

EL COMPOSITOR BURGALÉS JUAN GARCÍA DE SALAZAR

I

BIOGRAFIA DE JUAN GARCÍA DE SALAZAR

Primeros años

Aún no sabemos el lugar exacto del nacimiento de Juan García de Salazar, aunque todos los indicios apuntan a su procedencia burgalesa: encontramos por primera vez a nuestro compositor en la catedral de Burgos como mozo de coro, junto a su hermano Simón; era normal que la formación inicial de un músico fuese recibida en la catedral más cercana, de ahí que pensemos que Juan García de Salazar naciera en una población cercana a la ciudad de Burgos. Por otra parte Salazar no dejó de enviar obras suyas a la catedral burgalesa, como agradecimiento a sus primeros años de aprendizaje, e incluso en su testamento se la cita como destinataria de parte de sus obras.

Los principales datos biográficos los conocemos gracias al magnífico estudio realizado por Dionisio Preciado y publicado en el Anuario Musical (1). Como ya dijimos, es en 1659 cuando aparece en las actas capitulares de Burgos, concretamente para interceder por su hermano Simón y que no sea despedido. En 1660 se le nombra vicerrector del Colegio de mozos de coro y un año después so-

(1) Dionisio Preciado, "Juan García de Salazar, Maestro de Capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora († 1710)". Anuario Musical, vol. XXXI-XXXII, 1976-77, pág. 65-113.

licita permiso para opositar al cargo de maestro de capilla en la Colegiata de Toro, cargo que desempeñó durante año y medio.

En Burgo de Osma

Tras su breve paso por Toro se traslada en 1663 a Burgo de Osma donde permanecería cinco años. Su antecesor en el magisterio fue el zamorano natural de Benavente, Alonso de Torices, que había abandonado Burgo de Osma para trasladarse a Sigüenza.

Siguiendo a Preciado, el 12 de mayo de 1663 fue nombrado Salazar maestro de capilla de Burgo de Osma tras las correspondientes oposiciones, en las que tuvo que competir con un maestro de Madrid y con otro de Sigüenza, sin que sepamos sus nombres. En Burgo de Osma también encontraremos a Simón García de Salazar, en esta ocasión como contralto de la capilla. El acta de limpieza de sangre dice así:

"En 6 de julio de dicho año, presentes dichos señores, se acabaron de ver las informaciones de Juan y Simón García de Salazar: y dichos señores las aprobaron, y se mandó al dicho Simón García hiciese el juramento como se acostumbra; y habiéndolo hecho se determinó se haga saber a la congregación de capellanes, para que le acudan con los frutos y rentas de la Capellanía a que está proveído" (2).

Gracias a la documentación aportada por Dionisio Preciado, sabemos que las condiciones en que vivía nuestro músico eran muy modestas ya que tenía a su cargo a su madre y varios hermanos. También conocemos que para la composición de villancicos de Navidad y del Corpus recibía un salario aparte. Las actividades musicales de Salazar en Burgo de Osma son las propias de un maestro de capilla en la España del siglo XVII: examinaba y aprobaba la entrada de nuevos cantantes o instrumentistas, recomendaba la inclusión de nuevos músicos, se encargaba de la reorganización del archivo de música, y asimismo, una vez ya en Zamora, aconsejaba al Cabildo sobre el costo de las copias de diferentes obras musicales. El 13 de junio de 1668 pide permiso para tomar parte en las oposiciones de la catedral de Zamora:

"También la dio dicho Sr. Prior, como el maestro de capilla pedía licencia para ir a la oposición del magisterio de Zamora. Y, entendiéndolo por dichos señores la concedieron" (3).

A Salazar le sucedió en Burgo de Osma Andrés de Viana, que como García de Salazar años antes, provenía del magisterio de la Colegiata de Toro.

(2) *Ibíd.*, pág. 77.

(3) *Ibíd.*, pág. 86.

