

Inter-American Music Review

ROBERT STEVENSON, FOUNDER

EMILIO REY GARCÍA & VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS, CO-EDITORS

VOLUME XVIII / 1-2 SUMMER 2008



Manuel Alcorio. Dibujo de Ismael Fernández de la Cuesta
(Diciembre 2006)

CONCORDIS MODULATIONIS ORDO

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

In Honorem

II

“Quamquam non inficiamur in maxima disparium motuum caelestium concordia raturum modulationis ordinem inueniri vt exempli gratia in signiferi constitutione consonantiarum et toni rationes: id tamen propter harmonicam numeri duodenarii naturam in quo signiferum ipsum constitutum est dicimus euenire”.

Francisci Salinae Bvrgensis, *De musica libri septem*,
Salmanticae, Mathias Gastius, MDLXXVII, I, 1, pág. 2.

“Aun cuando no hayamos penetrado en la perfectísima concordancia de los tan dispares movimientos del cielo, no obstante podemos percatarnos del orden de su armonía musical, y así, podemos ver en el cielo estrellado las ‘ideas’ e imágenes de las consonancias y de los tonos. El armónico número doce es el que constituye y divide el cielo estrellado”.

Francisco Salinas, *Siete Libros sobre la música*. Primera versión castellana por
Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, pág. 34.

INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW

Festschrift in honor of Royal Academician Don Ismael Fernández de la Cuesta, Professor of Plainchant and Musicology at the Real Conservatorio Superior de Música, Madrid, Spain, and Director of the Spanish Coro Gregoriano

Founder

Robert Stevenson, Department of Musicology, University of California, Los Angeles

Co-Editors

Emilio Rey García, Professor of Ethnomusicology, Real Conservatorio Superior de Música, Madrid

Víctor Pliego de Andrés, Professor of Music History, Real Conservatorio Superior de Música, Madrid

Associate Editor

Lesley Zanich, The Oak Co., Roseburg, Oregon 97470

No responsibility for statements or opinions in the articles or reviews is assumed by the *Inter-American Music Review*.

The Selling Agent to whom subscriptions for Volumes I through XVIII should be sent is Theodore Front Musical Literature, 16122 Cohasset Street, Van Nuys, California 91406. Telephone (818) 994-1902.

Copyright © 2008 by Robert Stevenson and Contributors

Printed in the United States of America by Thomson-Shore, Inc., Dexter, MI 48130

ISSN 0195-6655

VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS (Madrid, España, 2-II-1964). Ha estudiado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid piano, clarinete, pedagogía musical y musicología. Es catedrático de Historia de la Música en dicho centro y miembro del Consejo Superior de las Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación. Ejerce como subdirector de la revista *Música y Educación*. Ha sido secretario general de la Sociedad Española de Musicología, presidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional para la Educación Musical, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, crítico musical del diario *El Sol*, y becario en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Es articulista, conferenciante y autor de más de veinte libros, publicados por Musicalis, Arte Tripharia, Oxford University Press, Fundación Caja Madrid y Edelvives, entre otras editoriales. Colabora habitualmente como crítico musical y columnista con las revistas *Filomúsica*, *Escuela y Trabajadores*.

VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS. Born at Madrid February 2, 1964, Víctor Pliego de Andrés studied piano, clarinet, musical pedagogy, and musicology at the Real Conservatorio Superior de Música in Madrid. Now professor of music history in the named institution, he is a member of the Ministry of Education's Higher Council on Artistic Education. He is subdirector of the periodical *Música y Educación* and has been general secretary of the Spanish Musicological Society, and president of the Spanish section of the International Society for Music Education. Professor at the Universidad de Alcalá de Henares, music critic for the daily *El Sol*, he has been a Consejo Superior de Investigaciones Científicas prize winner. Lecturer and author of more than twenty books published by Musicalis, Arte Tripharia, Oxford University Press, the Foundation Caja Madrid, Edelvives, and other entities, he has habitually collaborated as a music critic and columnist with the periodicals *Filomúsica*, *Escuela*, and *Trabajadores*.

- 191 La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII

MIGUEL BERNAL RIPOLL

Se intenta aclarar determinados problemas sobre la relación entre el tiempo de compasillo, de significación binaria, y los de proporción ternaria en la música española para órgano del siglo XVII. Se revisa la teoría y su aplicación práctica en busca de fundamentos para la interpretación de la música. Entiende el autor que, para acercarnos lo más posible a la realidad sonora de esa música, es preciso recuperar la tradición oral perdida, con una metodología basada en tres principios: el estudio de las fuentes originales de la música, la explicación de los conceptos teóricos de la época y la experimentación sonora.

The author attempts to clarify the relationships in 17th-century Spanish organ music between duple-meter *compasillo* and ternary proportion. In search of basic principles for the interpretation of the affected works, he revisits theory and its practical applications. According to the author, to bring us nearest to the sonorous reality of the music, we must recover the lost oral tradition with a methodology based on three principles: study of the original musical sources, explication of the epoch's theoretical concepts, and experiments with sounds.

- 207 *Disertación sobre el canto eclesiástico*, por el P. Juan de Cuenca (1729–1795).
(Apuntes para la Historia de la Música en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.)

JOSÉ SIERRA PÉREZ

Señala el autor en este trabajo la preocupación especial por el canto llano en la segunda mitad del s. XVIII en el Escorial, manifestada por el trabajo de restauración y registro de los Libros Corales que se llevó a cabo, y por la publicación de *Arte de Canto Llano* por el P. Ramoneda y, otros testimonios, entre los que destaca la *Disertación sobre el canto eclesiástico leída por el P. Juan de Cuenca en 7 de mayo de 1784*. Después de glosar la figura de este monje escurialense, como hombre polifacético de la Ilustración, se publica íntegro el texto de la *Disertación*.

