas*. M 1328 es una fuente sin fechar, pero todo apunta a que sería de copiada alrededor de 1722 por la similitud de este manuscrito con M 386, datado en esa fecha².

1328 es una fuente más correcta y más pura en general, pero en mi opinión 387, a pesar de sus errores y omisiones, presenta en ocasiones variantes más acertadas y quizás más cercanas a un supuesto original³. El problema de la carencia de autógrafos del maestro y de fuentes que pudiéramos identificar como primarias ya lo he señalado en diversas ocasiones⁴.



Ilustración 1: Biblioteca de Catalunya M 387 f. 13v

- 1 Bernal Ripoll, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid, UAM ediciones, 2004. Pág. 77–78.
- 2 Bernal (2004): 95–97.
- 3 Para conocer en detalle las variantes, cfr. Cabanilles, Joan: *Ausgewählte Orgelwerke Vol. III* (ed. Miguel Bernal y Gerhard Doderer). Kassel, Bärenreiter, 2018, pág. 91–92.
- 4 Cfr. Bernal (2004): 55 y 72.



Ilustración 2: Biblioteca de Catalunya M 1328 pág. 122

EL ESQUEMA DE LA FOLÍA TARDÍA

Con el nombre de folía está documentada desde fines del siglo XV una danza, al parecer de origen portugués, de la cual no se conservan ejemplos musicales, y cuyo carácter rápido, ruidoso y alocado justificaría su nombre (folía=locura). Sin embargo, bajo esta denominación se identifica también un determinado esquema armónico-melódico (ver Ilustración 3), que aunque existente ya desde fines del siglo XV, dio lugar con esa Denominación a series de variaciones instrumentales en la época barroca, de las que las más populares son las de Lully, Corelli y Marais⁵.

- 5 Este trabajo no pretende ser un trabajo sobre la folía, sino una reflexión sobre el tratamiento de esta pauta por Cabanilles. Para un conocimiento general remitimos a otros trabajos anteriores más exhaustivos sobre el tema. Cfr. Gerbino, Giuseppe y Silbiger, Alexander: "Folia" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pág. 60-63. Gombosi, Otto: "Folia" en MGG vol 4 col. 479-484.

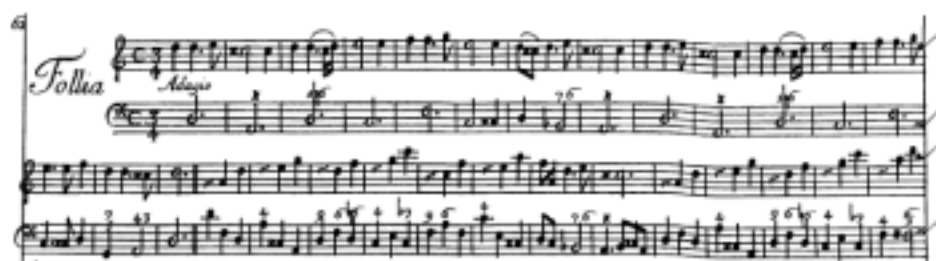


Ilustración 3: Corelli, *Follia*, de la sonata Op. 5 n.º 12



Ilustración 4: Marais, *Folies*.

El esquema, presente en los ejemplos anteriores, consta de 16 compases, y será la base de las variaciones. Se puede resumir por los grados de la escala modal en el bajo: I-V-I-VII-III-VII-I-V—I-V-I-VII-III-VII/I-IV/V-I. Se observa que el sistema tiene dos mitades de ocho compases cada una (separadas por el guión largo). Ambas son similares, finalizando la primera en el V y la segunda en el I. Suele haber variantes en los grados empleados en los penúltimos compases (números 14 y 15), los cuales además suelen distribuirse métricamente con hemiolas. Este esquema se ha venido a llamar folía tardía, pues bajo esta denominación se habían escrito piezas que o no lo siguen, o lo presentan todavía de manera incompleta. Hay que tener en consideración además piezas que, aunque siguen este esquema, no están intituladas como tales.