Juan García de Salazar, maestro en Zamora

Al igual que en Burgo de Osma, su antecesor inmediato en la catedral zamorana fue Alonso de Torices, el cual "pidió licencia" en 1666 para concursar a las oposiciones de la catedral de Málaga, donde obtuvo la maestría. Mientras tanto la catedral zamorana había permanecido sin maestro durante año y medio, hasta que el 30 de abril de 1668 se decide el Cabildo a dar posesión de la vacante. Como examinador actuó el maestro de Salamanca, Juan de Torres Rocha, y como contrincante tuvo a opositores de Madrid, Navarra y Toro. El acta siguiente nos informa de la elección:

"Elijióse maestro de capilla a Juan García de Salazar, escrutantes Dn. Pedro Guerrero y Dn. Juan Pantoja, con la ración de mozos de coro y Seminario. Que se den al de Navarra seiscientos reales; y al de Madrid, quinientos; y al de Toro, trescientos. Se reciba a Medina por substituto de chantre de ausencias y enfermedades, con cuatrocientos ducados y capa de coro, si quiere" (4).

Las mismas actividades que vimos desarrolladas en Burgo de Osma, las ejerce en Zamora. El salario de un músico dependía en ocasiones del informe más o menos positivo que emitía García de Salazar. Así, la opinión favorable del maestro de capilla fue crucial para que el organista Antonio de la Cruz Brocarte fuera admitido como organista. Cuando en 1699 se trata de la admisión de un tenor, Salazar hace constar que también sabe tocar el violín:

"Entró el maestro de capilla y dio cuenta de haber examinado a Baltasar Caballero, cantor tenor, el cual le ha parecido lo bastante en voz y famoso en la habilidad de violín; con lo cual se salió y se pasó a conferir y votar. Y se mandó se le reciba con el salario de doscientos reales al mes y ocho cargas de trigo al año" (5).

No eran raros los conflictos entre maestro y músicos. En ocasiones se queja Salazar que algunos cantores no le obedecen, en otras se llega a despedir a un tenor "por haber perdido el respeto al maestro de capilla". También se queja nuestro autor que en 1688 que varios músicos habían actuado fuera de la catedral, algo generalmente prohibido por los Cabildos catedralicios, pero que constituía la única manera de aumentar los recursos pecuniarios de los integrantes de la capilla musical. Cuando se transgrede esta norma, no se duda en expulsar a los afectados o bien se les impone una multa.

Tras cuarenta y dos años de magisterio en la catedral de Zamora, Juan García de Salazar falleció el 8 de julio de 1710.

Obras conservadas

Además de las obras transcritas en nuestro trabajo, otros archivos catedralicios guardan obras de Salazar:

(4) *Ibidem*, pág. 93.

(5) *Ibidem*, pág. 98.

Burgos: volumen de himnos, volumen de magnificats y otras obras.

Avila: Secuencia de Pentecostés.

Burgo de Osma: Un volumen de magnificats y cuatro antifonas marianas.

Palencia: un motete y un Pange Lingua.

Pamplona: un motete.

En algunos archivos se da como autor a "Salazar" o "maestro Salazar" de las siguientes obras:

El Escorial: un villancico.

Granada (Capilla Real): un salmo, un motete y una Salve.

Segovia: un "humano solo recitativo".

II

LA OBRA MUSICAL DE JUAN GARCIA DE SALAZAR

Dotación vocal

La mayor parte de las noventa y una obras transcritas de Juan García de Salazar han sido compuestas a cuatro voces a capella, es decir sin acompañamiento instrumental. En varias obras, concretamente en los Himnos LC 2, LC 3 y LC 17 aparece seguida tras las cuatro voces iniciales, Soprano, Alto, Tenor y Bajo, (1) una quinta voz, que en los tres Himnos es un Soprano 2.º.

Otras excepciones son las siguientes: el Motete de difuntos LC 71 lleva acompañamiento instrumental aunque no se especifica el tipo de instrumento; lo mismo ocurre en los Motetes "Sancta Maria, succurre miseris" LC 76 y "ictimae paschali laudes" LC 90, ambos a seis voces (S1, S2, A, T, B1, B2), en los que el Bajo 1.º, tras los compases iniciales se convierte en instrumental: el primero de ellos posee la particularidad de ser el Soprano 1.º a "Solo" y estar escrita dicha palabra en el original, pues en ninguna obra de Salazar hemos encontrado una voz solista. Por último, el Motete de difuntos "O mors, quam amara est memoria tua" (LC 107 constituye una novedad por su composición vocal a seis voces S1, S2, A, T1, T2 y B).

(1) Mencionaremos dichas voces en lo sucesivo con las abreviaturas S, A, T y B.