At the Escorial in the second half of the eighteenth century, great attention was paid Gregorian chant. Care was taken of Escorial *cantores*, Father Ramoneda's *Arte de Canto Llano* was published and the *Disertación sobre el canto eclesiástico* by Father Juan de Cuenca (1729–1795) was read May 7, 1784. After annotating the *Disertación* and sketching the life and career of Father Juan de Cuenca, an example of learning during the Enlightenment, the author provides the entire text of the *Disertación*.

- 219 Los organeros burgaleses Antonio y Tomás Ruiz Martínez: estudio de su vida y su obra

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

La organería española en la segunda mitad del siglo XVIII no tuvo parangón. Los maestros Ruiz Martínez, hermanos, desarrollaron una intensa labor en Castilla y León. En el estudio se hace una breve biografía de ambos y se da el listado de obras realizadas, unos 38 órganos registrados. Seguidamente se señalan las características de las cajas, la naturaleza y variedad de la tubería, así como otros mecanismos y curiosidades.

The brothers, natives of Burgos, Antonio and Tomás Ruiz who were leading organ builders and repairers in the second half of the eighteenth century labored intensively in Castilla and León. After providing brief biographies of both brothers, the author lists 39 organs enlarged, built or repaired by them. The author describes the organ cases, the nature and variety of the organ tubes, and other differing characteristics.

- 229 Fantasía sobre el Kyrie "Orbis factor"

MIGUEL DEL BARCO

El compositor y organista ha compuesto, con dedicatoria a Ismael Fernández de la Cuesta, una obra de forma libre que titula "Fantasía sobre el tema gregoriano del "Kyrie Orbis Factor", edición vaticana.

The composer-organist, head of the Royal National Superior Conservatory, dedicates to Ismael Fernández de la Cuesta a free fantasy on the Gregorian Kyrie "Orbis Factor," Vatican edition.

La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII

Miguel Bernal Ripoll

INTRODUCCIÓN

EL OBJETO de este estudio es aclarar determinados problemas referentes a la relación entre el tiempo de compasillo y los de proporción ternaria en la música española para órgano del siglo XVII. Es muy corriente encontrar en las obras cambios de tiempo, y en concreto cambios de imperfecto a proporción mayor o proporción menor, planteándose en tales casos el problema de qué relación debe haber entre las figuras de ambos tiempos. ¿Hay una relación fija? ¿Hay varias relaciones, de las que se toma una u otra a discreción del intérprete? ¿No hay relación alguna? Tradicionalmente, se ha interpretado que la teoría prescribe igualar el compás de compasillo al de proporción, pero se constata que dicha relación no es musicalmente satisfactoria. En este artículo se va a revisar la interpretación de la teoría y su aplicación a la práctica, en busca de fundamentos para la interpretación de la música.

Antes de comenzar es preciso aclarar el punto de vista desde el que debemos situarnos. Es importante tener en cuenta que la música no es la interpretación de una determinada grafía, sino bien al contrario, la grafía musical es la representación escrita de una realidad sonora preexistente. En el periodo en el que nos situamos la partitura es además un guión bastante incompleto, que sólo recuperando una tradición perdida se puede interpretar.

La práctica interpretativa basada en criterios historicistas con fundamento científico no pretende reconstruir una realidad muerta, ni tampoco establecer unos principios dogmáticos, reglas o recetas para la interpretación de la música antigua. La intención es recuperar una tradición oral perdida, al menos en parte, de manera que nos podamos acercar lo más posible a la realidad sonora de esa música. La posibilidad de un estudio científico de tales características se fundamenta en las fuentes disponibles: la teoría de la época y la música que se nos ha transmitido. Consecuentemente, la metodología se basará en tres principios fundamentales: el estudio a partir de las fuentes originales, la explicación a partir de los conceptos teóricos de la propia época, evitando paradigmas posteriores, y la experimentación sonora.

LOS TIEMPOS DE PROPORCIÓN MAYOR Y PROPORCIÓN MENOR Y SU RELACIÓN CON EL COMPASILLO

Estos tiempos, junto con el compasillo, la sesquiáltera a seis o doce y la sesquiáltera a nueve, son los habitualmente empleados en la música española para órgano del siglo XVII. Es necesario precisar que aunque en las proporciones ternarias los compases tienen tres partes, se considera que sólo hay dos tiempos, si bien éstos son desiguales: entran dos partes en dar y una en alzar o viceversa. En la proporción

mayor entran tres semibreves al compás, y en la proporción menor tres mínimas. Desde el punto de vista de la escritura hay que tener en cuenta que las semínimas no se escriben de la manera habitual, sino como corcheas blancas, que por el contrario semibreves e incluso mínimas se ennegrecen en determinados casos para señalar su imperfección, y que en ocasiones se omite el puntillo de los semibreves blancos. Hay que tener en cuenta también que en ocasiones las barras —empleadas en las tablaturas instrumentales, pero inexistentes en las partes sueltas de la polifonía— no siempre encierran el valor de un compás¹. Se han empleado diversas señales indiciales para estos tiempos. Para la proporción mayor O3, Ø3, Ø3/2, ϕ 3/2. Para la proporción menor C3 ó C3/2. En el siglo XVII se adoptan unos signos que vienen a ser una estilización del 3/2.