Lo característico del esquema es la secuencia de consonancias que contenga la sucesión V-I-VII-III. Dicha pauta resulta de forma natural al construir un contrapunto simple con el tetracordo frigio descendente (los grados se refieren a una final Re). Se puede encontrar ya en música vocal de fines del siglo XV, por ejemplo en no pocas piezas de Juan del Encina, Peñalosa, Escobar, de la Torre y otras anónimas, como señala Otto Gombosi⁶. Según pequeñas variantes de esta secuencia de consonancias, se identifican en la música instrumental del siglo XVI y principios del XVII diversos esquemas de danza: *Passamezzo antico*, Romanesca (en España llamada Vacas), Pavana y Pavanilla.

6 Gombosi, *Op. cit.*



Ilustración 5: fórmula de las «Vacaciones»

Debo advertir que me refiero a grados tan solo a efectos de nomenclatura, en modo alguno pretendo asignar un sentido funcional a los mismos, pues esto sería emplear un paradigma ajeno a la época de la que se está tratando. Se trata simplemente de indicar un contrapunto lineal nota contra nota. Esta advertencia es muy importante para el desarrollo de esta investigación y para sus conclusiones, en el sentido de explicar la aparente desviación del esquema por parte de Cabanilles.

Jusepe Ximenez⁷ emplea ya un esquema muy similar al de la folía tardía, que se ha venido a llamar folía temprana, y que se desvía de aquella principalmente por la ausencia del grado III después del VII (sombreado en la tabla de la Ilustración 6). Pero el esquema completo de la Folía tardía lo había empleado ya Antonio de Cabezón (aunque no con esa denominación) en el romance *Para quién crié yo cabellos*⁸. Pablo Bruna también lo emplea en el *Tiento sobre la letanía de la Virgen*⁹, aunque ampliado y complicado con más periodos, repeticiones, inserciones, contracciones, permutaciones, elisiones etc. Tras una introducción polifónica comienzan las series de variaciones, que también al final se interrumpen para introducir una coda libre. El esquema completo aparece solo en algunas variaciones, por ejemplo en la segunda (compases 50–61), y parece que ha sido constreñido a 12 compases, en lugar de los 16 habituales. En la tabla de la Ilustración 6 se muestra dicho esquema. Las casillas corresponden a un compás, pudiendo observarse

- 7 Ximénez tiene dos series de variaciones, casi idénticas en algunas de ellas: "Folias de Ximenez", (El Escorial, LP 29 M. 2186 70v-75v). "Folias con veinte diferencias" (Biblioteca de Catalunya M 751 pag. 315–325). Ximenez, Jusepe: *Obras para teclado* (ed. Javier Artigas, José Luis González Uriol y Jesús Gonzalo). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006. Pág. 189–193 y 194–208 respectivamente.
- 8 Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva*, Alcalá, Joan de Brocar, 1557, fol. 66v-67r. Cabezón, Antonio de: *Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente Vol. III* (ed. Miguel Bernal y Gerhard Doderer). Kassel, Bärenreiter, 2010. Pág. 1–3.
- 9 Bruna, Pablo: *Obras completas para órgano* (ed. Carlo Stella). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993. Pág. 98–106. Fuente original: Biblioteca de Catalunya, M 729 fol. 159v-164r.

cómo en ocasiones dos compases del esquema de Bruna corresponden a uno del esquema general, o viceversa. En la primera parte el esquema de Bruna resulta prácticamente idéntico al tradicional, salvo por la contracción de compases. En la segunda parte, sin embargo, se desvía del esquema tradicional, echándose de menos el VII grado (sombreado en la tabla de Ilustración 6)¹⁰.

