

COMPÁS Y PROPORCIONES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA DE TECLA DEL SIGLO XVI, Y EN ESPECIAL EN LA DE CABEZÓN

Revista de Musicología, XXXIV, 2 (2011)

Miguel BERNAL RIPOLL

Catedrático de Órgano

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen: El artículo trata de determinadas cuestiones métricas y rítmicas en la interpretación de la música española para tecla del siglo XVI, y en particular en las obras de Cabezón. La primera parte trata del significado de los conceptos de compás mayor y compasillo, en relación con los signos C y C . Basándose en el estudio de las fuentes históricas teóricas y musicales, el propósito es distinguir cuándo los conceptos se refieren al pulso, cuándo a la manera de batir el compás (subdividido o no) y cuándo a la magnitud de las figuras asignadas a éste. La segunda parte reflexiona sobre la relación que debe haber entre el tiempo imperfecto (binario) y el de proporción (ternario), en el caso de un cambio de tiempo en una obra. Se hace una reflexión sobre el valor de la notación, a la luz de una misma música transcrita de diferente manera en fuentes diversas.

Palabras clave: Cabezón, órgano, compás, compasillo, proporción.

COMPAS AND PROPORTION IN THE KEYBOARD'S SPANISH MUSIC IN THE
16TH CENTURY, ESPECIALLY IN THE CABEZON'S MUSIC

Abstract: The paper deals with metric and rhythmic questions in the performance of sixteenth century Spanish keyboard music, with special emphasis in Cabezon's works. The first part deals with the meaning of such concepts as *Compás Mayor* and *Compasillo*, and their relationship with signs C and C . After the study of historical and musical sources, the aim is to distinguish if these concepts actually make reference to the *tactus*, to the way to beat the measure, or to the amount of figures in a meas-

ure. The second part deals with the relationship between *tiempo imperfecto* (binary) and *proporción* (ternary), in the case of a time change within a piece. The paper makes also a reflection about the value of notation, after one case of the same music written out in different ways in several sources.

Keywords: Cabezon, Organ, Compas, Compasillo, Proporcion.

Antes de desarrollar el tema, es necesario señalar que el título original de este escrito, fue «Problemas interpretativos en la música de Antonio de Cabezón a través de sus fuentes», título que recogía la preocupación de los organizadores del Simposio en el que se presentó de que no se tratara de una serie de propuestas interpretativas desde la intuición de un músico, sino una reflexión basada en lo que las fuentes para la interpretación de la época nos pueden aclarar. Se encuadra así dentro de la subdisciplina musicológica llamada Praxis Interpretativa, (*Auf-führungspraxis, Performance Practice*). Ésta ha contenido los diversos aspectos asociados a la interpretación: métrica y rítmica, toque, digitación, articulación, fraseo, problemas de texto, semitonía, modificación rítmica de los valores escritos, ornamentación, instrumentación y (en el caso del órgano) registración.

De todos estos, he preferido centrarme en aspectos de métrica y rítmica, concretamente en dos problemas: la confusión entre los conceptos de compás mayor y compás menor y los signos **C** y **ℳ**, y la relación entre los compases imperfectos o binarios y los de proporción o ternarios. En efecto, se han señalado aparentes contradicciones que se achacan a la falta de consistencia de la antigua práctica musical, incluso a la antigua teoría. Pero, en mi opinión, esta contradicción es sólo aparente, la dificultad reside en realidad en nuestra incapacidad para entenderlos.

Para ello, se propone un acercamiento a las cuestiones que conciernen a la música antigua y sus instrumentos basada en tres pilares fundamentales:

- El respeto a las fuentes originales, sea del texto, teóricas, documentales, organológicas, incluso iconográficas, etc. Claro está, un respeto crítico, que establezca su verdadero valor.
- El empleo de los conceptos teóricos de la época, evitando los paradigmas posteriores, haciendo *tabula rasa* y partiendo de los planteamientos de la época.
- La experimentación sonora.

Los signos C y ℄ en la música de tecla del siglo XVI, y los conceptos de compás mayor y compás menor

Problema del uso de los signos C y ℄

Tenemos el prejuicio, proveniente de las fuentes del periodo barroco, de que en teoría ℄ es el doble de veloz que C. Parece confirmarse esa hipótesis por el antiguo significado mensural de ℄, como proporción dupla de C («tiempo de por medio»). Sin embargo, comprobamos que en la música de órgano, y en concreto en la de Cabezón, las obras marcadas con ℄ (que son casi todas) no siempre pueden ejecutarse a un compás tan veloz.

Esta contradicción se ha pretendido explicar suponiendo que los signos se utilizaban errónea o inconsistentemente en la época. Pero en mi opinión se trata tan sólo de una contradicción aparente, debida a que nuestra interpretación de dichos conceptos está basada en la aplicación de nuestros paradigmas actuales, incluso en que con frecuencia lo que pretendemos es justificar nuestra propia interpretación. Debe haber una explicación más satisfactoria y más lógica, en el sentido de más de acuerdo con las fuentes teóricas.

Es cierto que varios tratadistas históricos, preocupados por una normalización y corrección en la escritura, se refieren al uso incorrecto de los signos, proponiendo lo que sería según ellos correcto. Por cierto, no sólo llegan a soluciones diferentes (con lo cual no se resuelve el problema), sino que su propósito es también diferente: unos crean simplemente un sistema convencional de utilidad práctica (Correa), otros pretenden una corrección «teórica» y una normalización de su uso (Nasarre).

En este apartado no se trata de decir cómo se resolverían determinados problemas a la luz de la intuición musical. Se trata precisamente –al contrario de lo que se afirma en algunas ocasiones– de confirmar que la intuición musical no está en desacuerdo con las fuentes históricas. Para ello será necesaria una reflexión sobre las fuentes, y una interpretación de las mismas no mediante nuestros paradigmas actuales, sino a la luz de los conceptos y práctica de la época.

Compás mayor y compás menor

El problema es no sólo el uso que se hace de los signos, sino también a qué concepto se refieren éstos, pues ambas cosas van evolucionando

y cambiando a lo largo del tiempo. En primer lugar, tenemos que olvidarnos de nuestra idea actual de compás, que implica una mezcla de diferentes conceptos de medida y ritmo, para volver al significado (o significados) que dicho término tenía en la época. El compás¹ era un patrón de medida temporal, materializado mediante un golpe o movimiento de la mano (o pie), que servía para medir la música². Como significados subsidiarios, señalaba el espacio entre dos barras y las figuras que había dentro. De manera que lo primero que hay que discernir cuando se habla de compás es si se habla desde el punto de vista de la medi-

1. Sobre el tema del compás, debo ante todo hacer referencia, reconocer su influencia y recomendar la lectura del trabajo de GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «El compás como término musical en España». *Nasarre* XXII (2006), pp. 191-252.

2. «Mensura enim, ut diximus, est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum». RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica pratica*. Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482. «Capl.o xix. del cõpas que es: & de su diuision. / ¶Compas es la tardança que ay de vn punto de canto llano a otro. o de su valor. O es la tardança que ay de vna cayda del golpe que damos con la mano: a otra. o compas es ygual cantidad de tiempo de cayda a cayda yendo cantãdo: fasta el fin del cãto. E en dãdo del golpe o cayda: simul tẽpore inclusiue comiẽça? & comẽçamos a cantar». MARCOS DURÁN, Domingo. *Sumula de canto de organo: contrapunto y composicion vocal y instrumental: practica y speculativa*. Salamanca [sin especificar fecha ni impresor, se data entre 1502 – 1506], 7v numeración mía. «¶El cõpas en la musica no es otra cosa porq[ue] sepays/sino vn alçar y abaxar la mano/o pie por vn ygual tiempo» (Milán 5), «Del cõpas de can / to de organo. Capitulo. XX. / El canto de organo se dize canto mensurable y para medirlo se inuento el compas. El cõpas es vn movimiento succeßiuo en el canto, que guia la ygualdad de la medida» BERMUDO, Juan. *Declaracion de Instrumentos Musicales*. Osuna, Juan de León, 1555, 25v. «Cõpas se llama la distãcia y espacio que ay de un golpe a otro.» NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538, A4. «El compas en la musica es vn alçar de pie o mano por ygual tiempo» VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, A5v. «El compas de la vihuela es el mismo que el del canto, y es vn espacio de tiempo que se tarda tanto quanto la mano, o el pie en alçar y abaxar...» PISADOR, Diego. *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca, el autor, 1552. Ed. Facsímil F. ROA/F. GÉRTRUDIX. Madrid, Pygmalión, 2002, A2v. «el compas es vna manera de mouimiento que con el pie y mano se haze: dentro del qual siẽdo apriessa o a espacio se incluye vn compas que en distancia de golpe a golpe consiste» FUENLLANA, Miguel de. *Orphenica Lyra*. Sevilla, Martín de Montedoca, 1554, 8. «Compas se llama distancia, o espacio, que se lleua con el pie, o cõ la mano, que ay de vn golpe a otro» DAZA, Esteban. *Libro de música de cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576, 4. «... compas es medida de tiempo, en la cantoria tomado a intento, que las voces concurran a consonancia a vn mesmo tiempo, o compas es la cantidad a tardança de tiempo, que ay del golpe que hiere en baxo a otro siguiente baxo, mas ha se de aduertir que en cada compas no se hiere mas de vn golpe baxo, en el qual golpe se comiença el compas, de suerte que cada vez que se hiere golpe en baxo, se comiença de nueuo compas» SANCTA MARIA, Tomás de. *Arte de Tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, parte I fol. 7v. «Entẽdido que el cõpas en la musica, es vn alçar de pie o mano, por ygual tiẽpo...» VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557, 5.

da del tiempo, de la magnitud de las figuras, o de la escritura musical (notación).

Fundamentalmente, había dos tipos de compás, el compás mayor, entero, o largo, y el compás menor, partido, compasillo, compasejo o compasete. El compás menor era el resultado de subdividir el mayor en dos percusiones, como se refleja en la figura siguiente, en la que los asteriscos señalan horizontalmente la percusión del dar del compás, el doble de frecuente en el compás partido.

Compás entero	*		*		*	
Compás partido	*	*	*	*	*	*

Ilustración 1: Pulsación del compás entero y el compás partido.

Nótese que se percute siempre el dar del compás, no se divide éste en alzar y dar, sino que un compás se convierte en dos. Según Bermudo, esta práctica nace fundamentalmente «por facilidad», es decir, para facilitar el estudio y la ejecución cuando la música es más complicada, y no sería propio de músicos «doctos», mientras que medir por el compás mayor es «necesario para la hermosura del contrapunto»³. Efectivamente, la percusión más frecuente puede romper la horizontalidad de la música, estableciendo acentos demasiado frecuentes en una música (la antigua polifonía) que en sí no es isorrítmica. De esta práctica de partir el compás se queja Bermudo en más ocasiones⁴.

Otra cuestión es a qué figura se aplica el compás o medida, lo que en principio es una cuestión mensural, de medida entre figuras, que vendría determinada por los signos correspondientes. Según Tovar⁵, C in-

3. «Tres maneras ay de cōpas. Vno se dize cōpas mayor, o entero: el qual vsan los doctos en la musica, y es neceßario para la hermosura del contrapunto. El segundo se llama compas menor, o compasete: y es la mitad del compas entero. Por facilidad han inuentado este compasete los modernos: pero no es aprouechado de los varones doctos» BERMUDO, Juan. *Declaracion de...*, 25 v.

4. «Algunos cantores en España que estos tiempos de pormedio cantan a compasete, dan a las figuras tantos compasetes como si estuuießen en tiempos enteros: excepto que en los tiempos depormedio va el compas mas apreßurado. Voluntad es de cãntores: aũque no se si lo fue del cõponedor» *Ibid.*, 26. «Bien se, que en estos quatro tiempos, o señales algunos cantantes no guardan las sobredichas diferencias. La causa dello es la ygnorancia en algunos, en otros la soberuia, que no quieren ser en seãados, y en muchos sabios cantores de nuestra España la grande abilidad que tienē. Por no suffrir vna pesdumbre de tiempo perfecto, y compas entero: han mudado el compas largo del tiẽpo entero en compasete de tiempo de por medio» *Ibid.*, 52.