Proporción mayor:



Proporción menor:



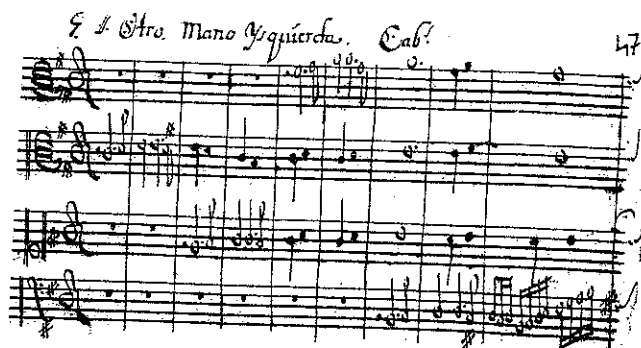
Ejemplo de proporción mayor en una obra anónima copiada a finales del siglo XVII².



¹ En Archivo Musical de la Catedral de Astorga, Ms. sin numerar, ff. 18v–21v “Tiento P^o tono de Cabanillas” barras cada dos compases, signo de proporción menor. La misma obra (anónima y sin título) se encuentra en Biblioteca Nacional de Madrid M 1360 ff. 4v–8 con las barras cada compás. En el Tiento lleno de 1er tono por Delasolre BBC 386 p. 63 hay una sexquialtera a 12 con las barras cada medio compás. Se indica sobre el pentagrama “No ay sino medio Compas a Cada Casa”. Más tarde, las barras van al compás, indicándose: “//.1.Co⁻¹./.” En Barcelona, Biblioteca de Catalunya (E:Bbc) M 729 ff. 33–34 un tiento de falsas, las “casas”, 41 en total, encierran dos semibreves cada una, pero al final del tiento se dice “82 com.”, es decir que la unidad de compás es el semibreve. La misma obra en E: Mn M, 1360 ff. 1–2 con las barras cada semibreve (editado en Joan CABANILLES, *Opera Omnia*... Ed. H. Anglés. Vol I, pp. 4–5. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1927).

² E:Bbc M 387 f. 205.

Ejemplo de proporción menor en un verso de Cabanilles, de un manuscrito de ca. 1700³:



La sesquiáltera a nueve no es sino una proporción ternaria a la que se aplica una proporción sesquiáltera —“proporción mayor con menor”, dice Correa⁴—, y se emplea unas veces sobre proporción mayor, como en el ejemplo siguiente (Correa, tiento 16, c. 125 ss.) y otras sobre proporción menor (véase más abajo el ejemplo de Pablo Bruna).



Si bien la transcripción y lectura de estos tiempos no plantea problemas, en la interpretación musical se han suscitado dudas en cuanto a su relación con el imperfecto, en el caso de que haya un cambio de tiempo en el curso de una pieza. La confusión ha surgido cuando en la práctica musical se ha tomado al pie de la letra las nociones teóricas, interpretando que la equivalencia “teórica” sería 1 compás de compasillo = 1 compás de proporción. Los organistas han percibido que si se procede de este modo, en muchos casos el fragmento en proporción resulta demasiado lento, y de ahí se ha querido deducir que ya en la época correspondiente hubo una divergencia entre la teoría y la práctica.

Para apoyar e ilustrar esta afirmación he seleccionado como ejemplo tres versiones discográficas del tiento n^o 16 de Francisco Correa de Arauxo,

³ E: Felanitx, Biblioteca de la Fundació Cosme Bauzá, Ms. 173 (E: Felanitx) Ms. 173 f. 47.

⁴ FRANCISCO CORREA DE ARAUXO. *Libro de tientos y discursos... Facultad Organica*, Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626. f. 18 de las “advertencias”.

"a modo de canción"⁵. El tiento comienza en compasillo, y en el compás 60 cambia a proporción mayor hasta el compás 90. A continuación, original y transcripción mía de dicho fragmento:⁶



He comparado las versiones discográficas interpretadas por los organistas Jesús Martín Moro⁷, Bernard Foccroulle⁸ y Montserrat Torrent⁹. A partir del tiempo invertido en la interpretación de ambas secciones (1'54" y 36" en el primero, 1'29" y 35" en el segundo y 2'36" y 50" en el tercero), se puede calcular que ninguno de estos organistas igualan la duración del compás de compasillo con el de proporción. En Foccroulle los compases de compasillo son casi exactamente 1,5 veces más largos que los de proporción, y en los otros dos aproximadamente 1,6 veces. Martín Moro ejecuta como media la mínima de compasillo a MM 62, el semibreve de proporción a 150. Foccroulle respectivamente a 80 y 154, y

⁵ CORREA, *op. cit.* ff. 45v-47v. Edición moderna de M. S. Kastner, Barcelona, Instituto Español de Musicología: 1948. Vol. I pp. 97-102.

⁶ La edición de Kastner reduce los valores de la proporción a la mitad.

⁷ Jesús MARTÍN MORO. *Tientos y Glosas en Iberia*. HM 76 TEM 316014 (Harmonia Mundi—Musique et Tempéraments), 1998 (Disco compacto).

⁸ Bernard FOCROULLE. *El órgano histórico español*, 2. Francisco Correa de Arauxo. V 4646 (Auvidis Valois), 1992 (Disco compacto).

⁹ Montserrat TORRENT. *Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) Libro de Tientos... intitulado Facultad Organica*, Vol. IV. CA-4 (Conservatori de Badalona), 1999 (Disco compacto).