	Primera mitad del esquema								Segunda mitad del esquema							
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Cabezón (antes de 1557)	I	V	I	VII	III	VII	I	V	I	V	I	VII	III	VII I	V	I
Ximenez (antes de 1672)	I	V	I	VII	VII	VII	I-IV ₆	V	V	V	I	VII	VII-I	IV	IV-V	I
Lully (1672)	I	V	I	VII	III	VII	I	V	I	V	I	VII	III	VI	V	I
Bruna (antes de 1679)	I	V	IVII		III	VII	I	V	IV		(II III)		III	* V- I		
Cabanilles (1697)	I	V	I	VII	III	VII	I	V	I	V	I	VII	III	VII IV	V	I

Ilustración 6: El esquemas de la folía tardía en diversos autores (siglos XVI-XVIII)

El esquema tradicional de la folía tardía habría sido empleado por primera vez con esa denominación por Lully¹¹ (1672), si bien las conocemos por una fuente posterior (Philidor, 1705). En el contexto ibérico, encontramos el esquema completo de la folía tardía con esa denominación en unas folias anónimas que se recogen en una fuente escurialense del siglo XVII¹² y en Cabanilles (1697). A partir de

10 Un análisis algo más detallado de la adaptación¹⁰ del esquema de la folía en esta pieza se puede encontrar en: <https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2016/10/master-class-musica-iberica.pdf>.

11 "2.e Air des hautbois Les folies d'Espagne, fait par M. de Lul[ly] en Trio par ordre du Roy – Jan. 1672" en *Recueil de marches françaises et étrangères pour hautbois, basse, tambour, d'airs du carrousel pour trompettes, timbales, hautbois, basse, suivis d'appels de trompe de chasse de différents auteurs...* 1705 ms. del taller de Philidor que se conserva en la BNF.

12 "Folias de 7º tono" El Escorial LP 29 fol. 74v-76v y "Otras folias de otro autor, 1º tono" LP 29 fol. 71v-74v. *Música para órgano (siglo XVII) Vol I-2 Anónimos* (ed. José Sierra). San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2001. Pág. 105-109 y 110-116 respectivamente.

este momento se reproduce el mismo esquema en Corelli (1700)¹³ y Marais (1701)¹⁴ y Alessandro Scarlatti¹⁵ (1723). En España lo emplean Martín y Coll¹⁶ (1709) y Francisco de Tejada¹⁷ (1721), quienes podrían haber tomado el esquema de Corelli, pues transcriben varias obras de este.

EL ESQUEMA DE LA FOLÍA EN CABANILLES: DISPERSIÓN DEL TEMA ENTRE LAS VOCES

Como se ha dicho, Cabanilles es el primer autor conocido que emplea por primera vez el esquema completo de la folia tardía en la península ibérica. Ese esquema básico está claramente expuesto en la primera diferencia (Ilustración 7).



Ilustración 7: Cabanilles, Folias, 1.º diferencia

También lo encontramos claramente en las diferencias 11ª y 13ª. Pero en las sucesivas variaciones, en ocasiones de un carácter intrincadamente contrapuntis-

- 13 Corelli, Arcangelo: *Sonate a Violino e violone o cimbalo*. Roma: Gasparo Pietra Santa, [1700]. Pág. 62-68.
- 14 Marais, Marin: 32 couplets sur "*Les Folies d'Espagne*", *Pièces de Viole 2ème livre*, Paris, 1701. *Basse-Continues du second Livre de pièces de Viole*, pag. 12-22.
- 15 "Folias" en la Toccata VII del primo tono, Scarlatti, Alessandro: *Primo e Secondo Libro di Toccate per Cembalo del Sig. Cavagliere Alessandro Scarlatti* (Naples, 1723). Edición actual: Firenze, Spes, 1981. Pág 78-97 (sin numerar en original).
- 16 "Folias", Martín y Coll, *Íbervto ameno de varias flores de Musica...*, 1709, Madrid, Biblioteca Nacional, M 1360 ff. 212-215. Edición actual en *Composizioni inedite Dai "Flores de Musica" di Antonio Martin y Coll*, ed. Carlo Stella / Vittorio Vinay, Milano, Zuvini Zerboni, 1979, pag. 80-84.
- 17 Folias Graves, Sevilla 1721, Madrid, Biblioteca Nacional M 815, ff. 72-73.

tico, el esquema parece haber desaparecido. Véase, por ejemplo, cómo en la sexta diferencia (Ilustración 8) aparentemente se han sustituido unos grados por otros: Encontramos el grado V pero con la tercera menor (1), el grado III donde debería estar el I (2), nuevamente el III donde debería estar el V (3), III en lugar del VII (5), y el VI en lugar del I (4).