5. «Capitulo vij. De tiempo diminutiuo y de ssus figuras. / El tiempo dininutiuo q[ue] comúnmente es dicho dupla del imp[er]fecto la máxima vale dos longas. La longa dos breues.

dica un semibreve por compás, **℥** un breve por compás. En esto coinciden todos los autores, pero quede claro que estos signos no se refieren a la manera de llevar el compás, sino al compás como valor de las figuras que contiene (y que como veremos más adelante es susceptible de modificación). Marcos Durán pone el ejemplo de ambos compases, mayor y menor, para el signo **℥**.



Ilustración 2: Pulsación de compás entero y partido y relación con las figuras en «tiempo de por medio» según Marcos Durán.

Según esto, queda claro que los conceptos de compás mayor y menor se refieren a dos maneras de percutir o de medir una misma música. En este sentido dice Marcos Durán: «*en el cantar por vn compas o otro: no ay difer¹/₂cia: saluo en la diuision de la quantidad & e tardãça del cõpas*»⁶, y en el mismo sentido Bermudo: «*indifferentemente se puede cantar el tal canto con qualquiera de los sobredichos compases*»⁷.

Pero a pesar de esta convención, en la práctica el compás o medida se puede poner en el valor que nos parezca para que la música funcione. Ya dice Ramos de Pareja que «*si los antiguos ponían la medida [= compás] en la breve, en la longa y, a veces en la máxima, nosotros, del mismo modo, la ponemos en la breve, semibreve, y algunas veces en la mínima*»⁸. Bermudo, al explicar el compás mayor y menor, les atribuye respectivamente el valor de un semibreve y un breve. Es decir, ha aplicado el primero al tiempo sin virgular **C** y el segundo al virgulado **℥**, lo que es normal porque el segundo tendría normalmente mayor número de figuras, y la subdivi-

La breue dos semibeues et sic de singl'is. En este señyal y tiempo sō disminuidas todas las figuras medio por medio del antecede señeal la figura que en antecedente señyal vale un compas en este vale medio de manera que en el prealegado señyal pasan dos mínimas por vn compas en este pasan quatro. Exemplo» [ejemplo no impreso] TOVAR, Francisco. *Libro de música...*, 20v.

6. MARCOS DURÁN, Domingo. *Sumula de canto de organo* 8.

7. BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos...* 51v.

8. «*Si enim antiqui ponebant mensuram in breui, in longa et quandoque in maxima, ita nos in breui, semibreui et aliquando in minima*» RAMOS 84, citado en GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «El compás como término musical en España». *Nasarre* XXII (2006), pp. 191-252, 2006.

sión facilitaría la ejecución⁹. También Tovar había señalado que el origen del compás menor («compaset») estaba en la práctica de cantar las mismas figuras con el doble de velocidad¹⁰. Confío en que el siguiente diagrama aclare lo anteriormente expuesto. El compás entero vale un semibreve, el compás partido vale un semibreve pero se llevaría el doble de deprisa. Desde el punto de vista de la figuración, la música sería el doble de veloz, Bermudo aplica estrictamente el sentido de los signos **C** y **℄**. Pero se insiste en que el valor de compás como percusión es el mismo de antes. Más adelante un ejemplo práctico nos aclarará estas diferentes maneras de escribir (siempre el asterisco indica en todo este trabajo el dar del compás).

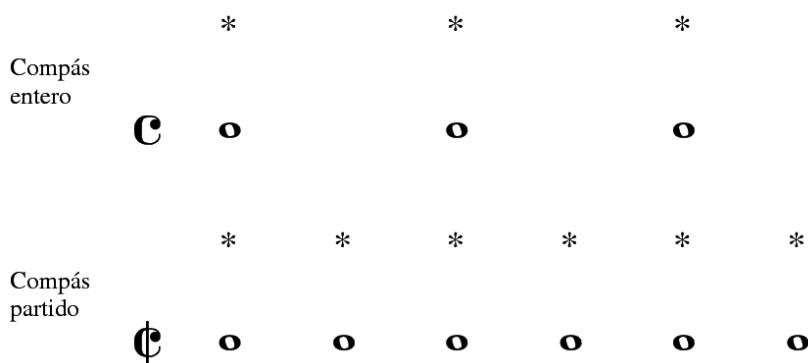


Ilustración 3: Pulsación de compás partido y entero y relación con las figuras según Bermudo.

Pero a continuación también dice Bermudo que «*el que por la regla quisiera cantar la mínima ẽ vn compas: quitara la difficultad del canto, que tuuie-re muchas corcheas, y el que cantare dos breues en el compas largo: euitara la pesadumbre de algunos cantos*» Según eso, y en la misma percusión de compás, las figuras se insertarían del modo siguiente:

9. «El compas mayor es nombrado de los authores entero, y en España compas largo: el qual es medida hecha con mouimiento tardio, y quasi reciproco. El semibreue en todas las señales (sacando la diminucion y augmentacion) vale vn compas destos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este se mide con el tiempo de por medio el semibreue en vn cõpas» *Declaración de instrumentos...*, 51v.

10. «...pongan la tal señal por dupla [se refiere a la disminución virgular, aunque en este caso aplicada al perfecto] mas quieren que luego que sea tal señal la cantoría se aya de cantar apresurada no disminuyendo la cantidad de las figuras: por la qual voluntad y platica nacio la particion del compas el qual se dize el compaset» TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*, 23v.

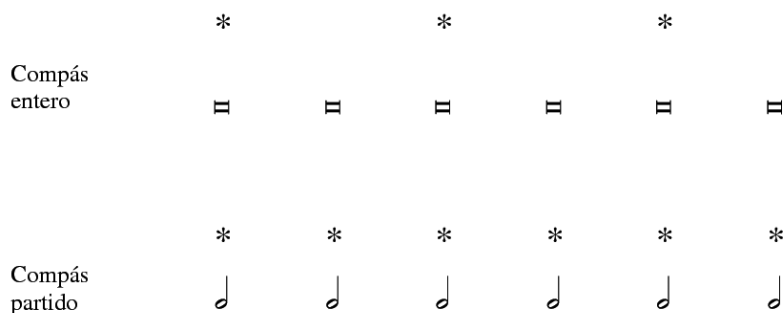


Ilustración 4: Otras posibilidades discrecionales de relación entre figuras y compás según Bermudo.

En efecto, con la primera manera evitamos demasiadas percusiones (y lentitud) en una música poco figurada, y en la segunda subdividimos para poder aprender más fácilmente música más complicada. Bermudo insiste en el carácter didáctico de esta práctica de partir el compás, y en que para la mayor perfección de la música es mejor el compás entero o mayor: «*El dicho auiso es para principiantes: los sabios no lo han menester, ni aun lo deuen vsar: sino guarden el cōpas del cōponedor: porque se guarde el decoro, y hermosura de la tal composicion*»¹¹.

De manera que ya en origen hay dos maneras de relacionar el compasillo con las figuras, según éstas vayan el doble de veloz o conserven su velocidad. Además se contemplan otras posibilidades. El examen de ejemplos vocales de la época nos permitirá apreciar que la medida o compás se aplicará a las figuras según la complicación de éstas, según el carácter de la música, y según la habilidad y experiencia de los músicos. Más adelante expondré las posibilidades en la música instrumental.

Diferentes tipos de compás en la música instrumental

En la música de vihuela, las fuentes expresan una preferencia por el compasillo, es decir, por un compás subdividido, más veloz, que tiene el valor de un semibreve. La razón es la facilidad de medir una música que era de mayor complicación. Este compás se hará más lento o más rápido según el carácter de la música y su figuración. Este compás se derivaría de la partición del compás mayor con tiempo de por medio (℄), y

11. *Declaración de instrumentos...* 51v.

es por esta razón por la que encontraremos preferentemente empleado dicho signo **℄** para el compás partido o compasillo, aunque encontramos un semibreve cada compás. Es decir, en este caso **℄** significa que el compás está partido, no que valga un breve y deba ser el doble de veloz. Hay que advertir que, en general los vihuelistas emplean de forma convencional los diferentes signos mensurales de tiempo para referirse a la velocidad (como más tarde hará también Correa). En definitiva, se prefiere emplear siempre el compasillo (o sea compás subdividido aplicado al tiempo de por medio), y llevarlo más o menos aprisa según el carácter de la música¹². Lo anteriormente dicho es muy importante que se tenga

12. «Ay dos maneras de cōpas mayor y menor el mayor cōtiene en si dos del menor q[ue] se dize cōpasillo: del qual nos seruiremos en este libro porque es mas facil y claro de entender: y a esta causa todo lo q[ue] agora se cāta es a cōpasillo que es el valor de vn semibreue o dos minimas / o quatro seminimas / o de ocho corcheas q[ue] que qualquiera destos numeros hazē vn cōpasillo». NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538, A4. «... este compas puede ser de mayor espacio o menor como quisiere el que tañe, y es de saber que las cifras que estā metidas entre dos rayas que atrauiessan las cuerdas valen vn compas y tanto se and e tañer aquel espacio que aya pocas cifras como muchas, y esta figura w que a de estar encima que es semibreue vale vn compas y dos de estas hh que son minimas en otro...» PISADOR, Diego. *Libro de Música de Vihuela*. Salamanca, el autor, 1552. Ed. Facsímil F. Roa/F. Gértrudix. Madrid, Pygmalión, 2002, A2v. «Y ansi las cifras q[ue] estuuieren encerradas entre dos lineas, que attrauiessan de alto a baxo / es a saber de la sexta hasta la prima, Aquellas tales cifras encerradas valen vn compas/ si es vn golpe se le dara valor de vn semibreue, si ay dos golpes dos minimas, si ay quatro golpes quatro seminimas, y ansi todo numero que este con otros o por si, se le dara el valor de la figura q[ue] tuuiere por señal.../... vn semibreue, que es vn compasillo,.../... No ay mas de vn tiempo, el qual significa desta manera **℄**» VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, A5v. Fuenllana: sin señal indicial, un semibreve por compás (*Orphenica Lyra*. Sevilla, Martin de Montesdoca, 1554). «Las rayas que atrauiessan las cuerdas, diuiden un compas, que son los golpes que ay de una raya a otra: que si es un golpe, se le dara valor de vn semibreue, y si ay dos golpes se le dara a cada vno el valor de vna minima, y si son quatro golpes, se les dara el valor de quatro seminimas: y si ay ocho golpes, se les dara el valor de ocho corcheas: que cada vn numero destos quatro números hacen un compasillo» DAZA, Esteban. *Libro de música de cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576, 3v. «... ay dos maneras de compas, mayor, y menor. El mayor contiene en si dos del menor, que se dize compasillo, del qual se trata en este libro: y haze mas al caso, por mas fácil y claro de entender, porque todo lo que se canta es compasillo, que es valor de vn semibreue, o dos minimas, o quatro seminimas, o ocho corcheas, que qualquiera destos números hacen vn compasillo» *Ibid.*, 4. «Para saber a que cōpas sean de tañer estas cifras se ponē tres tiēpos diferentes y son estos. Ø C ¶ Los quales van puestos al principio de cada obra La diferencia que ay del vno al otro es que por el primero a de yr el compas apriessa. Y por el segido ni muy apriessa ni muy a espacio. Por el tercero a de yr despacio porque por este entran dobladas cifras en vn compas que por los otros. Por los dos primeros tiempos tantas cifras entran en vn compas por el vno como por el otro. Solo ay la diferēcia dicha. ¶ La primera figura del canto de organo de las arriba dichas [la breve] por estos dos tiempos Ø C vale dos compases. La qual no toparan en primero ni segundo libros. En el tercero si. Y tendra vn rasgo por encima desta manera ^ El qual da a entēder que passa la mitad de aque-

claro, pues en la música del XVII se emplea por el contrario el signo **℥** para el «compás mayor», en el sentido de un compás que vale un breve, con dos movimientos arriba y abajo (cada uno un semibreve), pero es pronto para referirnos a ello, pues crearía confusión, la música del XVII empieza ya a aglutinar y simplificar conceptos en torno al término compás, proceso que culminará con el compás-acento del clasicismo.