En cuanto a las claves en que están escritas las piezas a cuatro voces, emplea Salazar dos combinaciones:

	1ª	2ª
S		
A		
T		
B		

Entrada de las voces

García de Salazar opta claramente por la entrada polifónica imitativa: de las noventa y una obras, cincuenta y nueve muestran dicha entrada, mientras que en veinticinco la entrada de las voces se produce de manera homófona (2). El resto de las obras, siete, presentan una entrada mixta:

- 1) Entrada homófona de dos voces y entrada polifónica de las dos restantes:

Verso LC 32 } S — A — B
 Misa LC 48 } T

Magnificat LC 42 } S — B — A
 Misa Cuaresma LC 49 } T

Magnificat LC 38: A — S-T
 B

- 2) Entrada homófona de dos grupos de dos voces y entradas polifónicas de las dos restantes:

Motete LC 76: S — T — A-S
 B.1.º B.2.º

- 3) Entrada homófona de dos grupos de voces:

Motete LC 90: S 1.º S 2.º
 B.1.º — A
 T
 B 2.º

(2) De los seis Salmos, cinco adoptan este tipo de entrada.

En cuanto a la entrada polifónica, Salazar da preferencia a la fórmula tradicional S A T B (catorce ejemplos), que según Dionisio Preciado es también la más usada por Alonso Tejada, uno de los antecesores de nuestro compositor como maestro de capilla de Zamora (3) y por otros polifonistas como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria y Clemens non Papa. La combinación S A T B contribuye a crear una sensación de tranquilidad y de pérdida de tensión sonora, la cual sí se percibe en la fórmula contraria, B T A S: sólo la hemos encontrado en una obra de Salazar, el verso "In Manus tuas, Domine" LC 31.

Prevalece la ordenación simétrica de las voces (veintitrés ejemplos) frente a la asimétrica (dieciséis ejemplos):

Ordenación simétrica:

A S B T : 6 ejemplos
 T S B A : 4 "
 A B S T : 4 "
 S T A B : 3 "
 S B A T : 2 "
 A T S B : 2 "
 B T A S : 1 "
 T A B S : 1 "

Ordenación asimétrica:

A T B S : 4 ejemplos
 S T B A : 4 "
 A S T B : 4 "
 T B A S : 2 "
 S A B T : 1 "
 T S A B : 1 "

Como puede observarse no se mantiene Salazar fiel del todo a la tradición del siglo XVI, por la que la voz que responde en segundo lugar ha de ser vecina de la primera, aunque predomina la citada tendencia: veinte ejemplos contra once. Una notoria excepción viene dada por la combinación S. B. A. T.: la distancia entre las dos primeras voces es la máxima posible; encontramos esta disposición en el Himno "Veni Creator Spiritus" LC 9 y en el Motete "Vidi aquam" LC 61. Asimismo, no se atiende al estilo palestriniano, en cuanto que no siempre deja para el último lugar la entrada del Bajo, sino que alguna de las cuatro voces ocupan prácticamente por igual el último lugar.

Las ordenaciones no empleadas por García Salazar son las que siguen:

S A T B	A B T S	T A S B	B S A T
S B T A		T B S A	B S T A
			B A S T
			B A T S
			B T S A

Así pues, de las seis combinaciones posibles que comienzan por el bajo, sólo una, la formada por las voces B T A S la hemos encontrado en el Verso "In manus tuas, Domine" LC 31. En un buen número

(3) Dionisio Preciado, Alonso de Tejada, polifonista español, Vol. I, Alpuerto, Madrid, 1974, pág. 139.

de piezas (veintiocho ejemplos) se comienza por una de las voces intermedias, A y T, especialmente por el A (veinte ejemplos).

Distancia entre las entradas

Por lo que se refiere a la distancia entre las diferentes entradas, predominan las formas semisimétricas (4).

a b a : 22 ejemplos

a a b : 12 ejemplos

a b b : 2 ejemplos

En cuanto a la simétrica (a a a), son once las obras en que aparece esta combinación. Las distancias que separan las entradas de las cuatro voces son cuatro corcheas de ocho corcheas.