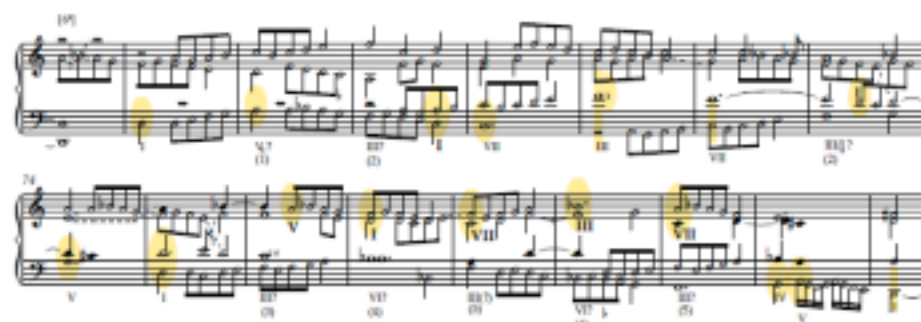


Ilustración 8: Cabanilles, folías, diferencia 6ª

Un análisis más detallado revela que los grados que aparentemente han sido sustituidos sí se encuentran en sus lugares habituales. A lo sumo se han desplazado dentro del mismo compás, y aparecen en otra voz. En la Ilustración 8 se han sombreado las notas y se han señalado en negrita los grados correspondientes que completan y cumplen el esquema inicial: I-V-I-VII-III-VII-I-V—I-V-I-VII-III-(VII)-IV-V-I o en notas: re-la-re-do-fa-do-re-la—re-la-re-do-fa-(do)-sol-la-re (personalmente en trabajos sobre música antigua española prefiero emplear la antigua notación alfabética (idéntica a la empleada actualmente en el ámbito anglosajón y germánico), para evitar la confusión con la solmisación: D-A-D-C-F-C-D-A—D-A-D-C-F-(C)-G-A-D).

En realidad, se comprueba que el esquema está siempre presente, a condición de dejar de lado el paradigma vertical y funcional, y entender que Cabanilles, en su elaboración, lo que ha tomado es la secuencia melódica de las notas, y no los acordes-tríadas de dichos grados, procedentes de nuestra concepción moderna, pero ajenos a la teoría de la época. El mismo fenómeno se observa en toda la pieza, siendo especialmente patente en las variaciones 3, 5, 6, 7 y 8. En el análisis suministrado más abajo (ver apartado Análisis general de la pieza) se han indicado en negrita los grados, que están dispersados en las diferentes voces. En ocasiones el tema se ve también modificado por la alteración de una nota, por ejemplo se sustituye C por C# en variación 3 c. 30, variación 8ª cc. 100, 101 y 105, variación 9ª c. 108. En variación 12ª c. 139 hay F# en lugar de F, desplazado además rítmicamente.

Este procedimiento, por el cual en una obra sobre *basso ostinato* el tema es fragmentado pasando a otra voz, es empleado por Cabanilles en otras ocasiones, al igual que el de modificar la situación de las notas del tema en aras de la imitación. Un ejemplo de esto lo encontramos en las Gallardas de primer tono¹⁸, de la cual en la Ilustración 9 se han transcrito las tres primeras diferencias. El tema (D-Bb-C—F-G-A) aparece en el bajo en la primera diferencia. En la segunda, se empieza a exponer en tiple, pero ya en la tercera nota pasa al bajo. En la tercera diferencia las tres primeras notas del tema han cambiado de lugar para construir la imitación señalada entre corchetes.