También Santa María muestra la preferencia por el compasillo, «*el qual agora comúnmente de todos es vsado*»¹³, observando que para éste se emplea tanto con el signo **C** como con el **℥**, aunque este último en rigor se debería cantar por el compás entero, es decir, un golpe lento (compás mayor) que valdría un breve. Empieza aquí lo que será el origen de la confusión posterior, al confrontar el significado de compás/pulso, compás/valor de figuras, compás/modalidad de subdivisión. Venegas habla del «*compasillo que agora se usa*»¹⁴, y que vale un semibreve, aunque

lla figura a otro compas. Y lo mesmo se a de entender delas otras figuras quando tuuieren el dicho rasgo. Por el tercero tpo [la p con tilde] que es este **℥** la dicha primera figura vale vn cōpas como en vn exemplo que aquí pongo veran: desta figura: y de todas las otras. .../... ¶Las rayas que atrauiesan de la sexta a la prima siruen de diuidier los compases en los quales se vee bien claro de cada figura exemplo de las que entran en vn compas. / ¶Esta diferencia de tiempos (o compases) con otros q[ue] no pongo a[un]q[ue] no sin causa los Antiguos los vsaron y segū mi parecer fue para conformar la musica (o el mouimiento della con el sentido de la letra. Porque si vna letra es de materia alegre y regozijada de necessidad el compas a de yr regozijado y apriessa. Y si otra ni del todo es alegre ni del todo triste tambien tendra esta necessidad de otor compas que ni va ya muy apriessa ni muy despacio. Y ni mas ni menos la que del todo es triste querra el compas despacio». MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546, 2v-3.

13. «Destas figuras trataremos cōforme a lo que valen cantadas al compasete, el qual agora comúnmente de todos es vsado, porq[ue] quien conforme a este tiempo las supiere bien cantar, con facilidad las cantara en todos los otros tiempos. la señal que nos da a entender q[ue] cantemos al compasete, es medio circulo desta figura siguiente, **C** aunque agora este medio circulo cō una raya atravesada, que es este que se sigue **℥** de muchos tambien es llamado compasete, el qual tomado en rigor, auiamos de cātā por el compas entero, que es vn breue, o dos semibreues, o quatro minimas, u ocho semínimas por compas, y cō todo esso se vsa del, como del de medio circulo sin raya atrauessaada, de suerte q[ue] por el vno y por el otro se vsa agora cantar al compasete. en este tiempo que en rigor es llamado Compasete, que es el de medio circulo sin raya atrauessaada, La Maxima vale ocho compasses, el Longo quatro, el Breue dos, el Semibreue vno, dos minimas vn compas, quatro semínimas vn compas, ocho corcheas vn compas, dieziseys semicorcheas vn compas» SANCTA MARIA, Tomás de. *Arte de Tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, parte I fol. f. 9 v.

14. «Sepa luego, que ay ocho figuras, que se llamā maxima, longo, breue, semibreue, minima, seminima, corchea, semicorchea: y los compasses que valen estas figuras valen sus aguardas, o pausas en qualquier tiempo, mas no diremos sino del compasillo que agora se vsa: que son la maxima ocho compasses, el longo quatro, el breue dos, el semibreue vno, dos minimas vn compas, quatro seminimas otr. ocho corcheas lo mismo, y diez y seys semicorcheas otro compas.» VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557, 2v.

este autor no emplea signo alguno en el encabezamiento de las obras que cifra. Sólo emplea la **C** para volver a compasillo cuando ha habido un cambio a proporción, además de unos casos singulares que se comentarán más adelante. Para Hernando de Cabezón el compás vale un semibreve, y salvo las excepciones que se comentarán más adelante, lo señala siempre con el signo **℄**¹⁵. El manuscrito 242 de la Universidad de Coimbra no emplea casi nunca signos para el imperfecto, siendo el valor del compás (espacio entre barras) un semibreve. Ocasionalmente aparece una **C** en el encabezamiento de algunas obras¹⁶, no he podido consultar el original más que a través de reproducciones para comprobar si pudieran ser añadidos.

Con el curso del tiempo, parecen haberse producido dos fenómenos en la manera de llevar el compás de compasillo (subdividido, rápido). En primer lugar, debido sin duda a la complicación de la figuración en la música instrumental, el compás se iría ralentizando. Quizás por eso se queja Bermudo de los que «*cantã el semibreue en un compas largo como se ayan de cantar en tal señal dos semibreues*»¹⁷. En segundo lugar, parece que además ese compasillo ralentizado se parte a su vez en dos golpes, arriba y abajo, dar y alzar. Es Santa María el primero en especificarlo, indicando incluso la detención de la mano en el alzar¹⁸. Por otra parte,

15. «Ansi mismo han de saber, que en cada espacio de los que están entre rayas q[ue] atrauiessan las reglas de alto abaxo valen vn compas, el qual sino vuiere mas de vna letra al principio será semibreue, y si dos, vno en el principio y otro en el medio, serán minimas...». CABEZÓN. *Declaración...*, 1578, 1v numeración mía.

16. P:Cu Ms 242, fol. 122 (terminología RISM).

17. *Declaración de instrumentos musicales*, 52.

18. «El compas se diuide y parte en dos partes yguales, (es a saber) en dos medios compasses, que son sus partes integrales, de que se compone, la qual diuision y particion haze el golpe que hiere en alto, y assi como para diuidir y partir vna cantidad continua en dos partes yguales, se diuide y parte con vn punto en medio, assi en la musica para diuidir y partir el compas en dos medios compasses, se diuide y parte con el golpe que hiere en alto, de manera que el compas siempre hiere en baxo, y el medio compas en alto, y assi, medio compas, es la cantidad, o medidad, o tardança de tiempo, que ay del golpe baxo al alto, o del alto al baxo, y notese que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto, que es medio compas, que del alto al baxo, que es otro medio compas, de lo qual se haze demonstracion señalando dos puntos con vn compas en vna pared de alto a baxo, en los quales se vera claramente no auer mas cantidad ni distancia del punto baxo al alto, que del alto al baxo.../... ¶Quatro cosas se requieren para perfectamēte llevar el cōpas. La primera es herir cō la mano vn golpe en baxo, y otro en alto, no gastando (como dicho es) mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo. Y aunque el golpe que hiere en alto, no tēga en que topar, como el q[ue] hiere en baxo, pero cō todo esso, se ha de herir como si en algũa cosa topasse, como muchas vezes lleuarse el cōpas en vago sin topar con las mano ni en baxo ni en alto, y cō todo esso herir con la mano como si topasse en baxo y en alto, estos dos golpes tiene cada compas. ¶La segūda cosa es, q[ue]

conviene recordar que Bermudo ya había previsto la posibilidad de batir el compás a la mínima (nota 11, *vide supra*).

A continuación se presenta un ejemplo que ilustra la diferencia entre compás mayor y menor, corroborando que dichos conceptos se refieren a la forma de llevar el compás, así como a su relación con la figuración. Se trata del tiento de 8º tono de Palero, obra recogida por Venegas¹⁹. En el encabezamiento de dicha obra se indica «*Ha se de tañer al compas mayor, hasta dõde se muda el tiẽpo, y despues al compasillo*». En primer lugar, es necesario considerar dónde «se muda el tiempo», y qué implica «medir al compás mayor» o al «compasillo». Se encuentra el signo C en c. 24, pero el lugar «donde se muda el tiempo» es en realidad el compás 14. En dicho compás se observa que el valor de las ligaduras (retardos) se reduce a la mitad: tienen el valor de una mínima, en lugar de un semibreve. A partir de c. 24, con la indicación C, volvemos a encontrar la escritura con las ligaduras a la semibreve. La indicación del encabezamiento significaría batir el compás «entero», es decir un solo golpe, una semibreve. A partir de c. 14, habría que subdividirlo batiendo las mínimas, al doble de velocidad. Yo soy partidario de mantener el postulado de que el compás, en el sentido de intervalo de tiempo entre dos barras, no varía, y que comprende figuras por valor de un semibreve (*cfr.* fuentes citadas anteriormente en las notas al pie 12, 13 y 14). En mi opinión, el significado de la indicación es que se debe medir por el compás sin subdividir («entero»), y a partir de c. 14 con el compás subdividido («compasillo»). No creo que se trate en modo alguno de un cambio de velocidad del compás (= intervalo de tiempo entre barras), sino de simplemente un cambio en la manera de medirlo, con uno o con dos golpes (compás = manera de medir). Esto sería por razones principalmente didácticas, sin descartar sus implicaciones rítmicas y de carácter. Efectivamente, subdividir en el compás 14 y siguientes facilitaría medir las mínimas sincopadas y la más abundante figuración, medir el compás con un solo golpe aseguraría un ritmo más lineal, obteniendo «la hermosura del contrapunto» que demandaba Bermudo (ver nota 3).

quando la mano hiriere en baxo se esté queda todo el tiempo que durare el medio compas, sin leuantarse hasta el punto que ouiere de herir en alto, y dela mesma manera quando hiriere en alto, se esté queda todo el tiempo que durare el medio compas sin baxarse hasta el punto que ouiere de herir en baxo, y para esto es necessario alçar y baxar la mano con vna misma yagualdad, esto es que no aya mas velocidad de mouimiento en alçarla que en baxarla...». SANCTA MARIA, Tomás de. *Arte de Tañer fantasía*, parte I fol. 8.

19. VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. *Libro de Cifra Nueva*, 33v-34.

Esto se ilustra a continuación, el asterisco marca siempre la batida del compás, entre c. 14 y c. 24 al doble de velocidad. Los metrónomos son por supuesto sólo relativos.

c. 1 *=MM40

c. 13 *=MM80

c. 22 *=MM40

Ilustración 5: Tiento de Palero (Venegas) con cambio de compás mayor a compasillo.

Podría objetarse que la literatura teórica parece sugerir que compás mayor es batir cada breve (cada dos barras), y compasillo cada barra, pero sería difícil batir cada dos compases (resultaría demasiado lento e inútil por tanto para medir). En mi opinión lo más lógico es batir el compás, y en el fragmento con las ligaduras de mínima, batir el medio compás. Es lo que parece expresar Bermudo cuando dice que «*Algunos cantores en España que estos tiempos de pormedio cantan a compasete, dan a las figuras tantos compasetes como si estuuiesen en tiempos enteros: excepto que en los tiempos depormedio va el compas mas aprefsurado. Voluntad es de cantores: aũque no se si lo fue del cõponedor*»²⁰. Esto evidenciaría el proceso que

20. *Declaración de instrumentos...*, 26.

está teniendo lugar, y que refleja Santa María, de partir de nuevo el compás en alzar y dar. En definitiva, la escritura de cc. 14-24 equivale a un «compasillo de tiempo de por medio», aunque la escritura ya incorpora de forma tectónica el ritmo. Para entender lo que ha pasado es necesario imaginar que la escritura es la del ejemplo siguiente. Se ha escrito el fragmento en compasillo con los valores el doble de largos. Ahora, al aplicar el compasillo, entraría en cada golpe (compás) un semibreve. El compasillo sería medir el doble de deprisa, la velocidad de la música la daría el compás más veloz. Esto es lo que describía Bermudo (ver nota 9 e Ilustración 3 en pág. 6).

c. 1 *=MM40

c. 13 *=MM80

c. 22 *=MM40

Ilustración 6: Mismo tiento anterior, simulando la escritura en «tiempo de por medio» en el compasillo.

Hay que aclarar que en modo alguno he pretendido presentar con el ejemplo anterior una propuesta de edición ni de solución interpretativa, tan sólo ejemplificar el significado de este fragmento, refiriéndolo a cómo se habría podido escribir según lo que Bermudo describe. En realidad, Venegas (y toda la música instrumental en general), parece haber prefe-

rido incorporar la velocidad en la propia notación, al escribir ya directamente los valores a la mitad. Esto es más cercano a lo que explicaba Tovar (ver nota 5 e Ilustración 2 en pág. 5), y a lo que refiere Santa María.

Aunque en Venegas no hay valores de figuras ni signo inicial de compás, está claro que el valor entre barras es de un semibreve, y así se desprende de los valores de figuras escritos en la cifra sobre compás 61.



Ilustración 7: Compás 61 del tiento anterior, facsímil del original.

Desde luego, la opción de escribir la «dupla» ya en la propia figuración de la música (ligaduras de mínima) resulta más práctica y más fácil de hacer entender al lector, y es natural que se adoptara cuando se va imponiendo la notación en partitura. Sin embargo, todavía en Correa encontramos el vestigio del «tiempo de por medio» (tocar los valores el doble de deprisa), cuando para escribir la sesquiáltera pone o bien 6 semínimas o bien 12 en un compás. El siguiente fragmento es un ejemplo, se ofrece original y transcripción²¹.



Ilustración 8: Correa, fragmento en sesquiáltera a 12, original.

21. CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado facultad organica*. Alcalá, Antonio Arnao, 1626 fol.119, —2005 vol. 2 pág. 149, cfr. BERNAL, 2005.



Ilustración 9: transcripción del fragmento anterior.

¿Y por qué es el único lugar en que Venegas hace esta observación? A parte de unos pocos compases en la canción *gaybergier*, fol. 69-69v, es el único punto en que ocurre esta escritura de ligaduras a la mínima en la que el compilador parece sentir la dificultad de las síncopas sin batir el medio compás. En los cc.28-46 del mismo tiento de 8º tono de Palero se disminuyen las figuras, pero no el ritmo armónico ni el valor de las ligaduras o síncopas, de manera que no habría razón para aplicar en estos compases el mismo procedimiento de subdividir. Todo el resto del libro, por su figuración, se puede batir al compás entero, quizás así encontraremos la «*hermosura del contrapunto*» que reivindicaba Bermudo, y dejar «*el compasillo que agora se usa*» (Venegas *dixit*) para los principiantes. En Hernando de Cabezón sólo encontramos esta escritura muy ocasionalmente: en el tiento de 6º tono cc. 50-78, en las dos últimas diferencias del *canto del caballero*, también en la canción glosada *Ung gay bergier* y, curiosamente, en *Quién Llamó Al Partir Partir* de su tío Juan de Cabezón (obra «antigua», pues Juan murió también en 1566). Esta escritura, en la que los retardos valen una mínima, se encuentra muy frecuentemente en la música del XVII, tanto vocal como organística, y es descrita como «compás diminuto» o «nota negra» por los teóricos Lorente y Nasarre respectivamente²².

22. LORENTE, Nicolás de Xamares, 1672, 154, 156 y 282, NASARRE. Escuela II 271, citados en BERNAL RIPOLL, Miguel. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid, UA ediciones, 2004, p. 410.

En cualquier caso, quiero señalar con especial énfasis que no encuentro en el caso anterior del tiento de Palero que nos ocupa razón alguna para una modificación sustancial de la velocidad, cambiará el modo de llevarlo pero no la velocidad global. Por supuesto, en la ejecución musical siempre hay un margen de elasticidad, y el compás puede variar ligeramente al variar el carácter en un fragmento, pero siempre conservando un pulso básicamente regular, «*maximus certicator vniuersalis in tota musica mensurabilis*»²³, «*buen fundamento para bien cantar y tañer .../... guía en toda la musica mensurable.../... gouierno cõ q[ue] se concierta y rige toda la musica, assi del câtar como del tañer, dādole toda gracia y ser*»²⁴. Es importante entender que «*toda la musica, assi del cantar como del tañer, esta subjecta y atada al compas, y no el cõpas a la música*»²⁵, es decir, el cambio de carácter en la música no puede hacer peligrar la regularidad del compás.

Esto se corrobora en un *Ave maris stella* del mismo libro, atribuido a Antonio de Cabezón (Venegas 46 v). Esta pieza yuxtapone tres diferencias sobre dicho himno. En la primera diferencia se indica «*Aue maristella, a compas entero*», el canto llano va en semibreves. En la segunda diferencia, en compás 37, se indica «*Aue maristella, a compasillo*». Las dos primeras notas del canto llano son semibreves, pero a partir de ese momento son mínimas. Se indica el signo C precisamente en el compás en el que el canto llano empieza en mínimas, y se vuelve a indicar en c. 51 (no parece haber razón especial para dicha reiteración). La tercera diferencia comienza en c. 57, y se indica «*Aue maristella. / a minima el compas*». El canto llano está ahora en semínimas, sigue habiendo cuatro dentro del espacio entre dos barras (un compás o «casa»). Parece indicar que se bate la mínima (compás = golpe-medida), aunque el compás = casilla sigue siendo un semibreve. Posiblemente la segunda C fuera para esta tercera diferencia y se puso por error una regla (sistema) más arriba. De manera que ambas segunda y tercera diferencias están en compasillo, y eso quiere decir que se bate la mínima, es decir, se subdivide el compás. Como se ve, no hay cambio del pulso básico, se dobla pero sin acelerarlo.

23. MARCOS DURÁN, Domingo. *Sumula de canto de órgano*, 8.

24. SANTA MARIA, Tomás de. *Arte de Tañer fantasía*, parte I fol. 7v.

25. *Ibid.*

Primer libro.

Comiençan las Ave maristellas.

Aue maristella, a compas entero.

Aue maristella, a compasillo.

Aue maristella.

a minima el compas.

b

Aue maristella,

Ilustración 10: Ave maris stella de Cabezón (Venegas), con cambios de compás entero a compasillo.

[c. 1] "Aue maristela, a compas entero."

[c. 37] "Aue maristella, a compasillo" **C**

[c. 57] "Ave maristella. / a minima el compas"

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled '[c. 1] "Aue maristela, a compas entero."', shows a melody in the treble clef with whole notes and a bass line with eighth notes. The second staff, labeled '[c. 37] "Aue maristella, a compasillo"' with a 'C' time signature, features a melody with half notes and a bass line with eighth notes. The third staff, labeled '[c. 57] "Ave maristella. / a minima el compas"', shows a melody with quarter notes and a bass line with eighth notes.

Ilustración 11: transcripción de parte del fragmento anterior.

De manera que sigo manteniendo el postulado de que en general el espacio entre dos barras de compás representa un intervalo de tiempo invariable, estando los cambios de velocidad implícitos en la notación. En este caso, las indicaciones pueden deberse a la manera de llevar el compás, pero también podrían tener un valor descriptivo, refiriéndose sólo al hecho de que la escritura del canto llano esté en semibreves, mínimas o semínimas. Esta invariabilidad del compás no se aplica a los cambios a proporción, como se verá en la segunda parte de este trabajo.

En mi opinión, compás entero se refiere a una batida por compás, descartando una batida cada dos compases, debido a la figuración. El compasillo vendría a significar batir cada medio compás, ya se ha mostrado en el caso anterior cómo los valores se escriben a la mitad. En c. 57 seguimos batiendo a la mínima, la indicación es simplemente de precaución, recordando que en esa batida entran ahora dos notas del canto llano. Es de señalar que otros himnos en Venegas tienen los valores del Canto Llano en breves (o breve-semibreve, en el caso de cantos mensurados como *Pange lingua*, *Sacris solemniis*, etc.). O quizás en la segunda diferencia la **C** indicaba batir al compás entero, a pesar de que el canto llano está «en compasillo» (en mínimas).

En cualquier caso, en este momento del estudio podemos apreciar que el empleo de las señales mensurales **C** y **℄** no es determinante. Los vihuelistas, y más tarde Correa, las emplean de forma convencional para indicar las distintas velocidades del compás. Hemos visto que Venegas no pone signos, excepto **C** con significados diversos: para volver a binario después de proporción, para marcar la batida de compás mayor en el tiento de 8º tono de Palero, para señalar la batida del compasillo en el *Ave maris stella* anteriormente citado.

Hernando de Cabezón emplea la señal **C** siempre para volver a imperfecto después de proporción, ya en los propios ejemplos de las proporciones en la *Declaración*... (fol. 5v y 6 sin numerar) y en numerosos lugares (6º de los versos de 2º tono, fol. 31v, etc.). En todos estos casos no parece haber una diferencia en la figuración que haga pensar en una rítmica y velocidad diferentes. Parece haberse empleado la **C** simplemente para indicar que la proporción ha acabado y vuelve el binario o imperfecto.

Hernando emplea casi siempre **℄** en inicio de obra, sólo 7 de las 126 obras del libro llevan como señal indicial **C**²⁶, recogidas en el cuadro siguiente.








Obra	Figuración	Canto llano
<i>Ave maris stella</i> f. 21		o
Otro <i>Ave maris stella</i> f. 21		o
1º de los versos del quinto tono f. 34v		o
Último de los versos de séptimo tono f. 49		o
tiento de primer tono f. 64		o
Beata viscera Mariae virginis f. 102		o
Diferencias sobre <i>quién te me enojó Isabel</i> f. 193v.		o

Ilustración 12: Obras marcadas con C en Cabezón.

26. Estas piezas son: *Ave maris stella* f. 21, otro *Ave maris stella* f. 21, versos del quinto tono f. 34v (sólo en el primer verso), versos de séptimo tono f. 49 (sólo último verso), tiento de primer tono f. 64, *Beata viscera Mariae virginis* f. 102, *Diferencias sobre quién te me enojó Isabel* f. 193v.

En estas siete obras me parece encontrar sólo imprecisas evidencias de una intención diferente en el uso del signo C desde el punto de vista de la figuración: en las cinco primeras encontramos figuración lenta y poca complicación contrapuntística, en las dos últimas la figuración es más veloz y la escritura más enrevesada y hay mayor complicación rítmica y de ejecución. Todas ellas están basadas en canto llano, que tiene en todos los casos el mismo valor en general de semibreve, y los retardos tienen valor de semibreve.

En el ejemplo siguiente se aprecia la diversidad de la figuración en dos de estas obras. La primera de ellas se podría medir con un pulso menos frecuente, y con mayor velocidad, pero en la segunda sería todo lo contrario, por la disminución, la complicación rítmica y la dificultad de ejecución (véase la distribución de manos en cc. 36 y 37!).



Ilustración 13: Dos ejemplos de obras señalados con C en Cabezón, ambas con muy diferente figuración.

Pero sí que podemos detectar un hecho diferente en la escritura del canto llano. Éste está escrito en semibreves tanto en *Beata viscera*, como los dos *Ave maris stella* en f. 21, y en los fragmentos del villancico *Quién te me enojó* en los que éste se reconoce. Junto con otro *Ave maris stella* de f. 21v que carece de indicación inicial, son las únicas obras en las que esto ocurre. En el resto de composiciones construidas como glosa sobre el canto llano intacto (dejando aparte los versos), éste está escrito en breves, a saber una serie de *Ave maris stella* y un *Christe Redemptor* (fol. 25). Encontramos además la combinación breve-semibreve en el caso de los *Pange lingua* (algunos de estos están escritos con el signo O, reflejan-

do así la agrupación ternaria de compases). El Canto Llano del Caballero es un caso de canto llano irregular, incluyendo una pauta métrica más complicada de *pentemímeris yámbica* (cfr. Bernal 2004). Por ello, el hecho de emplear **C** podría deberse a la frecuencia del canto llano, sería una cuestión de mera nomenclatura, y quizás se debe sólo a un prurito de corrección en la notación que quizás tenga consecuencias en el ritmo, aunque la decisión de la velocidad creo que debe basarse una vez más en la figuración.

Conclusiones

A la luz de todo lo expuesto podemos extraer las siguientes conclusiones.

1) En primer lugar, y como conclusión fundamental, el valor de los instrumentos teóricos y prácticos, principalmente los conceptos de compás y tiempo y los signos mensurales, no son fijos, sino que van evolucionando y adaptándose a los cambios en la práctica musical. Por ello no se les puede dar un valor absoluto ni interpretarlos al pie de la letra.

2) Dicho esto, podemos considerar que los conceptos de compás mayor y menor hacían referencia en origen a dos maneras diferentes de medir la misma música, el segundo resultado de la subdivisión del primero en dos golpes. La primera de estas sería más adecuada para la fluidez de la música, la segunda más didáctica y útil para los menos experimentados. Con el tiempo se impondría el compasillo como un compás de periodicidad más frecuente que tendría diversas velocidades según carácter y figuración de la música. En cualquier caso, debido a la ralentización del compás para permitir la creciente complicación de la figuración en la música instrumental, el compasillo se acabaría batiendo a la mínima, con dos movimientos dar-alzar.

3) Para este compasillo se empleó preferente el signo **℄**, lo que se debería a que en origen este tiempo procede de la partición del tiempo de por medio o virgulado (compás = breve) en dos compases el doble de veloces (compás = semibreve), aunque ahora se escribe la música con valores diminutos si se quiere que sea el doble de veloz (una excepción la encontramos todavía en la manera de señalar la sesquiáltera a 12 de Correa). Las fuentes de tecla españolas de la época (Venegas y Hernando) apenas muestran una intención en el distinto empleo de los signos **C** y **℄**.