Por último, la asimetría (a b c) tiene lugar en diez composiciones. La asimetría en algunas de éstas también se extiende al número de corcheas que separan la entrada de las voces:

Himno LC 25	A	S	T	B
	6c	1c	12c	
Motete LC 60	S	T	B	A
	1c	8c	12c	
Motete LC 80	T	A	B	S
	8c	12c	13c	

Conclusiones:

- 1) La distancia entre la 1.^a y 2.^a entrada oscila, salvo excepciones, entre cuatro corcheas y ocho corcheas, siguiendo la misma línea de Jorquin, Morales, Victoria y Palestrina (5).
- 2) La forma a b a es la más representada. Lo mismo ocurre con Jorquin y Morales.

Intervalos y acordes a la entrada de cada voz

A la entrada de la segunda voz se produce preferentemente una consonancia de 8.^o (veintiocho ejemplos) y de 5.^o (catorce ejemplos); estos son los intervalos preferidos por los polifonistas del siglo XVI y asimismo los más empleados por García de Salazar; en trece casos hace coincidir la entrada de la 2.^a voz con una consonancia imperfecta de 6.^o y sólo en uno, en el Motete de difuntos LC 51, con una consonancia de 6.^o. Asimismo, siguiendo la tradición del siglo XVI, no forman ambas voces nunca una disonancia.

(4) La primera letra se refiere a la distancia, medida en número de corcheas, entre la 1.^a y 2.^a voz, la segunda, entre la 2.^a y 3.^a voz y la tercera, entre la 3.^a y la 4.^a voz.

(5) Samuel Rubio, Cristóbal de Morales, estudio crítico de la polifonía, Biblioteca La Ciudad de Dios, El Escorial, 1969, p. 106.

Jeppesen, al estudiar la técnica polifónica de Palestrina observó el cuidado de éste para que a la entrada de la 3.^a voz se originara un acorde completo, llegándose incluso a sacrificar la respuesta. Según Rubio, Morales no se atiene a dicha regla, escribiendo el acorde con 3.^o o sin ella (6). García de Salazar usa tanto el acorde completo (treinta y dos ejemplos) como incompleto (treinta y un ejemplos): en el primer caso, lo realiza por medio del retardo de la 4.^a por la 3.^a en siete; en cuanto a acorde incompleto, se presenta mayoritariamente sin quinta (veinticuatro ejemplos) y en menor grado sin tercera (seis ejemplos); excepcionalmente aparece en unísono en el Motete LC 61.

A la entrada de la 4.^a voz fue ley para Palestrina, Morales y Victoria que se formase un acorde de tres sonidos completos con duplicación de la fundamental (7). También Salazar sigue esta línea y en un buen porcentaje de casos (treinta y dos ejemplos) se constituye un acorde completo, si bien en nueve casos con retardo de la tercera por la cuarta. En diecisiete casos el acorde lo es sin quinta y sólo en dos sin tercera. Tres excepciones a la regla general de configurar un acorde perfecto:

- 1) Motete LC 75: Acorde de 7.^o producido por el retardo de la sexta por la séptima:

3

Be- ne- di- ci- te Do- mi-

Do- mi- num, be- ne- di- ci- te Do- mi-

di- ci- te Do- mi-

Be- ne-

(6) *Ibidem*, pág. 112.

(7) *Ibidem*, pág. 113.

2) Motete LC 79: Idem.

me-

San-cti

i, San-cti me-

San-cti

3) Himno LC 23. Acorde de $\frac{6}{4}$. La 4.^a está preparada.

De-us tu-o-rum mi-li-tum

De-us tu-

De-us tu-o-rum mi-li-tum, De-

De-us tu-o-rum

Interválica

La interválica que ofrece la obra salazariana tiende al uso preferente del grado conjunto, de la 3.^a, de la 4.^a, de la 5.^a y en menos medida de la 8.^a.

La escuela palestriniana sólo permitía el intervalo de 6.ºM descendente, mientras que autores como Victoria o Alonso de Tejada no emplean nunca el de 6.º descendente, mientras que en Salazar lo encontramos en ambas formas, tanto mayor como menor, si bien como 6.º mayor descendente lo hace en contadas ocasiones. Por otra parte, la sexta en Salazar constituye, salvo excepciones, un intervalo "muerto" (8).