Torrent a 44¹⁰ y 108. B. Foccroulle, por tanto, ha empleado (al menos es lo que resulta) el procedimiento de igualar dos partes de proporción a una de compasillo. J. Martín Moro y M. Torrent vienen a ejecutar la misma relación, ligeramente más veloz.

Aprovecho este momento para reivindicar la incorporación de la práctica sonora como parte del método científico en la musicología histórica, especialmente en las cuestiones relativas a la práctica interpretativa. Además, la teoría de la época no debe ser la única fuente para la investigación, también la propia música, y por lo tanto la práctica musical, pues la música es realidad sonora. Admitiendo, pues, que esta percepción de los organistas se puede incorporar a nuestra metodología, cabe reflexionar por la razón de este hecho. Quizás hemos entendido mal a los tratadistas, pero leídos y releídos, parece que no hay duda en el planteamiento compás = compás. Quizás nos resulta "lenta" porque nuestro gusto musical ha cambiado, pero es correcta para la tradición de la época, y debemos habituarnos a dicha proporción y ejecutarla así con rigor. Pero muchas razones, especialmente el análisis de la propia música, hacen pensar que nuestro gusto actual no va tan desencaminado. La causa de esta confusión se ha atribuido a que la propia teoría de la época es incorrecta, los mismos tratadistas de la época hacen referencia a que en ocasiones no se escribe con corrección. Las cuestiones métricas han tenido fama siempre de especial dificultad entre los musicólogos, y así se zanja la cuestión.

Se ha propuesto en ocasiones efectuar la relación entre compasillo y proporción igualando un tiempo de compasillo a un compás de proporción, solución adoptada por algunos intérpretes. Mi opinión es contraria a esta solución, al menos de forma general, por las razones siguientes. En primer lugar, porque no se apoya en consideración alguna fundada en la teoría de la época, sino tan sólo en razones prácticas y la suposición de que la teoría de la época es errónea. En segundo lugar, podría resultar útil sólo si los valores no son muy pequeños ni hay ritmos complicados, pues de lo contrario resultaría excesivamente veloz y el resultado musical no sería claro, a menos que se hiciera en compasillo anterior excesivamente lento (más adelante se aportará algún ejemplo). Además, si

¹⁰ Algunas de estas cifras no se emplean en el metrónomo de Maelzel, que utiliza sólo las cifras 40, 42, 44...etc., pero nos sirven para la discusión.

los compositores o transcritores de la música hubieran querido reflejar expresamente esa relación, lo podrían haber escrito con una proporción “sesquialtera a seis”¹¹.

En el curso de este artículo, voy a intentar demostrar que la relación compás = compás debe reinterpretarse, y que la teoría —pese a las ambigüedades e inconsistencias que pueda tener en ocasiones— no está tan alejada de la práctica, y que se pueden extraer algunas conclusiones sobre esta materia, que si bien ni pueden tomarse como dogma, ni cierran esta cuestión, pueden descubrir una herramienta válida para la recuperación de la realidad sonora de la música española para órgano del siglo XVII.

LA RELACIÓN COMPÁS = COMPÁS

Es necesario aclarar en qué se ha fundamentado la creencia de que se debe igualar un compás de proporción a un compás de imperfecto. En primer lugar, los conceptos relativos a la métrica no son iguales que los actuales. Las figuras no tienen valor absoluto, su valor está referido a un pulso regular: el “compás” (*tactus*). La relación entre el compás, es decir, el pulso regular y las figuras viene determinado por el concepto de “tiempo”. Así, el tiempo de compasillo nos indica que cada compás vale dos mínimas, el de proporción menor que vale tres mínimas, etc. El compás “*est maximum certicator universalis in tota musica mensurabilis*”¹².

En segundo lugar, los tratadistas insisten en que el compás no debe cambiar a lo largo de la pieza. Sancta Maria dice “que todos los compasses vayan medidos & niuelados por la medida del primer compas, esto es q[ue] la medida de tiēpo que lleuare el primer compas, essa mesma lleue cada vno de los

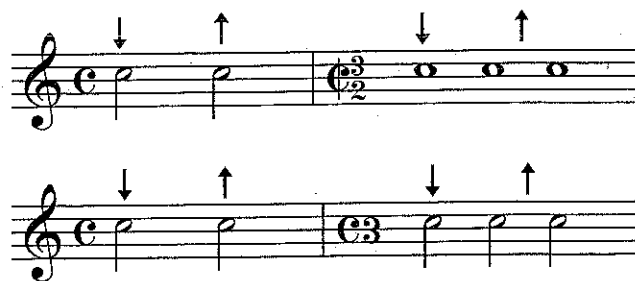
¹¹ No obstante, en una fase de la presente investigación contemplé también la hipótesis anterior, en concreto a la vista de algunas colecciones o “juegos” de versos de Cabanilles, los cuales tenían una duración muy similar en compases, excepto los versos en proporción, que tenían aproximadamente el doble de compases. Este hecho sugería que, para respetar una duración similar en todos los versos de un mismo juego, se interpretaran los versos en proporción haciendo una relación con el compasillo de un compás de proporción = medio de compasillo. Pero la figuración de los versos en proporción llega en casi todas las ocasiones a la semicorchea blanca, por lo que resultarían —siempre en mi opinión— excesivamente veloces.

¹² Domingo MARCOS DURÁN, *Súmula de Canto de Órgano*, Salamanca, 1507. cap. XIX.

otros que se siguieren, por razon, que no se gaste mas tiempo en vno que en otro”¹³.