Ilustración 9: Gallardas de primer tono, cambio de voz del tema y modificación rítmica del mismo a causa de la imitación

Esta primera constatación, a saber que para Cabanilles lo esencial es la secuencia melódica del esquema, es en mi opinión de gran importancia. Incluso en una pauta tradicionalmente entendida de manera muy vertical, parece prevalecer el sentido horizontal lineal. Esto nos remite a otras obras del barroco sobre un *ostinato*, que no es tratado como un bajo armónico sino como una secuencia melódica. No puedo dejar de señalar el caso del *Passacaglia* BWV 582 de J. S. Bach. En la variación 8, el tema, a pesar de su apariencia de bajo armónico, es acompañado de un contrapunto invertible, pasando el tema a la voz superior en la variación siguiente (ver Ilustración 10), y pasando el mismo contrapunto en la voz inferior.

18 Cabanilles (2017): 41-49



Ilustración 10: Bach, *Passacaglia* BWV 582 cc. 67-71

LA ELABORACIÓN CONTRAPUNTÍSTICA EN LAS FOLÍAS DE CABANILLES

La segunda característica significativa de las diferencias de folías de Cabanilles, y que lo distinguen de las variaciones sobre el mismo tema hechas por otros autores, es su gran complejidad contrapuntística, empleando diversos tipos de construcción:

— Diferencias basadas en una construcción homofónica, más o menos glosada. Este procedimiento se denomina en la teoría española contemporánea *fabordón*¹⁹, aunque en sentido más preciso el *fabordón* sea la realización homofónica del canto llano de la salmodia de los tonos²⁰. En casi todas ellas aparece el esquema de la folía bien claro, siempre con la secuencia en el bajo. A lo sumo puede haber alguna pequeña diferencia, desplazándose la nota del bajo a otra voz, pero manteniendo el *fabordón* (es decir, la realización armónica) original. Esto sucede en la diferencia 13, en c. 152, en donde en lugar del *la* está el *do#* en el bajo, siendo las notas las mismas (no debemos ceder a la tentación de decir *acorde de sexta* ni mucho menos *inversión*, que nos remitiría a un paradigma armónico ajeno a la época). En estas variaciones, la construcción basada en el *fabordón* está glosada en mayor o menor medida, mediante uno o varios motivos determinados que se repiten (incluso invertidos), pero no una construcción basada en la imitación como tal. Son de este tipo únicamente las diferencias 1, 11 y 13. La diferencia 4 se podría considerar casi homófona, pero en realidad contiene una doble imitación. La diferencia 7 es una excepción, pues la secuencia de la folía está dispersada por otras voces, no respetándose además las consonancias del *fabordón* original.

19 Lorente, Andrés: *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. Pág. 654.

20 Lorente (1672): 566

— Diferencias basadas en el contrapunto imitativo. Estas son las más abundantes, empleándose diversas variedades de contrapunto imitativo, que corresponden a las que prevé la teoría. Los hay con un solo tema, o con dos temas que se exponen en dos exposiciones yuxtapuestas, como en el caso de la diferencia 3. En otras ocasiones se construyen con dos temas simultáneamente (denominada “fuga con dos intentos”²¹ o “dos pasos”²², como en diferencias 4 y 5, o con el mismo presentado recto o inverso en estrecho (“imitación contraria”²³ o “paso encontrado”²⁴, caso de las diferencias 6 y 9.

A continuación, se provee una sinopsis de los temas y procedimientos contrapuntísticos (imitación, homofonía) o de elaboración melódica (glosa) empleados en cada una de las variaciones o diferencias.

Diferencia 1. Homófona, el esquema de la folía aparece de manera clara en el bajo. Se emplean como temas una glosa de 2ª y su inversión (a1) y una glosa que vale para 4ª o 5ª (a2), además de un motivo arpegiado en figura de mínima.



Ilustración 11: Temas de la diferencia 1

Diferencia 2. Imitación no estricta. Se yuxtaponen dos temas sucesivamente (b1, b2).