4) En el siglo XVII encontraremos una situación diferente: Correa (de manera similar a algunos de los vihuelistas) emplea todavía los signos **O**, **C**, **Ø**, y **℄** para indicar una gradación de velocidades del compasillo que, en la línea de Santa María, se parte en un golpe abajo y otro arriba. Los teóricos Lorente y Nasarre, y en general los manuscritos de tecla (muchos de ellos copiados en el siglo XVIII) emplean **C** para el compás de compasillo con valor de un semibreve. El signo **℄** indicaría «compás mayor» (en el sentido de un breve por compás), y no se usa por lo general en la música de órgano. Incluso cuando encontramos entre las barras el valor de breve se entiende que la unidad de compás es la semibreve, siendo el barrado cada dos compases²⁷.

5) El compás puede tener diversas velocidades, que dependen del carácter y función de la pieza y de su figuración. Éstas, o no se indican en absoluto (como ocurre en las colecciones de música de tecla de Venegas y Hernando de Cabezón), o bien se indican bien literariamente o empleando los signos según una convención aclarada por el autor (es el caso de los vihuelistas y más tarde de Correa).

6) El compás «no se muda», debe permanecer estable según todos los testimonios. Hay empero evidencias de que ocasionalmente puede mudarse si hay una razón, pero no aleatoriamente en el curso del proceso polifónico. En mi opinión, la razón puede ser una solución de continuidad o un cambio muy definido en la escritura. Un ejemplo de esto lo encontramos en algunas series de diferencias de Valderrábano, donde se acelera o retarda el compás en alguna de las diferencias²⁸. Este procedimiento tiene la intención evidente de ofrecer algunas diferencias de manera más calmada o por el contrario de animar el movimiento al final de una larga serie de variaciones. No creo acertado ni justificado según las fuentes que disponemos aplicarlo a series breves de diferencias, o

27. Como ejemplo, el caso de un tiento de falsas de primer tono de Cabanilles (CABANILLES, Joan. *Musici Organici Johannis...* 4-5). En una de las fuentes (**E: Bbc** M 729 ff. 33-34) las barras de compás están escritas cada dos semibreves, habiendo un total de 41 casillas. La unidad de compás parecería la breve, pero en al final del tiento se especifica que tiene 82 compases, luego la unidad de compás es el semibreve. Otra fuente de la misma obra tiene el barrado cada semibreve (**E: Mn** [Ms] M 1360 ff. 1-2).

28. «Pavana» (VALDERRÁBANO 1547 94v-95v, VALDERRÁBANO 1965 Vol. II 65-68), con la indicación inicial «Algo apriesa», la tercera diferencia lleva la indicación «Apriesa». «Pavana» (VALDERRÁBANO 1547 95v-96v, VALDERRÁBANO 1965 Vol. II 69-71), también con la indicación inicial «Algo apriesa», la tercera diferencia lleva la indicación «Algo despacio». En la larga serie de «Otras diferencias sobre el Conde Claros» (VALDERRÁBANO 1547 99v-103, VALDERRÁBANO 1965 Vol. II 82-91), con la indicación inicial «Apriesa», las cuatro últimas diferencias del total de 74 llevan la indicación «Muy apriesa».

cuando haya una clara continuidad polifónica entre ellas y mucho menos en el curso de un discurso polifónico. En el próximo apartado justificaré también que la velocidad del compás también puede cambiar (y de hecho cambia) en la proporción.

La relación entre el imperfecto y los compases de proporción

La segunda cuestión que se va a tratar es la relación entre el compás de proporción y el binario o imperfecto, cuestión sobre la que ya he escrito anteriormente, si bien en referencia a la música del siglo XVII²⁹.

El compás de proporción, su ritmo y su batida

Según Ramos de Pareja, el compás de proporción nace de la alteración irregular del compás o medida³⁰. Según Santa María, el compás de proporción es el que se divide en tres partes en lugar de en dos (o en dos partes desiguales, la primera con el doble de duración que la segunda)³¹. Surge la cuestión de qué relación debe haber entre binario y proporción, cuando hay un cambio en el curso de una obra. La primera consideración es que la observación insistente en los antiguos tratadistas y prácticos sobre la invariabilidad del compás ha hecho postular la relación compás = compás como la teóricamente correcta para constatar inmediatamente que dicha relación no resulta satisfactoria en la práctica. La proporción resulta demasiado lenta, y además es difícil de realizar.

Nuevamente se apela a la inconsistencia de la antigua teoría y práctica para explicar este hecho. Pero a continuación voy a tratar de demostrar que lo que nuestra intuición musical nos dicta no está en contradicción alguna con lo que dicen las fuentes históricas. Para ello habrá que

29. BERNAL-RIPOLL, Miguel. *Procedimientos constructivos...* y «La relación métrica entre el compasillo...».

30. «*De cuius inaequali alteratione insurgunt inaequales musicae proportiones*». RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica pratica*, 67.

31. «¶Dos maneras diferentes de compas tenemos en la musica practica. En la vna manera el compas (como dicho es) se diuide y parte en dos partes yguales, y en la otra manera en tres partes tambien yguales, este es el cõpas de la proporcion q[ue] por otro nõbre llamã Ternario, en el qual de tres partes que tiene, las dos, se gastã en el golpe que hiere en baxo, y la otra en el que hiere en alto, esto se haze cantãdo dos semibreues en el golpe que hiere en baxo, y vno en el que hiere en alto, o dos Minimas en el golpe q[ue] hiere en baxo, y vna en el que hiere en alto». *Arte de Tañer fantasía*, parte I fol. 8.

abandonar cualquier intento de explicar esto desde el punto de vista de nuestro concepto actual de compás, hacer *tabula rasa* adoptando los instrumentos teórico-prácticos de la época, y separar los conceptos rítmicos, los métricos y los de escritura o notación.

Para el estudio de esta cuestión se pueden establecer los siguientes hechos, que se justificarán a continuación:

1) Las fuentes históricas no han especificado esa supuesta igualdad del compás (concepto de compás como intervalo de tiempo) entre el imperfecto y la proporción, en el caso de un cambio en el curso de la obra.

2) Muy al contrario, las fuentes especifican que el compás cambia en la proporción.

3) La relación entre compás y proporción se efectúa igualando tiempos partes de compás, no compases enteros.

Hernando de Cabezón, cuando describe los tiempos de proporción mayor y menor, en las que el compás es «desigual» (es decir, se divide en tres partes en lugar de en dos), no dice que el compás deba permanecer invariable. Sin embargo, al describir seguidamente las proporciones sesquiáltera y la sesquiquinta (proporciones que se cantan bajo el compás igual o binario), sí especifica que el compás no se muda³², lo cual por otra parte es lógico musicalmente. Cuando en este apartado se hable de proporción, debe entenderse que se trata de la proporción ternaria, la que se canta con el compás desigual.

Salinas indica que el compás cambia en la proporción, que ésta empieza casi siempre en el dar y acaba en un semipié³³, lo que sugiere cla-

32. Cfr. CABEZÓN 1578, *Declaración...*, 3v-4v, numeración mía.

33. «Pero nosotros creemos que, como ejemplo de ritmo separado del metro, no son menos aptas las modulaciones que suelen ejecutarse sin palabras en los órganos y en otros instrumentos músicos, pues no tienen un final determinado y fijo de pies, antes bien discurren hasta el fin por el mismo número que comenzaron y proceden siempre con una percusión idéntica de la mano hasta que llegan a la μεταβολη, esto es al tránsito a otro género de ritmo. A esta variación de ritmo los prácticos modernos la llaman ordinariamente en el canto *proporción*; casi siempre comienza en el dar, y siempre acaba en un semipié» «et nos ad exemplum rhythmī a metro separati euidenter ostendendum, non minus aptas arbitramur esse modulationes, quae in Organis, aut alijs musicis instrumentis absque verbis fieri solent: quando nullum in pedibus subsistendi finem certum aut determinatum habent, sed quo coeperunt numero ad finem vsque decurrunt, ac pari semper digitorum percussione procedunt, donec ad [metabolen] peruenerint, hoc est, ad transitum in aliud genus rhythmī, quam rhythmī mutationem practici recentiores proportionem in cantu vocare consueuerunt: et a positione manus prope semper incipiunt, et in eandem semper desinunt, vt in semipede terminari necesse sit.». SALINAS, Francisco. *De Musica libri Septem*. Salamanca, Mathias Gastius, 1577. Edición en castellano de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid, Alpuerto, 1983, 1577, 283, —1983 491-492.

ramente que la relación está basada en los tiempos o figuras, y no en los compases, como se ve por el esquema siguiente.



Ilustración 14: Batida del compás en imperfecto y en proporción, expresada con pies rítmicos (interpretación de la explicación de Salinas)

Para reconstruir el pensamiento de Salinas, se ha supuesto un ritmo espondaico, que en un momento dado (1) cambia a trocaico, para volver nuevamente a espondaico más tarde (2). En el ritmo espondaico cada compás tendría un pie espondeo, que se puede dividir en dos semipiés iguales: dos valores largos. En el ritmo trocaico el compás comprende un pie troqueo, que se puede dividir en dos semipiés desiguales: un valor largo y otro corto.

Las rayas representan los valores largos y las curvas los cortos, el asterisco * representa la percusión del dar del compás. No hay dificultad en reconocer que estos semipiés largo y corto son idénticos en el binario y en la proporción, recordemos que para Salinas el semipié breve es la unidad temporal o *mora*³⁴. Si el compás se subdivide en alzar y dar, la manera de llevar el compás cambia, pues ahora el alzar es la mitad que el dar, como Santa María decía (*vide supra*). El primer semipié de la proporción (1) es el último del imperfecto. El último semipié de la proporción (2), un tiempo largo, es a su vez el primero de la vuelta al imperfecto.

Es fácil ver que la velocidad del compás de proporción se ha acelerado respecto del binario. Si, por ejemplo, el compás comenzara a MM60, en la proporción (1) iría a MM80 (dando un golpe por compás, el número de golpes de uno y otro estarían en relación 4:3). Esto está de acuerdo con una observación de Bermudo referente a la interpretación del canto llano³⁵, de la que se desprende que el compás de proporción estaría en-

34. «*Tempus autem hic intelligitur, minima pars eius spatij, quod est in voce, aut in sono, aut aliquo motu corporis, denique nihil aliud, quam mora breuissima est, et in morem Epicurearum atomorum nullas habet partes, quamuis habere posse videatur: ac tale quiddam est in Rhythmis hoc tempus, quale in Geometricis punctum, in Arithmetice vnitas*» *Ibid.*, 235.

35. «Contra el artificio musical va mudar el cōpas tan espeßamente. Suelen mudar los cantores el compas en medio de vna obra, o al cabo: que de cōpaßete lo hazen proporcion. Esto

tre el mayor y el menor. El diagrama siguiente sería el ejemplo de los tres compases, mayor, proporción y menor. El asterisco* marca la percusión del dar del compás.

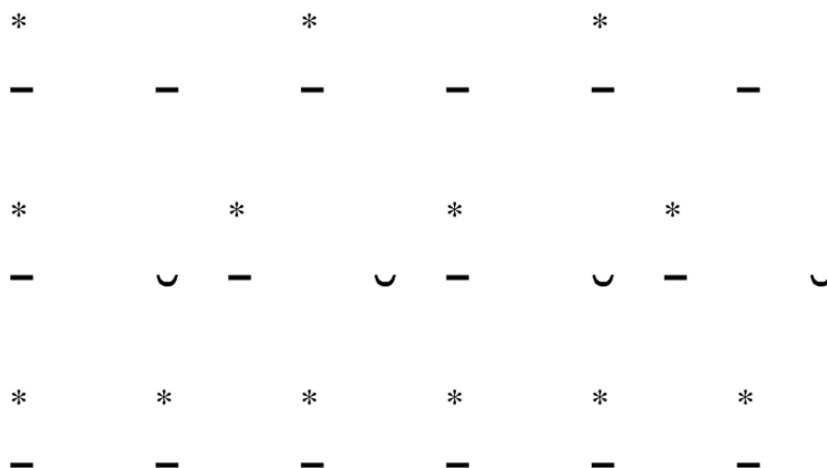


Ilustración 15: Comparación entre la batida del compás mayor, de proporción y compasillo.

En efecto, si el compás mayor percutiera a MM60, el menor lo haría a MM120 y el de proporción a MM80. Advierto que estos metrónomos en modo alguno se presentan como propuesta de interpretación, sino tan sólo para dar una idea de la velocidad relativa entre los compases. Se ha escogido los pies espondeo y troqueo por comodidad, por supuesto el razonamiento se puede extender a cualquier fracción de los mismos.