Por último, está claro que en la proporción menor entran tres mínimas. Nassarre incluso dice lo siguiente respecto del valor de las figuras en proporción menor: “Tienen el valor siguiente todas, la máxima de ocho compases, la longa de quatro, la breve vale dos, la semibreve uno, tres minimas entran en un compàs, seis seminimas (aunque se pintan como corcheas) y doze corcheas, aunque figuradas como semicorcheas.../...las figuras mayores estan en proporcion igual con la de compasillo, aunque las quatro menores estan en proporcion sexquialtera...”¹⁴.

Según las anteriores consideraciones, aparentemente debemos igualar un compás de proporción a otro de Compasillo. En los anteriores ejemplos, las flechas abajo y arriba señalan los movimientos de la mano que marcan el compás. Al llegar la proporción, tres figuras deberían entrar donde entraban dos, tres semibreves en proporción mayor, o tres mínimas en proporción menor.



Suponiendo que batiéramos el compás exactamente a la misma velocidad, el alzar quedará entre la segunda y tercera figuras de la proporción. En los ejemplos sonoros anteriores, los tres organistas tocaban el compasillo respectivamente a MM 62, 45 y 80 la mínima. Si hubieran aplicado este criterio de compás = compás, hubieran debido tocar el semibreve de la proporción mayor a MM 93, 68 y 120 respectivamente. Sin embargo, optaron por interpretarla a 150, 108 y 154. Es cierto que hay gran diferencia en el tempo del compasillo de cada uno de estos organistas, pero está claro que todos han considerado que la relación compás = compás hacía demasiado lenta la proporción respecto del compasillo anterior.

¹³ Tomás de SANTA MARIA. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba: 1565. Parte I, f. 8v.

¹⁴ Pablo NASSARRE. *Escuela Musica...* Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Vol. I. p. 240.

En mi opinión, esta relación compás = compás proviene de una mala interpretación de la teoría de la época, siendo posible otra manera de entender las afirmaciones de los teóricos sobre la invariabilidad del compás. La invariabilidad del compás que citaba Sancta Maria debe entenderse en sentido genérico. Los tratadistas no han especificado que esto deba ser así también en el caso de las proporciones.

Hernando de Cabezón, por ejemplo, no dice nada acerca de mantener el compás en las proporciones ternarias, y sin embargo sí advierte de no cambiarlo en el caso de proporciones sesquialtera y sesquiquinta, advertencia que podría precisamente indicar que en las ternarias sí se cambia. Se transcribe a continuación la breve explicación de Cabezón sobre las proporciones.

“DE LAS PROPORCIONES Y TIEMPOS

Ay dos maneras de proporcion ternaria, vna de tres semibreues al compas, y otra de tres minimas, y ay otras dos proporciones, que la vna llaman Sesquialtera, y la otra Sesquiquinta.

La proporcion ternaria de tres Semibreues, se apunta con el tiempo de pormedio, con un tres delante de si, y hasta que se vea otro tiempo sobre el renglon de las voces siempre dura la proporcion Ternaria, y lo mesmo es en la proporcion menor de tres minimas.

Exemplo de la proporcion mayor.

The example shows two staves. The top staff is in 3/1 time (three semibreves to the measure) and the bottom staff is in 3/4 time (three minimas to the measure). The notation includes various rhythmic figures and time signatures, illustrating the proportion.

La proporcion ternaria de tres minimas al compas, es semejante en la apuntacion a la pasada, solo difiere en que como la mayor es de tres Semibreues, le menor es de tres minimas.

E X E M P L O.

The example shows two staves. The top staff is in 3/4 time (three minimas to the measure) and the bottom staff is in 3/16 time (three sixteens to the measure). The notation includes various rhythmic figures and time signatures, illustrating the proportion.

La proporcion que llaman Sesquialtera, es de tres minimas contra un semibreue, y seys Seminimas contra dos minimas, apuntase con vn tres de guarismo, y encima del vn calderon, y ponese a cada compas, porque el compas principal no se muda, solo se muda la especie de las figuras de vna o de dos voces.

E X E M P L O.

The example shows two staves. The top staff is in 3/4 time (three minimas to the measure) and the bottom staff is in 3/16 time (three sixteens to the measure). The notation includes various rhythmic figures and time signatures, illustrating the proportion.

La proporcion Sesquiquinta es vna proporció de cinco minimas al compas, las quales valen tanto como un semibreue, y diez seminimas contra dos minimas, esta proporcion es muy poco usada, y ansi se hallara en pocas partes escrita, y para q[ue] se conozca la tal proporció, la obra q[ue] tuuiere al principio el tiempo menor imperfecto en esta verna la Sesquiquinta, y en los compases q[ue] la vuere el vno de guarismo, como con un cinco encima, desta manera [5 con un calderón encima] para q[ue] se entienda q[ue] tantos quantos cōpases durare esta señal, tanto durara la Sesquiquinta, y auiso q[ue] no muden el compas aunque la vean, por q[ue] el compas principal, es el que al principio de la obra se puso”¹⁵.

E X E M P L O.

The example shows two staves. The top staff is in 5/4 time (five minimas to the measure) and the bottom staff is in 5/16 time (five sixteens to the measure). The notation includes various rhythmic figures and time signatures, illustrating the proportion.