Ilustración 12: Temas de la diferencia 2

Diferencia 3. Construida con dos partes yuxtapuestas, la primera basada en la imitación de un tema enérgico (c), caracterizado por su cabeza con dos notas repetidas y salto de quinta descendente, seguido de una escala ascendente. La segunda parte es homofónica, construida sobre el tetracordo frigio descendente.

21 Lorente (1672): 560.

22 Nassarre, Pablo: *Segunda parte de la Escuela Música...* Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Pág. 277.

23 Lorente (1672): 628.

24 Nassarre (1723): 277.

te (*lamento*), cuya identidad se impone al rastro del esquema de la folía, que se puede encontrar repartido entre las voces (me remito al análisis completo en el apartado siguiente).



Ilustración 13: Temas de la diferencia 3

Un hallazgo interesante es que esta segunda mitad de la diferencia y su repetición son idénticas a las diferencias 16ª y 17ª de uno de los pasacalles de primer tono²⁵. A continuación se muestra la similitud, haciendo coincidir verticalmente los compases implicados (Ilustración 14). Se observa que en el caso de las folías, se ha insertado un compás suplementario (c. 36) para completar el esquema.



Ilustración 14: similitud entre las diferencias de folías y los pasacalles de primer tono

Diferencia 4: A primera vista de aspecto homófono, se trata en realidad de una “fuga con dos intentos” o “dos pasos” (d1 y d2), aunque en los últimos compases la construcción se convierta en homófona, con una glosa de 4ª (d3).



Ilustración 15: Temas de la diferencia 4

²⁵ Cabanilles (2017): 36–38.

Esta glosa de cuarta ascendente se encuentra entre las expuestas por Diego Ortiz²⁶, con el ritmo adaptado al compás de proporción menor.

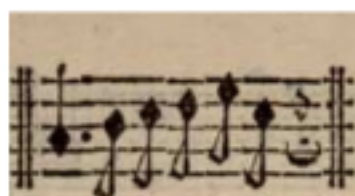


Ilustración 16: Glosa de 4ª en Diego Ortiz

Diferencia 5: "Fuga con dos intentos" o "dos pasos", en la que ambos temas van paralelos en terceras.



Ilustración 17: Temas de la diferencia 5

Diferencia 6 "Imitación contraria" o "paso encontrado". Nótese que la glosa en las dos últimas notas de la variación sirve de motivo para la siguiente diferencia.

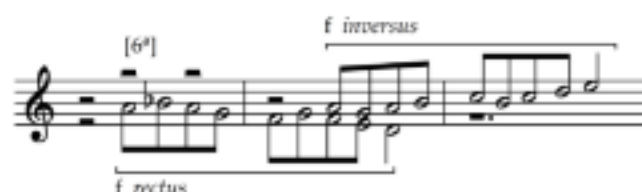


Ilustración 18: Temas de la diferencia 6

Diferencia 7: Homófonica, basada en un motivo que es anunciado al final de la variación anterior. Esta es una de las variaciones en las que la secuencia melódica de la Folia no está siempre en el bajo, sino repartida entre las voces.

²⁶ Ortiz, Diego: *Il primo libro de Diego Ortiz Tolletano*. Roma, Valerio Dorico, 1553. Fol. 23v.



Ilustración 19: Temas de la diferencia 7

Diferencia 8: “Fuga con dos intentos” o “dos pasos” (h), realizados como retardo de quinta disminuida (o de tritono cuando estás las voces invertidas).



Ilustración 20: Temas de la diferencia 8

Es interesante observar fragmentos similares en la música vocal ibérica en lengua vernácula del XVII (villancicos, tonos y romances). En el ejemplo siguiente²⁷ (Ilustración 21) observamos un retardo de quinta disminuida entre tenor y bajo. El acento tónico del texto cae justo en el retardo en la voz que crea la disonancia (la que “hace padecer”, según la terminología de la teoría de la época²⁸), mientras que en la otra voz, la ligadura o disonancia retardada (“la que padece”) el acento del texto crea una métrica hemiolica.