Es importante ver que, en este supuesto, la relación entre el compás binario y el de proporción es la siguiente: medio compás binario es igual a dos tercios del de proporción. O lo que es lo mismo: un tiempo de binario se iguala a dos de proporción.

También Baena habla en el mismo sentido, diciendo que en la proporción «*deue ser lo que se sigue vn poco mas de prisa el compas la tercia parte*»³⁶. Efectivamente, el compás se reduce en una magnitud igual a un

es biẽ hecho: porque cantando, encienden se los cantores y aprefuran tanto el cõpas, que parece mal, y para repararse, de manera que no parezca mal: mudan el compas no de apresurado en tardio: sino de compaßete, lo hazen proporcion. Esto es vsable, y muy bien hecho: pero vn mesmo compas que ya vaya de espacio, ya de apriesa: no se vsara entre cantores». *Declaración de instrumentos...*, 18v.

36. BAENA, Gonzalo de. *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*. Lisboa, German Gallarde, 1540, 6.

tercio del de proporción, aunque referido al binario sería de un cuarto. En rigor, la proporción es subsesquitercia (3:4).

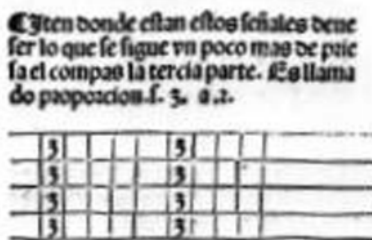


Ilustración 16: Gonzalo de Baena, fol. 6.

Esta reflexión desde el punto de vista rítmico es independiente de las figuras que se meten en cada uno de estos compases, lo que es una cuestión puramente mensural.

Escritura y notación del compás de proporción y relación con el imperfecto

Hasta el momento el razonamiento de la correspondencia entre el binario y la proporción se hacía sólo sobre la percusión del compás. Ahora es el momento de traducirlo a valores de notas y a notación de *canto de órgano*. Se ha postulado la relación de una parte de binario = dos partes de proporción. Igualamos el «dar» de los compases, que en binario es la mitad del compás, y en proporción dos terceras partes del mismo (recordemos que el compás de proporción se divide en dos tiempos, siendo el dar el doble de largo que el alzar, ver nota al pie 30). Esto equivaldría a igualar la mínima del imperfecto (o semibreve si estamos en «tiempo de por medio») con el semibreve de proporción menor o el breve de proporción mayor. Esta relación la encuentro bastante satisfactoria en casi todos los casos, y ya la he postulado en otras ocasiones en referencia a la música del siglo XVII, apoyándome en las instrucciones para medidas por Correa y las observaciones de Nasarre, que la expone casi literalmente³⁷. A continuación se expresa de forma gráfica, incluyendo la correspondencia con los valores de notas.

37. «... el compàs de proporcion se ha de considerar como compàs que tiene tres partes, aunque solos son dos los movimientos: y consideranse tres partes por ser el compàs desigual,

1 Compás entero, largo, mayor

2 Proporción menor

3 Proporción mayor

4 Compás partido, compasillo, menor

Ilustración 17: Relación entre las batidas del compás mayor, de proporción y compasillo y las figuras.

Atención al sistema nº 4 del anterior ejemplo, en éste se representa el «compasillo» descrito por Bermudo (ver pág. 6). Efectivamente, es compasillo en el sentido de dos percusiones al compás, pero además es un «tiempo de por medio» al haber el doble de figuras al compás, o dos compases en lugar de uno. Cuando encontremos un fragmento en imperfecto que puede ir muy rápido por la figuración, podemos suponer que estamos en realidad en «compasillo» (atención, no en el sentido de un semibreve por compás, sino en el sentido de compás veloz, procedente de la partición del compás «largo»), y entonces la relación será igualar un tiempo de binario a uno de proporción, de lo contrario la proporción

deteniéndose en la parte doblado que en la otra; de modo que en la parte que se detiene doblado, se considera, que ay dos partes (como en realidad las ay) pues como el compàs es desigual, y breve, mas que el de compasillo; por eso importa poco el que se detenga las dos partes, ò la vna en la falsa, ligando, pues aunque se detenga las dos partes, como en estas no se gasta mas tiempo que en vna de compasillo, no se siente la disonancia mas: pues el sentirse mas, ò menos, consiste en el mas, ò menos tiempo que en ella està.» (subrayado mío) NASARRE 1700 pág. 272-273., citado en BERNAL RIPOLL, Miguel. «Introducción». Francisco Correa de Arauxo. *LIBRO DE TIENTOS Y DISCURSOS DE MUSICA PRACTICA Y THEORICA DE ORGANO INTITULADO FACULTAD ORGANICA* (Alcalá, 1626). Miguel Bernal Ripoll (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005. Vol. I. y BERNAL RIPOLL, Miguel. «La relación métrica...», pp. 191-206 2008.

resultaría demasiado rápida o el imperfecto demasiado lento. La utilidad de esta manera de entenderlo se verá más adelante, al examinar la relación en algunos casos concretos, en dos tientos de 6º tono (ver Ilustración 21 e Ilustración 22) y en algunos versos.

En la tabla anterior también se ve que la proporción se puede escribir con tres semibreves al compás (proporción mayor) o con tres mínimas al compás (proporción menor). El resultado musical es idéntico desde el punto de vista métrico: tres notas en un compás, aunque los valores son del doble en el caso de estar virgulado. Más adelante me referiré a las diferencias que pueda haber. Venegas indica la proporción en ocasiones con una indicación literaria: «*Otras cinco [diferencias] sobre las vacas. Tres minimas al compas*» (Venegas 65v), «*Primera Diferencia. A proporcion Tres minimas al compas*» (*Ibid.* 66). En otras ocasiones no señala nada al principio («*Pauana*», Venegas 67), incluso no señala de modo alguno la proporción ternaria de los últimos diez compases en el tiento de Cabezón 6º tono (fol. 20-20v). En una ocasión («*vn gai bergier*» fol. 69-69v) emplea el signo **Z**, que en realidad significa sesquiáltera³⁸. Hernando indica la proporción mayor con los signos **℥3**, **3℥**, **O3**, **C3**, y la proporción menor con **C3**.

Señala Bermudo que «*el compas entero es dicho de proporcion: en el qual entran tres figuras contra dos en vn compas, o de otras muchas maneras*»³⁹. Tradicionalmente, esta cita y otras similares en otros autores se habían interpretado en el sentido de que el valor temporal de las figuras de ambos tiempos está en proporción sesquiáltera —«*tres figuras contra dos...*». Pero en mi opinión aquí el concepto de compás se refiere al número de figuras, no al intervalo de tiempo. Ahora podemos entender que «tres figuras contra dos» es una observación que atañe a la notación, a la escritura, no a la percusión del compás, que seguirá la proporción subsecuitercia (3:4). Efectivamente, las figuras están en relación sesquiáltera (3:2), pero de manera relativa al valor del compás (aquí se entiende por «compás» el número de figuras que en entran en una percusión). Éste, según el razonamiento que se desprendía de la interpretación del pensamiento de Salinas y Baena, tiene un valor menor, se ha acelerado (aquí, por el contrario se entiende por compás el intervalo de tiempo que se toma como medida). Como ya se ha señalado, con el paso del tiempo los

38. Venegas tiene la costumbre de señalar la proporción sesquiáltera con una **Z**, por ejemplo en el tiento sobre *Cum Sancto Spiritu* de Palero (Venegas 33-33v) o en el romance *Para quién crié yo cabellos* de Cabezón (*Libro de Cifra Nueva*, 66v-67).

39. *Declaración de instrumentos...*, 25 v.

organistas y teóricos asistirían al cambio en el significado de los conceptos de compás y tiempo y de los signos para representarlos. Pero al mismo tiempo tendrían acceso a la antigua literatura, y eso crearía ciertos conflictos.

La proporción en las obras de Cabezón

La aplicación de la relación antes postulada, a saber 1 tiempo de binario = 2 tiempos de proporción, a las obras de Cabezón resulta en mi opinión generalmente satisfactoria. Veamos el caso siguiente del tiento de 4º tono (Cabezón 1578 59-60v, —2010 II 46). El imperfecto debe ser lento, debido a la complicación en cc. 25-40. La relación basada en igualar un compás de binario a uno de proporción sería difícil de ejecutar y la música resultaría demasiado lenta. Por otro lado, intentar meter en un tiempo de binario (una mínima) todo un compás de proporción resultaría demasiado rápido, y especialmente atropellado en las síncopas en c. 89, por ejemplo. Además, de haber querido dicha relación se podría haber reflejado en forma de proporción sesquiáltera. La relación 1 tiempo de binario = 2 de proporción (en este caso mínima de binario igual a breve de proporción mayor) resulta más satisfactoria. Se puede plantear como si pasáramos de un pie espondeo a otro troqueo, lo que se ha representado en el ejemplo siguiente mediante los signos para los valores largos y cortos del ritmo encima de los valores de las notas.

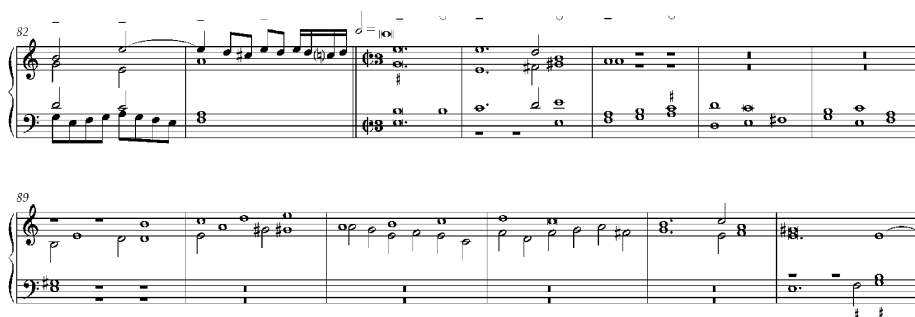


Ilustración 18: Cabezón, tiento de cuarto tono.

La misma relación (1 tiempo de binario = 2 partes de proporción, en este caso mínima de binario igual a semibreve de proporción menor) se podría aplicar al caso siguiente de la canción glosada *Ung gay bergier*

(Cabezón 2010 vol. 3 pág. 32), aunque yo no descartaría un ritmo más enérgico si cabe para expresar el sentido del texto de esta *chanson* ciertamente escénica, a saber la reacción airada del «alegre pastor» enojado por ver frustrada la satisfacción de sus propósitos eróticos.



Ilustración 19: Cabezón, canción glosada *Ung gay bergier*.

En efecto, el texto literario y musical de la *chanson* original revela una cierta construcción dramática, como una pequeña ensalada, en la que se distinguen cuatro partes: la narración del intento amoroso del pastor y la negativa de la pastora (cc. 1-52), la reacción airada del pastor (cc. 53-57), su queja suplicante (cc. 58-63), y por fin la respuesta burlesca de la pastora (cc. 64 a final). Esto quizás se presta a una ligera modificación del pulso en cada sección, aunque siempre en unos límites razonables.

Ahora vamos a considerar algunos casos en los que la relación parece más satisfactoria si se iguala un tiempo de binario a uno de proporción, o lo que es lo mismo, un compás de binario a dos tiempos de proporción. En el tiento de 6º tono transmitido por Venegas (—20-20v, Cabezón 2010 13-16), por la escritura musical y la posición espacial de las cifras se adivina que el fragmento final está en proporción, quedando indeterminado si se trata de proporción mayor o menor. En la transcripción de la edición Bernal/Doderer se ha optado por la proporción menor debido a corresponder la figuración con la habitualmente empleada por Venegas. La figuración, que combina sencillos pies troqueos, yambos y coreos, permite llevar el compás ligero y reproducir la relación que venimos exponiendo (un tiempo de binario igual a dos de proporción).



Ilustración 20: Cabezón, tiento de sexto tono (Venegas).

Pero por su figuración la sección en imperfecto podría ejecutarse velozmente, y en tal caso sería más conveniente igualar un tiempo de binario con uno de proporción. En realidad, se trata de la misma relación, si suponemos que en el binario hemos aplicado el «tiempo de por medio», haciendo de dos compases uno según las prácticas que referían Ramos y Bermudo (ver pág. 5 y 6). Baste aquí representarlo con los «golpes» y pies para entenderlo.