Nótese que la exigencia de “no mudar el compás” se refiere a las proporciones que se cantan bajo el compás igual, que tienen igual número de figuras en alzar que en dar, pero en las proporciones ternarias no se dice nada acerca de que haya que mantenerlo. Es el momento de señalar que los tratadistas de la época distinguen entre dos maneras de llevar el compás: el compás igual y el compás desigual. Ambos constan de dos movimientos, alzar y dar, pero en el compás igual ambos movimientos son iguales, y en el compás desigual el alzar dura la mitad que el dar,

¹⁵ Hernando de CABEZÓN. *Obras de música para tecla arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon...*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578. ff. 9v-10v de la parte previa a la cifra, sin numerar en el original.

o viceversa. Sancta Maria es claro al respecto: "Dos maneras diferentes tenemos de compas en la musica practica. En la vna manera (como dicho es) se diuide y parte en dos partes yguales, y en la otra manera en tres partes tambien yguales. Este es el cōpas de la proporcion q[ue] por otro nombre 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, o dos Minimas en el golpe q[ue] hiere en baxo, y vna en el que hiere en alto"¹⁶.

El compás igual serviría principalmente para los tiempos imperfectos (compás mayor y compás menor o compasillo) y para las proporciones que se puedan cantar bajo el compás igual, es decir, que tengan la misma cantidad de figuras en el alzar que en el dar, principalmente sesquiáltera a seis o a doce. El compás desigual sirve principalmente para las proporciones ternarias (proporción mayor y proporción menor, nóupla o sesquinona). Hay otros ejemplos de proporciones menos usuales (sesquiquinta o quíntupla, séptupla) que entran en compás igual o desigual según las figuras se puedan agrupar en dos partes iguales o desiguales. Correa, en el prólogo al tomo 16, al que recurríamos antes, muestra también esta división del compás en dos tiempos desiguales: "En el perfecto partido con tres y dos delante [=proporción mayor], se a de lleuar [el compás] dando en el primer semibreue estando en el segundo, y alçãdo en el tercero..."¹⁷.

Si igualáramos un compás de proporción a un compás de compasillo (cosa que no especifica en ningún momento Sancta Maria), desaparecería esa igualdad genérica. Así, supongamos que estamos en un compasillo, batiendo el compás (es decir, las mínimas) a 80 golpes por minuto (MM \downarrow = 80). Si llega un cambio a proporción mayor de tres semibreves al compás, y aplicamos la relación compás = compás, tendríamos ahora que la mínima iría a una velocidad de 120 y el semibreve a 60. Si se mide el compás con dos golpes desiguales de la mano tal como especifica Sancta Maria, correspondería pues a batidas alternativamente de 60 y 120. La igualdad genérica de la batida del compás no se mantiene. Si se iguala la duración total de los compases, no tenemos relación de igualdad de la batida del imperfecto con las batidas de los tiempos desiguales de la proporción. Yo

rechazo alguna interpretación que ha pretendido que en las proporciones ternarias la mano reúne esos dos movimientos desiguales en uno sólo casi circular cuya duración sería igual a la de los dos iguales del imperfecto, puesto que no se alude a eso en ningún momento en los tratados.

He señalado que realmente los tratadistas no especifican que haya que mantener el compás de manera específica en las proporciones desiguales, tan sólo en las iguales. Por el contrario, en ocasiones dejan claramente la puerta abierta a un cambio en la manera de llevar el compás en las proporciones. De esta manera se expresa Salinas: "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 transito a otro genero 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"¹⁸.

Salinas atestigua el cambio de compás en la proporción, indicando además que la relación se hace a través de los pies métricos, es decir, de unidades indivisibles aditivas. Se igualarían, por tanto, partes de compás, y no compases. No cabría el que las partes del compás estén en relación sesquiáltera, deben estar en proporción igual. En el apartado siguiente se desarrollará esta cuestión. Lo que dice Nassarre de que las figuras de la proporción menor están en proporción sesquiáltera con las de compasillo no se debe

¹⁶ SANCTA MARIA, *op. cit.*, parte I f. 8.

¹⁷ CORREA, *op. cit.* f. 45v.

¹⁸ "et nos ad exemplum rhythmī a metro separati euidenter ostendendum, non minus aptas arbitramur esse modulationes, quae in Organīs, 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] perueniant, 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". FRANCISCO SALINAS, *de Musica libri Septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577. Libro V, capítulo XXV, f. 283. Edición en castellano de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983. pp. 491-492.

entender en el sentido de comparar el resultado sonoro final de ambos tiempos, tan sólo en un sentido matemático al compararlas con la longitud del compás en cada caso.

Lorente copia literalmente las advertencias de Sancta Maria, pero añadiendo la observación sobre el cambio de compás: "La quarta cosa es, que todos los compases vayan medidos, y nivelados por la medida del primero compás; esto es, que la medida del Tiempo, que lleua el primer compás, esta misma lleue cada vno de los otros que se siguieren, de suerte, que no se gaste mas tiempo en vno, que en otro.... Y si en el discurso de la Obra huuiere mutaciõ de Tiempo, tambien la a de auer de compàs"¹⁹.

Otra consideración recogida por los tratadistas, y en la que podemos apoyarnos para rechazar la relación compás = compás, al menos en el caso de la proporción menor, lo tenemos en el hecho de que ésta siempre se describe como un tiempo ligero, propio para letras en romance, por lo que no nos debería resultar lento. Advierte Lorente que "...de ordinario este Tiempo de Proporcion menor, es el que mas se exercita en los Villancicos, y Musicas de alegria, y regozijo..."²⁰. El enorme patrimonio conservado en los archivos españoles de villancicos del siglo XVII nos muestra que efectivamente la proporción menor es el tiempo más empleado en éstos. Se podría argumentar que bastaría hacer el compasillo más rápido, pero ello contradice muchas veces el carácter del compasillo. Sin ir más lejos, en el ejemplo antes empleado del tiento 16 de Correa hay que tener en cuenta que en el encabezamiento de la pieza se demanda literalmente que el imperfecto inicial sea "a espacio"²¹.