En cuanto a la octava se observa un uso frecuente; al igual que la sexta, fundamentalmente como intervalo muerto, aunque no lo ignora como intervalo vivo. El bajo parece ser la voz favorita de la octava ya que es en esta voz donde aparece con más asiduidad si la comparamos con las tres restantes y ello debido a la transformación del bajo polifónico en bajo armónico, reafirmando la tonalidad en los procesos cadenciales, de tal manera que los intervalos de 4.º, 5.º y 8.º son los más apropiados para esta voz. Por lo general Salazar y con notorias excepciones, sigue la norma palestriniana de cambiar la dirección melódica tras un intervalo de 8.º: después de una octava ascendente el intervalo predominante es de una 2.ª descendente, en menor grado una 3.ª descendente y rarisísimamente una 4.ª descendente; después de una 8.ª descendente realiza Salazar casi exclusivamente un salto de 4.º ascendente y excepcionalmente, una 3.ª ascendente. Aun en esta época se razona el cambio de dirección con el argumento de lograr el restablecimiento del equilibrio sonoro. Como era usual en la polifonía del siglo XVI y XVII, el empleo de la octava está motivado por un deseo de ampliar el ámbito sonoro o por razones descriptivas en base al contenido textual; a esta tendencia no es ajeno Salazar. Incluso introduce en el A y B de la Misa Lc 47 dos octavas, algo completamente inusual en el siglo XVI (9):

(8) Se denomina así al intervalo que no tiene conexión melódica o que está separado por silencios.

(9) Samuel Rubio, *La polifonía clásica*, Biblioteca La Ciudad de Dios, El Escorial, 1974, pág. 120.

Melismas de cuatro corcheas

Los más practicados por Salazar son los típicos de la polifonía clásica:



Los melismas a y b son los preferidos de la polifonía salazariana; no es común que se formen dos melismas de cuatro corcheas del tipo a ó b, es decir, originando una escala completa ascendente o descendente, aunque alguna vez sí es practicado por Salazar en el bajo (10).

Según los estudios de Knud Jeppesen, en el estilo palestriniano no se practican los saltos ascendentes desde notas acentuadas: así pues, tales melismas son inexistentes en la música de Palestrina:



Estos cuatro melismas son aplicados por Salazar, si bien los encontramos en escaso número a lo largo de las noventa y una obras:

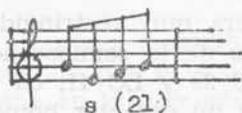
- e: LC 1: Compás 3 (S)
 LC 3: Compás 35 (B)
 LC 98: C.242 (T), C.244 (B y S), C.245 (T), C.246 (A).
 f: LC 46: C.59 (B)
 LC 69: C.31 (S), C.34 (S).
 LC 61: C.45 (B)
 g: LC 82: C.17 (A)
 h: LC 85: C.31 (A y T), C.34 (T).

Otros melismas en la obra de Salazar, también minoritarios, son los siguientes:



(10) LC 2: c.93(B). LC 40: C.2(B). LC 56: c.6(B).

Los dos siguientes son utilizados por Morales: el s, con salto descendente entre las dos primeras corcheas, lo aplica el polifonista sevillano en tres ocasiones, mientras Salazar lo aplica en siete (21), y en segundo lugar, el t, con salto descendente entre las dos últimas corcheas, y que es usado tanto por Morales como por Salazar en un solo caso (22):



Por último, dos tipos de melismas que figuran también en la fonía palestriniana:



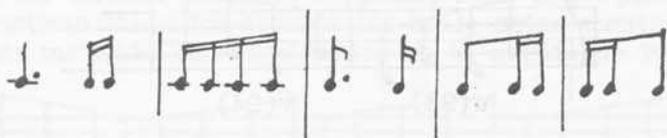
Los melismas que siguen son inexistentes en la obra de Salazar:



- (11) LC 2: C.60(A), LC 51:C.87(A), C.88:(S).
 (12) LC 9: C.45(A), LC 46: C.233(T), LC 48:C.35(T), LC 98:C.277 (T), C.246(S).
 (13) LC 6: C.16(S), LC 40:C.96(7), LC 42:C.2(T), LC 47:C.4(A), LC 53: C.21(A), LC 107:C.14(T.1.°).
 (14) LC 47: C.225(T).
 (15) LC 47:C.248(A), LC 78:C.53(T), LC 82:C.10(T); LC 83:C.31(T).
 (16) LC 25:C.40(A), C.42(A), LC 31:C.7(T), LC 48:C.26(T), C.28(S), C.27(B), C.30(S), C.32(B), C.29(B), LC 54:C.13(B), C.15(S), LC 61:C.42(A), LC 74:C.32 (A y T), LC 85:C.16(S y T).
 (17) LC 98:C.226(T), C.227(S), C.227(B), C.228(A).
 (18) LC 33:C.5(T).
 (19) LC 82:C.20(S).
 (20) LC 83:C.31(T).
 (21) LC 51:C.81(A), LC 74:C.37(B), LC 82:C.26(B), LC 93:C.41(S), C.40 (B), C.43(B), LC 107:C.32(T).
 (22) LC 7:C.49(A).
 (23) LC 60:C.15(S), LC 61:C.40(T y B), C.41(B), C.42(B), LC 74:C.32(B), LC 85:C.16(B), C.31(B), C.34(B).
 (24) LC 82:C.23(B y S), C.24(A), C.27(S).

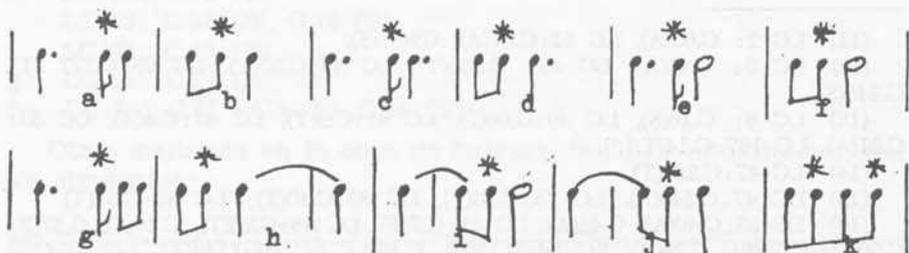
Algunos de los citados melismas pueden presentarse simultáneamente en dos voces, pero nunca en más de dos voces, o bien un mismo melisma puede ser repetido por la misma voz varias veces: en el Himno LC 5 por ejemplo, se repite el melisma c, tres veces seguidas. También es usual que en varias voces, incluso en las cuatro voces, entren diferentes clases de melismas como los que hemos arriba indicado.

La semicorchea interviene de manera muy restringida. Sólo en diez piezas se hace un empleo profuso de la semicorchea, concretamente en los magnificats LC 36, LC 39 y LC 41, en los salmos LC 54 y LC 56, todas las cuales poseen un carácter homófono y en los motetes LC 51, LC 74, LC 75 y LC 85, de carácter polifónico imitativo. Las diferentes modalidades de la semicorchea en la obra salazariana son las que a continuación se describen:



Notas de paso

La nota de paso por excelencia es la corchea. García de Salazar se atiene a la norma dictada por Pietro Pontio en el siglo XVI, según la cual la primera semiminima debía coincidir con una parte consonante, la segunda con una disonante, y la tercera semiminima con una parte consonante. Se ejecuta en partes inacentuadas y se resuelve por grados conjuntos. Asimismo son más frecuentes las notas de paso descendentes que las ascendentes:



Salazar recurre a los dos primeros tipos para la formulación de la nota de paso, especialmente la forma a descendente. Como en los melismas de cuatro corcheas, pueden simultanearse las notas en varias voces y enriquecen de manera notabilísima la polifonía de nuestro autor.

Notas de floreo

El floreo más común viene constituido por el descendente. El ascendente, que llegó a desaparecer en el contrapunto palestriniano,

apenas está representado en la polifonía salazariana: los melismas *i* y *j*, a los que anteriormente nos referimos y que contienen un floreo superior, aparecen en una proporción mucho menor que el melisma *c*, con floreo inferior, uno de los preferidos por Salazar. Como en las notas de paso, pueden darse notas de floreo en dos veces simultáneamente, pero no en más de dos.

Retardos

Salazar recorre a menudo al retardo de la tercera por la cuarta, el más socorrido por la polifonía clásica. Una buena parte de sus obras termina en la cadencia final con el retardo de la tercera por la cuarta más un floreo inferior, recurso que tiene lugar en cualquiera de las voces, excepto el bajo, ya que la disonancia a que da lugar el floreo es más patente en una tesitura grave:

10

do-re- mus.

do-re- mus.

do-re- mus.

do-re- mus.