²⁷ “Ángel que tan bello estás”, Villancico de Fray Manuel Correa. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *La música en las catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Barcelona, CSIC, 1997. Pág. 67. Se ha transcrito a claves de Sol y Fa, aunque respetando el ennegrecimiento original de mínimas y semibreves. Para clarificar lo relativo al acento, se ha normalizado la ortografía del texto y se ha añadido el signo musical de acento (>).

²⁸ Cf. Bernal (2004): 285.



Ilustración 21: Retardo de 5ª disminuida en Villancico de Manuel Correa (s. XVII), c. 37-38

La importancia del característico acento tónico de la lengua castellana para la rítmica del villancico, y en concreto para la evolución que llevará posteriormente al compás-acento, ha sido señalada por González Valle²⁹. En mi opinión, esta acentuación debería ser extensiva a situaciones similares en la música instrumental, como las que encontramos en la diferencia 8 de estas folias³⁰.

Diferencia 9: Nuevamente imitación contraria o paso encontrado (tema i y su inversión), aunque a partir del compás 11 aparece un nuevo tema (ver tema j de la siguiente diferencia), que se expone también en imitación y que se prolonga en la siguiente diferencia.



29 González Valle (1997): 48-49.

30 Debo a José Vicente González Valle haberme sugerido esta línea de investigación, a saber encontrar a través del acento en la música vocal en castellano el carácter rítmico de la música instrumental.

Ilustración 22: Temas de la diferencia 9

Diferencia 10: Imitativa, con un tema sincopado (j) que había aparecido en la anterior variación, aunque es modificado posteriormente mediante la repetición de la cabeza (j').

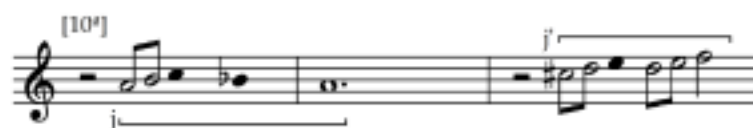


Ilustración 23: Temas de la diferencia 10

Diferencia 11: homófona, glosado en escalas de semicorcheas blancas en bajo y tiple alternativamente.



Ilustración 24: Temas de la diferencia 11

Diferencia 12: Imitación, tema (l1) expuesto en estrecho, y de manera libre. En una de las entradas aparece un tema semejante a su inversión. Aparece un nuevo motivo (l2) en el c. 11 de la diferencia.



Ilustración 25: Temas de la diferencia 12

Diferencia 13: homófona, se emplean glosas de unísono (m1) y de quinta ascendente o descendente (m2 y m2').



Ilustración 26: Temas de la diferencia 13

La glosa de quinta ascendente es idéntica a una de las expuestas por Ortiz³¹, con el ritmo adaptado al compás de proporción.

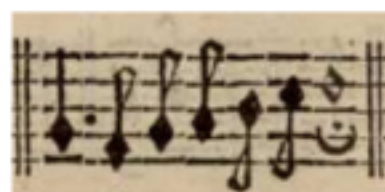


Ilustración 27: Glosa de 5ª de Diego Ortiz

ANÁLISIS GENERAL DE LA PIEZA

Para indicar el análisis se indica en la partitura con una letra minúscula y un subíndice. Las trece primeras letras del alfabeto corresponden a las trece primeras variaciones, con subíndices si hay más de un tema, y la indicación *rectus* o *inversus* cuando uno es la inversión del otro. La sucesión de notas que conforma el tema se señala con la notación alfabética antigua (Es decir, re-la-re-do-fa-do-re-la es D-A-D-C-F-C-D-A). Se observa de este modo que, como se ha expresado anteriormente, dicha sucesión se encuentra siempre, aunque en ocasiones no se mantiene en la misma voz, hay desplazamiento temporal (si bien siempre dentro del compás que le corresponde) o alteración de una nota. Todas estas desviaciones se han indicado en negrita.