Otra razón, en este caso de tipo práctico, es que resulta difícil de ejecutar, y más difícil aún de volver al compasillo. Es difícil también de señalar con el gesto, más en una época con una técnica directorial mínima. Se ha objetado en alguna ocasión, que por difícil que fuera la relación, los músicos la tendrían aprendida de oído, pero yo no lo creo así. En la música occidental todo debe ser comprensible en relaciones sencillas.

UNA NUEVA PROPUESTA DE RELACIÓN ENTRE IMPERFECTO Y PROPORCIONES TERNARIAS

A la vista del resultado de los anteriores razonamientos nos podemos plantear algunas preguntas: ¿debe realmente haber una relación entre los compases de proporción y los de compasillo, o se puede cambiar el compás a discreción al llegar la proporción? Si hay una relación ¿cuál debe ser ésta? ¿Es una relación fija o se podrían emplear diferentes proporciones?

Se va a partir de la hipótesis de que en principio debe haber una relación entre ambos tiempos, siempre a través del compás, que como se ha dicho más arriba es *maximum certicator universalis in tota musica mensurabilis*. Ante todo, si aplicamos al pie de la letra lo dicho por Sancta Maria y Correa respecto del compás desigual, haríamos el alzar la mitad que el dar. Si tenemos en cuenta además lo dicho por Salinas acerca de la proporción, a saber, que empieza en el dar y acaba en un semipié, el primer dar de la proporción será idéntico al dar del compasillo anterior, sólo que ahora el alzar durará la mitad.

Correa explica lo mismo mediante un artificio de cálculo, válido no sólo para las proporciones ternarias sino para todas las que se ejecutan bajo el compás desigual. Se parte el compás en dos partes desiguales el compás, la parte con mayor número de figuras en el dar, la otra parte en el alzar. Mentalmente añadimos las figuras que faltan para que el compás sea igual. Pero sólo mentalmente. El compás se interpreta, pues, como un compás igual a cuyo alzar se le amputa una parte del compás. Esta es la explicación de Correa:

"DECIMO PVNTO

Procura tener noticia de la tabla de las proporciones, que dizen de Pitagoras, y vendras en conocimiento de muchas y muy diferêtes proporciones, y de passo te quiero dar noticia de algunas. Proporciõ propriamente se dize, quando vn numero se compara a otro, como vn numero de figuras de vna voz, a otro numero de figuras de otra: y assi si das, o consideras vna contra vna, sera prop. æqua; si dos contra vna, dupla; [f. 6] si tres contra vna, tripla; si quatro, quadrupla; si sinco, quintupla; si seys, sextupla; si siete contra vna, septupla; y otras muchas, dos contra dos, contra tres, contra quatro, contra sinco, &c. las quales veras en la dicha tabla. Y assi puedes proceder en infinito especulativamente; aunq[ue] practica, no mas q[ue] hasta

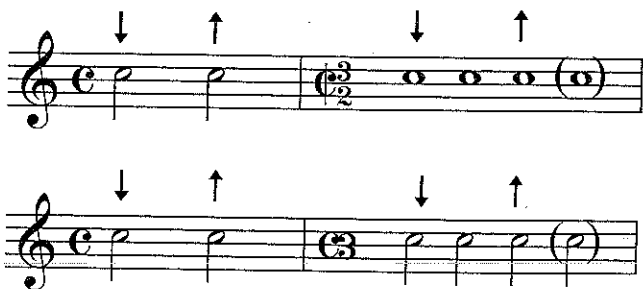
¹⁹ Andrés LORENTE, *El porque de la Musica*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672. p. 221.

²⁰ *Ibid.* p. 165.

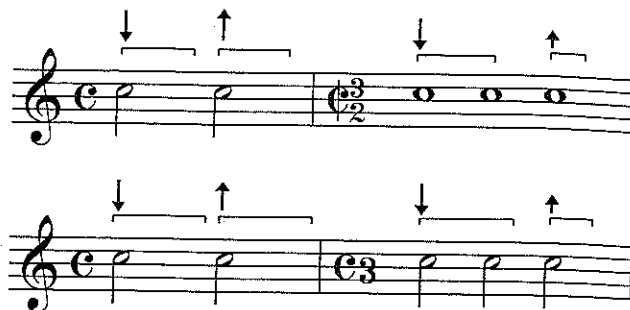
²¹ CORREA, *op. cit.* f. 45v.

tantas figuras, quantas la velocidad de tus manos pudiere reducir a un compas; el qual en las que (siendo simples) se pueden partir por mitad cabal, los as de llevar ygal y vinario, y en las q[ue] se pueden reducir a tres partes yguales, lo as de llevar desigual y ternario, dando en la primera, estando en la segunda, y alçãdo en la tercera. Y en las figuras que no se pueden partir por mitad, ni por tercias partes, como, cinco, siete, onze, treze, quinze, diez y siete figuras &c. as de hazerlo dos partes desiguales, la mayor as de dar en el dar, y la menor en el alçar, de tal manera que a esta vltima parte, le des numero de figuras cabal y partible, aquel que le dieras, si a la tal proporcion le añidieras otra figura mas, y le quitaras la tercia parte de figuras para este alçar del compas v. g. a la prop. quintupla, si le añides vna figura sera sextupla: la tercera parte de seis son dos; pues agora: as de llevar el compas en la quintupla dando tres figuras al dar, y alçando en la quarta, dexando aquellas dos (que es el numero que sacaste) para el alçar: y si añadiendole vna no saliere cabal la tercia parte que pretendes; añidele dos y la hallaras. Y adierte que no se la as de añadir realmente (esto es tañendola o cantandola con aquella adición) sino mentalmente, esto es con la consideracion antes que las executes: para saber en qual as de alçar el compas, que sera en la primera figura de la vltima tercia parte.²²