Ilustración 21: Misma obra, otra relación suponiendo el imperfecto en «tiempo de por medio».

En el tiento de sexto tono (Cabezón 1578 64v.-68, —2010 57-67) sería posible también aplicar la relación que estamos discutiendo, pero para ello deberíamos tocar lentamente la parte anterior en binario, debido a la complicación de la figuración en la proporción. Dicha parte anterior en imperfecto es muy larga y con valores no demasiado veloces, lo que sugiere un compás ligero. La complicación en figuración de la parte en proporción hace que la relación que venimos exponiendo resulte demasiado veloz, y parece más satisfactorio igualar un tiempo de binario con uno de proporción (mínima de binario igual a mínima de proporción

menor). En realidad, la relación sería la misma que venimos defendiendo, si suponemos (como en el tiempo anterior también de sexto tono) que en el imperfecto estamos en «tiempo de por medio», que por tanto el «compás» realmente comprende dos compases de los escritos, y se cumple la relación una parte de binario igual a dos de proporción. Esto se explica mediante la figura que muestra la relación básica entre las proporciones y los imperfectos (Ilustración 17 en pág. 27), se trataría la relación entre los sistemas 2 y 4. Como siempre, los signos de tiempo largo y corto aclaran la relación.



Ilustración 22: Cabezón, tiempo de sexto tono.

En los versos de *Magnificat* y de *Kyrie* encontramos diversos cambios a proporción, sea a proporción mayor (*Magnificat* de 2º, 5º, 6º, 7º y 8º, *Kyrie* de 5º tono) o a proporción menor (*Kyries* de 1º, 6º y 7º tonos). En el *Magnificat* de 1º tono el último verso está enteramente escrito en proporción menor. Por lo general, los fragmentos en proporción mayor contienen figuraciones en valores veloces (corcheas ó 12 al compás, tresillos de mínimas ó 9 al compás), a veces incluso con complicados ritmos proporcionales, con además una cierta complejidad contrapuntística, que no hace posible una música demasiado veloz. Esto contrasta en general con unos binarios con valores no demasiado disminuidos, que sí podrían ir más veloces. En el ejemplo siguiente, correspondiente al último de los versos para *Magnificat* de sexto tono (Cabezón 1578 37-37v), si se ejecuta veloz el binario sería mejor aplicar la relación 1 tiempo de binario = 1

tiempo de proporción (semibreve de proporción mayor igual a mínima de binario).

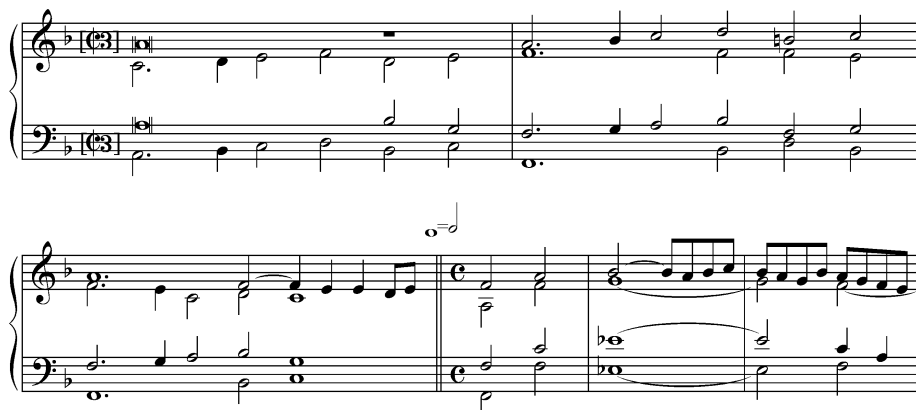


Ilustración 23: Cabezón, verso para *Magnificat* de 6º tono.

Por el contrario, los fragmentos en proporción menor suelen estar contruidos con sencillos ritmos troqueos o coreos y poca complejidad contrapuntística, lo que posibilita (incluso sugiere) mayor velocidad. En el siguiente ejemplo, del último de los versos de *Kyrie* de primer tono (Cabezón 1578 42v-43v, —2010 vol. 2 24-27), no hay dificultad de hacer la relación 1 tiempo de binario = 2 tiempos de proporción (mínima de binario igual a semibreve de proporción menor).

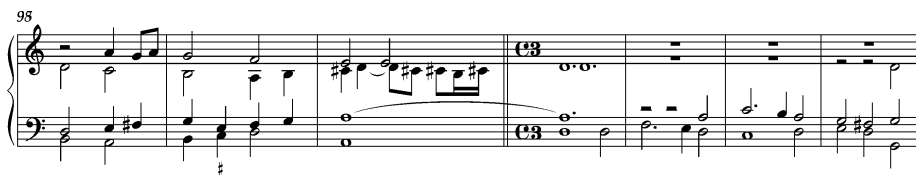


Ilustración 24: *Kyrie* de primer tono.

Excepción a esto sería el caso de los versos para *Magnificat* de 1º tono (Cabezón 1578 fol. 29-30v, — 2010 vol 3 pág. 8-13), cuyo último verso enteramente escrito en Proporción Menor es de ritmo complicado, mientras los versos en binario son sencillos y con valores largos, lo que hace posible que sean veloces y fluidos, invitando a la relación un tiempo de binario = un tiempo de proporción entre los diferentes versos.

En las canciones y motetes glosados encontramos únicamente el cam-

bio a proporción menor en el caso citado de *Ung gay bergier*, y enteramente escritas en proporción mayor tenemos la tercera parte de *Benedicta* (Josquin des Prez) y la canción *Je file quand Dieu* (Philip van Wilder). Es necesario recordar que en todos los casos correspondientes a las canciones y motetes glosados Hernando de Cabezón no ha hecho más que conservar los valores originales de los modelos polifónicos. La siguiente tabla recoge las proporciones ternarias en las obras de Cabezón.




















Obra	Tipo de proporción	Ritmo	Cambios de tiempo	Indicación
Magnificat 2º tono, 6º verso	Mayor	Complicado 	Proporción-binario	☿
Magnificat 5º tono, 6º verso	Mayor	Complicado 	Proporción-binario	☿
Magnificat 6º tono, 7º verso	Mayor	Complicado 	Proporción-binario	☿
Magnificat 7º tono, 7º verso	Mayor	Complicado 	Proporción-binario	☿
Magnificat 8º tono, 6º verso	Mayor	Complicado 	Proporción-binario	☿
Kyrie 5º tono	Mayor	Complicado 	binario-proporción-binario	☿
Tiento 4º tono	Mayor	Sencillo 	binario-proporción-binario	O ₃
Canción <i>Je file quand Dieu</i>	Mayor	Sencillo 	Sin cambio, toda la obra en proporción	☿
Pavana (Venegas)	Menor	Complicado 	Hemiolas en binario	Sin indicación
Magnificat 1º tono, 7º verso	Menor	Complicado 	Sin cambios, todo el verso en proporción	☿
Kyrie 1º tono, 4º verso	Menor	Sencillo 	binario-proporción-binario	☿
Kyrie 2º tono, 4º verso	Menor	Sencillo 	binario-proporción-binario	☿
Kyrie 4º tono, 4º verso	Menor	Sencillo 	binario-proporción-binario	☿
Kyrie 6º tono, 4º verso	Menor	Sencillo 	binario-proporción-binario	☿
Kyrie 7º tono, 4º verso	Menor	Sencillo 	binario-proporción-binario	☿
Tiento 6º tono	Menor	Complicado 	Segunda parte del tiento porporción-binario	☿
Canción <i>Ung gay bergier</i>	Menor	Sencillo 	Binario-proporción-binario	☿
Gallarda Milanesa	Menor	Complicado 	Sin cambio, toda la obra en proporción	☿
Tiento 6º tono (Venegas)	Sin especificar	Sencillo 	Binario-proporción	Sin indicación

Ilustración 25: Tabla de fragmentos en proporción en las *Obras...* de Hernando de Cabezón.

Los resultados parecen sugerir en la mayoría de los casos que la proporción mayor debe ser más lenta y la proporción menor más rápida, aunque hay excepciones: encontramos tanto casos de proporción menor con figuración más complicada o figuras más disminuidas (Tiento de 6º tono, *Magnificat* 1º tono, Gallarda Milanesa) que exigirán menor velocidad, como fragmentos en proporción mayor con ritmos más simples, fundamentalmente troqueos (Tiento de 4º tono, Canción glosada *Je file quan Dieu*) que invitan a mayor velocidad. Nuevamente el carácter de la pieza, su figuración y las referencias semánticas o función deberán ser la clave para decidir.

La diferencia entre el carácter de proporción mayor y menor será recogida por los autores del siglo siguiente. Correa asignará a la proporción mayor un aire más «igual», y a la proporción menor un aire más «desigual», es decir, menos severo. También Nasarre atribuye a la proporción menor una mayor libertad de aires siendo un tiempo más apropiado para la música en lengua vernácula y de carácter más popular⁴⁰.

¿Relación compás = compás?

En apoyo del empleo de las relaciones entre tiempos y no entre compases para los cambios de binario a proporción mayor o menor está la constatación de que cuando se quieren igualar compases se emplea la proporción sesquiáltera. Resulta especialmente interesante examinar el caso de los motetes glosados *Stabat Mater*, *Inviolata*, y *Benedicta est caelorum Regina* (Josquin des Prez)⁴¹. Encontramos un aparente cambio a proporción menor, pero que en realidad se trata de una sesquiáltera en valores de mínima. Esto se constata por estar notada con un calderón al modo en el que señala la sesquiáltera, en este caso uno sólo por compás (en el fragmento que se reproduce hay sólo un calderón en el primer compás, en otros lugares lo repite cada compás). Ahora sí se debe aplicar la relación compás = compás, lo que queda además confirmado por la necesidad de no alterar los valores del *cantus firmus*. La edición de M.

40. Cfr. CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica*. 1626, fol. 6-6v de las advertencias, NASARRE, Pablo. *Fragmentos Musicos*. Vol. I, 1724, p. 245, citados en BERNAL, «La relación métrica entre el compasillo...».

41. *Stabat Mater*, Cabezón 1578 105-110, —1974 83-98. *Inviolata*, —1578 110v-114v, —1974 99-110. *Benedicta est caelorum regina*, —1578 164-170v, —1974 239-252.

E. Sala, en mi opinión acertadamente, conserva esa notación. A continuación el primer caso de los antes referidos, *Stabat Mater*⁴².



Ilustración 26: Cabezón, *Stabat mater* de Josquin Des Prez, fragmento en sesquiáltera de mínimas.

A continuación la transcripción del fragmento, donde se ha escrito la letra del *cantus firmus*, (compases 309-323) y la fuente vocal⁴³, en la que se ha omitido la letra en varias voces para mayor claridad.



Ilustración 27. Transcripción del fragmento anterior.

42. Cabezón 1578 109v.

43. DES PREZ, Josquin. *Werken van Josquin des Prez. Motetten*. A. Smijers (ed.). Amsterdam/Leipzig, Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Vol. VIII, 1942, 51-57.



Ilustración 28: Fuente vocal del fragmento anterior.

Parece claro, pues, que cuando se trata de conservar la relación compás = compás, no se echa mano del compás de proporción. Esto apoyaría el postulado de que la relación entre binario y proporción debe ser otra, y no compás = compás. También parece claro que aquí sería más cómodo ir midiendo por el compás mayor (sin subdividir, marcando el semibreve), para poder realizar bien la relación.

Un ejemplo del valor de la notación

Un caso interesante es la Pavana recogida por Venegas (Venegas 67-67v), con una glosa de Cabezón. El nombre «Antonio» aparece al empezar en la glosa, el esquema de consonancias no es de autor alguno, pertenece al acervo colectivo de la música de la época. Se dan concordancias del mismo esquema llano en Valderrábano, Pisador y Diego Ortiz. La pieza está en un compás de proporción, con fragmentos hemiólicos. Se aprecia que cada editor ha escrito la misma música de manera diferente, en el caso de Venegas incluso de dos maneras diferentes. Por cierto, esta escritura ternaria con hemiolias parece indicar que el título genérico de Pavana es sólo un tropo o sinécdoque que nos remite a su contradanza, la Gallarda. También podría ser una Pavana subdividida en tresillos⁴⁴, pero eso implicaría llevar un tempo de ca. 60 el compás, que no se podría mantener en la glosa so pena de obtener una música atrope-llada.