31 Ortiz (1553): f. 24r.

17

al vivo

D A C F C

18

19

21

23

24

25

Arriba con la izquierda de arco (arco)

A D C F C

Musical score for piano, featuring two systems of staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). Chord symbols (A, D, C, G, F, Bb) are written below the staves. Measure numbers 121 through 200 are visible. The notation is complex, with many beamed notes and slurs.



Ilustración 28: Análisis general de la pieza

CONCLUSIONES

Cabanilles es el primer autor ibérico conocido en emplear, con esa denominación, el esquema completo de la folía tardía, en unas diferencias fechadas por el copista en 1694. El mismo esquema, aunque sin esa denominación, había sido ya empleado por Cabezón y transmitido por Venegas en 1557. En tanto que fuente, la de Cabanilles sería la más antigua con atribución a autor conocido, pues aunque la versión de Lully es anterior (1672), esta se conoce por una fuente posterior (1705).

Del análisis del tratamiento de este esquema por Cabanilles se destacan dos aspectos fundamentales, los cuales hacen que su enfoque sea singular respecto del de otros autores. En primer lugar, se constata que el tema ha sido empleado como un esquema lineal y melódico, antes que vertical y armónico. Comparado con otras versiones de la Folia de diferentes compositores, el esquema parece perderse si lo que pretendemos buscar es la sucesión de acordes. Pero si lo consideramos como una sucesión de alturas (dispersado en ocasiones en las diversas voces), y no una sucesión de acordes, este se mantiene fielmente. Este procedimiento ha sido empleado en otras obras por Cabanilles, como por ejemplo en las Gallardas de primer tono.

En segundo lugar, es remarcable la gran complejidad contrapuntística de la mayoría de variaciones, empleando diversos tipos de imitación simple, contraria, de doble tema, etc. En mi opinión, esta complejidad solo es posible precisamente gracias al tratamiento lineal del tema a que antes se aludía.

Como se anunciaba al principio del artículo, en el curso de esta investigación he intentado seguir algunas propuestas metodológicas de José Vicente González Valle, que creo quedan corroboradas por los resultados obtenidos. La primera de ellas es la concepción lineal del contrapunto, y la importancia de evitar la concepción vertical acórdica, ajena al pensamiento de la época. Esto enlaza con la necesidad de dejar de lado los paradigmas posteriores y aproximarse a la música según la teoría del propio periodo para comprenderla. Otra interesante aproximación que le debo, y que se ha señalado en el curso del trabajo, es el estudio del papel del acento tónico del castellano en la construcción del ritmo en la música vocal, así como la posibilidad de aplicarlo a la música instrumental.

Por último, comparado con las variaciones sobre este tema de otros autores del entorno europeo, como Corelli y Marais, destaca la apuesta por la complejidad contrapuntística, con la que entronca con la tradición del pasado. Esto contrasta o más bien, se complementa, con el desarrollo creativo y virtuosístico instrumen-

tal, con el cual mira al futuro. También esta doble característica de Cabanilles, de “conservador de viejos moldes”, pero también de “innovador de técnicas y estilos, mirando hacia el futuro” ha sido también señalada por González Valle, quien señala que comparte así la problemática de la música de tecla de la época, sin dejar de recordar el caso —salvando las distancias temporales y geográficas— de Johann Sebastian Bach:

Los cambios realizados o introducidos en España por Cabanilles están, por tanto, en línea con lo que sucede en la Europa de su época e, intencionadamente, apuntan a la obra de órgano de J. S. Bach. La obra de Cabanilles, pues, asume y amplía la rica tradición musical española de órgano y la transforma y eleva por medio de los importantes cambios estilísticos que introduce. Con lo cual, nuestra música de órgano deja de ser pura periferia, para situarse contextualmente dentro del desarrollo europeo y con proyección hacia el futuro³².

32 González Valle, José Vicente. “Cabanilles en el entorno europeo”, en *Tiento a Cabanilles, Simposio internacional: ponencias y comunicaciones*, (ed. José Climent), Valencia, Palau de la Música y Congresos, 1995, pág. 79–96.