Pero García de Salazar no llega al extremo de su antecesor, Alonso de Tejada, el cual hace terminar todos los motetes con esta téc.

nica (25). Los retardos de Salazar siguen las normas de la polifonía clásica, por las que el retardo debe introducirse en una parte inacentuada del compás, se prolonga sobre una parte acentuada y resuelve en parte sin acentuar. Otros retardos conocidos son el de la sexta por la quinta y el de la séptima por la sexta aunque su número es inferior con respecto al visto en primer lugar; excepcional es el retardo de la octava por la novena.

Las anticipaciones y apoyaturas son recursos melódicos menos corrientes que los anteriormente descritos ya que adquirirán su auténtico desarrollo en una época posterior.

Acordes

Salazar practica, como es habitual en esta época, una gama reducida de acordes. El acorde perfecto, con sus dos inversiones: la segunda inversión es más restrictiva ya que se usa esencialmente en las cadencias y siempre sujeto a la preparación de la 4.^a. El acorde de 5.^o disminuida se presenta tanto en estado fundamental como en primera inversión y su empleo no es tan frecuente como el de séptima de dominante, que lo encontramos en estado fundamental, predominantemente, y en primera inversión, preparándose la disonancia. Un recurso típico de Salazar consiste en llegar a la 7.^a desde la 6.^a del acorde de cuarta y sexta de dominante:

Handwritten musical score for "al-le-lu-ia" in four parts. The score is on four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "al-le-lu-ia" are written below each staff. A box with the number "80" is in the top right corner. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Motete LC 91

(25) Dionisio Preciado, op. cit. pág. 138.

La cuarta del acorde de cuarta y sexta en el tenor ha sido preparado por una apoyatura que pierde un poco su carácter disonante al haberse oído en el compás 78: es lo que la musicología alemana denomina un retardo sin preparar.

El acorde de 9.º de dominante está apenas representado en la obra salazariana. De las noventa y una cadencias finales, sólo una está formada a base de un acorde de novena, habiéndose preparado tanto la 7.ª como la 9.ª:

The image shows a musical score for 'Magnificat LC 36'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'San-cto'. The second staff is another vocal line with lyrics 'San-cto'. The third staff is a vocal line with lyrics 'San-cto' and a '18' below it. The bottom staff is a bass line with lyrics 'San-cto'. The score is in 3/4 time, indicated by a '3' in a box above the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features various note values, including quarter and eighth notes, and rests. There are also some markings above the notes, possibly indicating phrasing or dynamics.

Magnificat LC 36

Por la aplicación de la semitonía subintellecta pueden originarse acordes de 5.ª y 6.ª aumentada.

Modalidad y cadencias

Predominan los modos menores, concretamente el protus auténtico transportado, frente a los mayores. En veintidós casos está escrita la pieza en modo protus auténtico transportado: en vez de terminar en Re, se termina en Sol y se coloca un bemol en la armadura. El segundo más empleado es el 5.º modo o tritus auténtico, asimismo con bemol en la armadura. El 4.º modo, deuterus plagalis, lo encontramos en tres obras con el intervalo de 2.º descendente en la cadencia final (Himno LC 1, Motete LC 72 y Motete LC 77). Los Magnificats y Misas anuncian en su título el modo en el que está compuesta la pieza: los primeros abarcan todos los grados excepto el 6.º, al igual que las misas, con excepción del 7.º modo.

Al ser ésta una época de transición al sistema tonal pleno, se

puede hablar tanto de características modales como de características tonales, y en ciertas obras nos hallamos ante auténticos tonos.

Por lo que se refiere a las cadencias, era típico en el siglo XVI que después de la cadencia perfecta se incluyera una cadencia plagal, como confirmación de la anterior, e incluso un autor de la primera mitad del siglo XVII como es Alonso de Tejada hace finalizar todos sus motetes con la cadencia plagal (26). Por el contrario en las noventa y una obras de Salazar transcritas por nosotros, sólo se concluye en veinte piezas con la cadencia plagal. La cadencia perfecta adquiere varias formas en la obra de Salazar.