44. Como ocurre en tan sólo dos compases de la Pavana Italiana de Cabezón (—1578, fol. 190v-192, —2010, pp. 45-49).

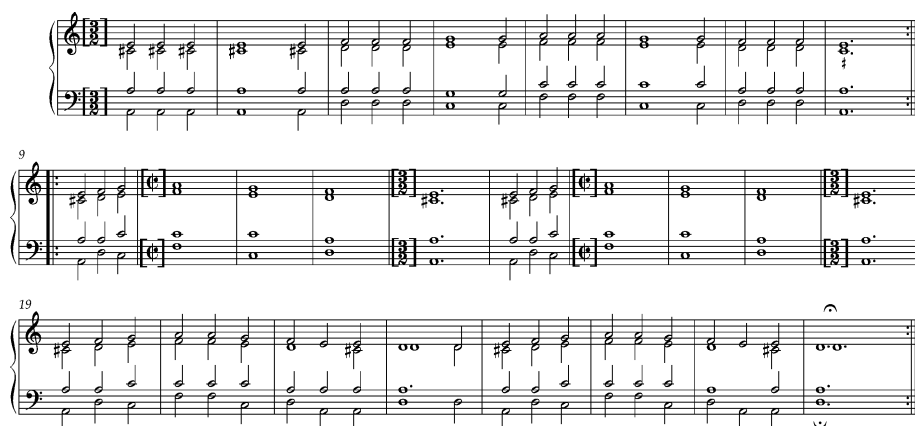


Ilustración 29: Cabezón, Pavana glosada (Venegas).

Venegas lo cifra en forma de proporción ternaria (sin indicación expresa, hay que «adivinarlo» por la escritura). La evidencia de que los cc. 10-12 y 15-17, a pesar de no cambiar el tiempo, deben ser binarios para que se produzca la hemiolia, se comprueba comparando y superponiendo los compases 9-13 del tema llano con los compases correspondientes de la glosa, 36-40 (para la transcripción que hemos realizado en nuestra edición el Dr. Doderer y yo, se ha optado por unificar a la escritura como hemiolia sin cambio de tiempo, consecuentemente en nuestra edición los compases tienen una numeración diferente⁴⁵).



Ilustración 30: Cabezón, Pavana glosada (Venegas), comparación del fragmento en hemiolias llano y glosado.

45. Cabezón 2010, Vol. IV pp. 8-9.

Valderrábano cifra la misma pieza dos veces («Pavana», Valderrábano 1547 94v, 1965 vol II 65-68. «Tres diferencias sobre la dicha pavana en otro tono» Valderrábano 1547 95v-96v, 1965 Vol. II 69-71), a continuación se pone la primera de ellas. Están cifradas como proporción ternaria, cambiando a imperfecto con signo ; en compás 17, lo cual sirve para los compases en hemiolia pero no para todo el fragmento en general, que en realidad sigue un ritmo ternario (como se ha visto en la versión de Venegas). Esto le obliga a introducir una unidad de tiempo de más en * (¿se eliminaría en la interpretación?). Ambas piezas de Valderrábano llevan la indicación «Algo apriesa».



Ilustración 31: Correspondencia de la misma Pavana en Valderrábano.

Por el contrario, Pisador («Pauana muy llana para tañer», Pisador IV) lo encaja todo en un compás binario, a pesar de que el ritmo es evidentemente ternario. Hay en este caso un conflicto entre la mera medida y el ritmo real, conflicto que no debía preocupar al músico de la época. Salinas distinguió entre ambos conceptos, llamados por él *Arithmón* y *Rythmón*⁴⁶. Pisador añade además un tiempo al inicio, que respecto del ritmo ternario sería anacrúsico.

46. Cfr. BERNAL, *Procedimientos constructivos en...*



Ilustración 32: Correspondencia de la misma Pavana en Pisador.

Una versión más de la misma música la encontramos en Diego Ortiz (se ha eliminado la voz glosada, dejando sólo el esquema llano):



Ilustración 33: Correspondencia de la misma Pavana en Ortiz.

Ortiz pone el signo C al inicio, y no hay barra alguna de compás. Parece claro que si, según el signo, aplicamos al fragmento una medida (compás = medida de tiempo), esto tendría un significado puramente aritmético (*arithmón*), la rítmica intrínseca de la pieza (*rythmón*) es otra.

El hecho, por tanto, es que encontramos una misma música, cuyo ritmo parece bien claro (compás ternario con algunos fragmentos en hemiolia, procedente de alternancia de pies de seis tiempos 3+3 y 2+2+2), escrita de tres maneras diferentes: a) toda en proporción, b) en proporción cambiando a binario para el fragmento con la hemiolia y compases siguientes, c) toda en binario. En el caso b), la relación empleada es de una parte de proporción = una parte de binario (mínima de proporción igual a mínima de binario, en definitiva se conserva el valor de las figuras). Pero este ejemplo, más allá de corroborar una vez más que en la proporción se igualan tiempos y no compases, nos ofrece una reflexión tanto sobre el valor de la notación como de las instrucciones teóricas sobre las relaciones entre tiempos.

En primer lugar, las instrucciones al respecto que podamos obtener de las fuentes no tendrían validez universal. La problemática del transcriptor de la época es la opuesta a la nuestra. Para ellos la cuestión no es establecer cómo se ejecuta una determinada notación, sino cómo transcribo un fragmento con los medios e instrumentos teóricos que tengo. Pero más aún, el fragmento en cuestión no debe entenderse como un cambio de proporción a compasillo, sino de un mismo fragmento no isorítmico, con un ritmo aditivo (es decir, formado por yuxtaposición de tiempos), muy característico de las danzas ternarias de la época, en la que alternan pies de seis tiempos 3+3 y 2+2+2.

Lo realmente interesante es comprobar cómo la escritura musical es tan sólo una herramienta para reflejar una determinada realidad sonora preexistente, no tiene validez epistemológica por sí misma. Y la notación no es biunívoca, la relación empleada es un procedimiento (casi diría «truco») para dar a entender un proceso de cambio, no apreciándose una voluntad de establecer una notación que tenga valor de por sí. Voy a evocar los procedimientos que los músicos actuales utilizamos en las transiciones y *ritardandi* de la música romántica –¡salvando las distancias!–, en las que se retardan los valores de las semicorcheas hasta que las nuevas semicorcheas se igualan con la negra de antes, con lo que en realidad con cambiar el pulso (procedimiento que por cierto lo encontramos escrito con la propia notación en muchas ocasiones, *cfr.* Liszt, *Praeludium und Fuge über B.A.C.H.*). Sería un error tomar este procedimiento, evidentemente un truco que además cada intérprete realiza a su manera, como un axioma. De manera que la notación de los antiguos no es inconsistente: simplemente démosle el valor que tiene y no otro.

Cambio de pulso

Por último, no se puede descartar la posibilidad de que en la proporción, al menos en los casos en los que hay una clara solución de continuidad, se parta con otro tiempo diferente, más allá del cambio cualitativo en la manera de llevar el compás. Esto podría estar justificado en el caso del antes referido tiento de 6º tono de Cabezón, cuyo fragmento en proporción está marcado como «segunda parte» (*vide* Ilustración 22 en pág. 32).

Una evidencia de esto se encuentra en la siguiente pieza de Valderrábano⁴⁷:



Ilustración 34: Cambio de velocidad del compás en una obra de Valderrábano.

Hay un caso similar también en una de las fantasías del mismo autor: «Esta entrada desta fantasia esta hecha sobre vna cãciõ, ase de tañer espacio hasta llegar a vna proporcion de tres mínimas al compas, y de allí adelante se a de tañer apriesa»⁴⁸ [c partida dos puntos].

Conclusiones

Uniendo las consideraciones anteriores a lo que observamos en los cambios a proporción en Cabezón y otros autores de la época, creo que podemos extraer la conclusión de que no se puede postular de manera

47. *Libro de música de vihuela intitulado*. 1547, f. 22.

48. *Ibid.*, 74v.

universal una relación determinada entre el binario y el ternario. Hay, empero, fundamentos para suponer como relación básica igualar el «dar» de los compases ($1/2$ compás binario = $2/3$ del compás de proporción). Pero en definitiva, la relación dependerá de la propia música, y no de los elementos de su notación. Parece natural que entre ambos se tome una referencia determinada (cada vez la que proceda) entre figuras de ambos tiempos, pero las relaciones que empleemos serán siempre «trucos», y no reglas precisas. Y no se descarta la posibilidad de que no haya relación alguna, sino que se siga con el tempo que resulte adecuado para la música. Lo importante es constatar que estas afirmaciones no están en absoluto en desacuerdo con la teoría y el valor de la notación de la época.

La regla fundamental es «tocar la música, y no las notas». Habrá que encontrar un modo de aproximarse a la realidad sonora de la que la notación tan sólo nos da algunas pistas. La notación –debo este pensamiento al Dr. José Sierra– no tiene sentido sin la memoria, habrá por tanto que buscar medios para recuperar esa memoria. Estudiar la relación entre la grafía musical y la realidad sonora es la tarea central de la «práctica interpretativa» (*Aufführungspraxis, Performance Practice*) como disciplina musicológica.

Bibliografía

- BAENA, Gonzalo de. *Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger*. Lisboa, German Gallarde, 1540.
- BERMUDO, Juan. *Declaracion de Instrumentos Musicales*. Osuna, Juan de León, 1555.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. «Rythmón y Arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del renacimiento tardío». *Revista de Musicología*, XXVII-2 (2004), pp. 841-894.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid, UA ediciones, 2004.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. «Introducción». Francisco Correa de Arauxo. *LIBRO DE TIEN-TOS Y DISCURSOS DE MUSICA PRACTICA Y THEORICA DE ORGANO INTITULADO FACULTAD ORGANICA* (Alcalá, 1626). Miguel Bernal Ripoll (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, Vol. I, 2005.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. «La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII». *Inter-American Music Review*, XVIII-2 (2008), pp. 191-206.
- CABANILLES, Joan. *Musici Organici Johannis Cabanilles Opera Omnia Vol. I*. Higinio Anglés (ed.). Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1927.
- CABEZÓN, Antonio de. *Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente*. Gerhard Doderer/Miguel Bernal (ed.), Kassel, Bärenreiter, 2010.

- CABEZÓN, Antonio de. *Glosados*. M. A. Ester-Sala (ed.). Madrid, Unión Musical Española, 1974.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado facultad organica*. Alcalá, Antonio Arnao, 1626.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado facultad organica*. Miguel Bernal Ripoll (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005.
- DAZA, Esteban. *Libro de música de cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.
- FUENLLANA, Miguel de. *Orphenica Lyra*. Sevilla, Martin de Montesdoca, 1554.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «El compás como término musical en España». *Nassarre* XXII (2006), pp. 191-252.
- DES PREZ, Josquin. *Werken van Josquin des Prez. Motetten*. A. Smijers (ed.). Amsterdam/Leipzig, Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Vol. VIII, 1942.
- LORENTE, Andrés. *El porqué de la Musica*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.
- MARCOS DURAN, Domingo. *Sumula de canto de organo: contrapunto y composicion vocal y instrumental: practica y speculativa*. Salamanca [sin especificar fecha ni impresor, se data entre 1502 – 1506].
- MILÁN, Luis del. *Libro de música de vihuela intitulado el maestro*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.
- MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546.
- NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538.
- NASARRE, Pablo. *Fragmentos Musicos*. Madrid, Imprenta Real, 1700 (1ª edición Zaragoza, 1683). Ed. Facsímil A. Zaldívar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- . *Escuela Musica según la práctica moderna Vol. I*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Ed. Facsímil L. Siemens, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.
- PISADOR, Diego. *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca, el autor, 1552. Ed. Facsímil F. Roa/F. Gértrudix. Madrid, Pygmalión, 2002.
- . *Libro de Música de Vihuela*. F. Roa/F. Gértrudix (ed. y transcripción). Madrid, Pygmalión, 2002.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica pratica*. Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482.
- SALINAS, Francisco. *de Musica libri Septem*. Salamanca, Mathias Gastius, 1577. Edición en castellano de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid, Alpuerto, 1983.
- SANCTA MARIA, Tomás de. *Arte de Tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona, Johan Rosenbach, 1510.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- . *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. MME XXIII, E. Pujol (ed.). Barcelona, CSIC, 1995.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. *Libro de Cifra Nueva*. Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557.