- | | |
|---|--|
| 1) V - I | 7) IV - I - V $\begin{matrix} 65 \\ 43 \end{matrix}$ -I |
| 2) V $\begin{matrix} 65 \\ 43 \end{matrix}$ - I | 8) IV - I - V $\begin{matrix} 6567 \\ 43 \end{matrix}$ -I |
| 3) IV $\begin{matrix} 65 \\ 43 \end{matrix}$ -I | 9) V $\begin{matrix} \cancel{6} \\ \cancel{4} \end{matrix}$ -I |
| 4) IV $\begin{matrix} 6567 \\ 43 \end{matrix}$ -I | 10) IV - V $\begin{matrix} \cancel{6} \\ \cancel{4} \end{matrix}$ -I |
| 5) V $\begin{matrix} 567 \\ \cancel{4} \end{matrix}$ -I | 11) IV - V $\begin{matrix} 9 \\ 567 \end{matrix}$ -I |
| 6) IV - V $\begin{matrix} 6567 \\ 43 \end{matrix}$ -I | |

En veintinueve de las cadencias finales se introduce la fórmula estereotipada del retardo de la tercera por la cuarta más el floreo inferior, que ya vimos al estudiar los retardos. En caso de que la obra concluya con cadencia plagal, la mencionada fórmula ornamental aparece en ésta, y no en la cadencia perfecta. Incluso se da el caso de un doble retardo y doble floreo en dos voces simultáneamente, por lo que interviene además el retardo de la 5.^a por la 6.^a. Sin embargo Salazar no es esclavo de este tipo de ornamento tan en boga durante los siglos XVI y XVII; todos los motetes de Alonso de Tejada, por poner un ejemplo, finalizan con el retardo de la tercera por la cuarta más floreo inferior.

(26) Dionisio Preciado, op. cit., pág. 140.

Valoración de la obra musical de Juan García de Salazar

En términos generales Salazar se muestra fiel a los postulados de la polifonía clásica del siglo XVI, si bien mostrándose libre en la interpretación de las normas imperantes de la escuela romana, lo cual le permite crear un lenguaje muy personal que anuncia los cambios sustanciales que tendrán lugar en la música española de la 2.ª mitad del siglo XVII y de los primeros años del XVIII. El padre José López-Calo lo ha expresado de esta manera:

“El lenguaje de Salazar es el clásico del siglo XVI. Más exacto sería decir que pretende ser el clásico, en cuanto a la marcha de la melodía y a la contextura de la composición: a capella, contrapuntística, con melodías que pretenden seguir la tradición clásica. Es que, en realidad, fuera de la contextura contrapuntística —y aún en ésta no del todo—, y del concepto general de la forma compositiva, tanto la melodía como el ritmo y, por su puesto, la armonía, suponen un cambio muy profundo. Pero donde más se percibe el cambio es en el “sentimiento”, en ese no sé qué, indefinible pero realísimo, que hace que la inspiración de una obra pertenezca a una escuela u otra” (27).

A través de las páginas anteriores se han atisbado los cambios estilísticos y armónicos que la obra de Salazar significa. Una intervállica nueva con la introducción de intervalos disonantes que hasta entonces prácticamente habían sido suprimidos no siempre se cambia la dirección melódica tras un intervalo de 6.º, 7.º u 8.º, como era la norma clásica palestriniana. Empleo de melismas que aportan un gran enriquecimiento, quebrantamiento de la norma clásica de evitar un salto ascendente desde una corchea acentuada y uso del floreo superior. Procesos cadenciales y modulatorios claramente tonales que se distancian progresivamente de la música modal; armonía avanzada; acordes de 5.º disminuida, de 7.º y de 9.º dominante, así como choques armónicos, productos de notas de paso, floreos o apoyaturas que dan lugar a intervalos de 4.º disminuida, 2.ª, 5.ª y 6.ª aumentadas, etc. Obras compuestas íntegramente o en gran parte a base de acordes homófonos, como ocurre en varios magnificats, lo que se traduce en la ampliación de las posibilidades expresivas y dramáticas y que anuncian el barroco pleno.

Sin duda la música de Salazar supone uno de los momentos más relevantes en la música del siglo XVII. Queremos contribuir con la publicación de su obra, prácticamente desconocida, a que la inmensa figura musical de Juan García de Salazar ocupe el lugar que merece en la historia musical española.

Paulino CAPDEPON VERDU

(27) José López-Calo, op. cit., pág. 19-20.