De este modo, las proporciones ternarias (proporción mayor y proporción menor) se interpretarían del siguiente modo: En el compás hay tres figuras (tres mínimas en prop. menor, tres semibreves en prop. mayor). Estas figuras se agrupan en dos partes desiguales: dos en dar y una en alzar. Para que sea un compás igual, basta añadir mentalmente una figura. Sería un compás en cuya batida entrarían dos figuras en dar y dos en alzar.



Basta ahora amputar una parte al alzar, con lo que éste durará la mitad. En el ejemplo siguiente, mediante la longitud de los corchetes y de las flechas, se intenta reflejar de forma gráfica la identidad del dar de proporción con el del compasillo, y la duración del alzar de la proporción la mitad del alzar.



Hemos igualado así el dar de ambos compases. Se cumple así en parte que el compás no varía, sólo que el dar dura el doble que el alzar. No se considera en tal caso "compás" como el espacio de tiempo de un dar a otro dar, sino a la cadencia con la que bate la mano. Obsérvese que esto no es sino aplicar a rajatabla lo que dicen los teóricos, que es que el dar dure el doble que el alzar, y que la batida no se cambie. De manera que hemos igualado *un tiempo de compasillo con dos partes de proporción*. Esta es, en mi opinión, la relación teórica, sin prejuicio de que en la interpretación de la música se deba en ocasiones tomar otra opción si la escritura musical de la pieza en concreto así lo aconseja. La relación es por tanto mínima de compasillo = dos mínimas de proporción menor, o mínima de compasillo = dos semibreves de proporción mayor. Nótese que en tal caso las figuras no están, como pretende Nassarre, en proporción sesquiáltera, sino dupla en el caso de la proporción menor y cuádrupla en la proporción mayor.

Por último, se recoge una cita de Nassarre que expresa literalmente la misma relación: "...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, deteniendose 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)²³.

²² CORREA, *op. cit.*, f. 5v de las advertencias.

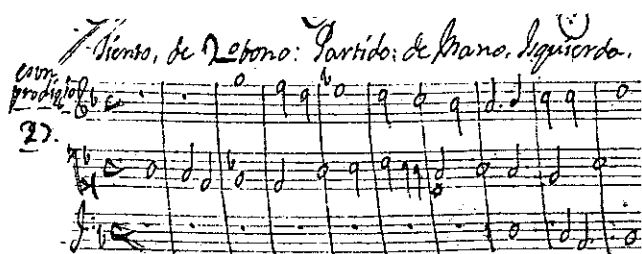
²³ Pablo NASSARRE, *Fragmentos Musicos*. Madrid: Imprenta Real, 1700 (1ª edición Zaragoza, 1683). pp. 272-273.

Por último, se resalta que esta interpretación de la teoría coincide con la solución escogida conscientemente o no por los intérpretes en las versiones discográficas antes analizadas.

EJEMPLOS MUSICALES EN APOYO DE LA RELACIÓN PROPUESTA

Insisto en que la intención de este artículo es aportar una reflexión sobre el problema de la relación entre imperfecto y proporciones ternarias, postulando algunas propuestas de solución, pero en ningún caso se pretende establecer resultados dogmáticos. Insisto también en que la propia música y su figuración debe ser una fuente fundamental para el esclarecimiento de la cuestión. Cualquier obra que escogiéramos en la que se presentara el problema de un cambio de compasillo a proporción podría suscitar una discusión sobre cuál es la solución adecuada. Por ello es fundamental reflexionar sobre el resultado sonoro de las propuestas desarrolladas.

Observemos por ejemplo el siguiente tiento de mano izquierda de segundo tono de Cabanilles²⁴.



El tema inicial no es desconocido, empleado otras veces por Cabanilles, aparece también en música vocal en un contexto relacionado con la pasión, por ejemplo en el *Contra sepulcrum* de la Pasión según San Mateo de Pujol²⁵. A partir del c. 90, la figuración alcanza un carácter de “batalla”, mediante las notas repetidas y los saltos de cuarta ascendente. En mi opinión, haciendo la semínima a MM 100 resulta un tempo adecuado para ambas secciones, pausado y

solemne el tema inicial y vigoroso el de “batalla”. Se muestran a continuación los cc. 93–97:



Más adelante (c. 125) llega un fragmento en proporción menor.



En mi opinión, la relación compás = compás resulta lenta. Podemos estar tentados de igualar medio compás de compasillo a uno de proporción, pero lo desaconsejan figuraciones que llegan más adelante empleando la *figura corta*. Véase por ejemplo los cc. 178–189:



A pesar de que un organista de nivel profesional sería capaz de ejecutarlo, el resultado musical no me resulta satisfactorio. La relación teórica propuesta tiempo (una mínima) de compasillo = dos partes (dos mínimas) de proporción menor me resulta mucho más convincente. Es fácil comprobar que con dicha relación se igualan las corcheas y semicorcheas blancas de la proporción con las corcheas y semicorcheas del compasillo, una excelente ayuda visual para la relación entre ambos tiempos. También sucede que los semibreves negros, que en muchas ocasiones en este tipo de escritura ponen en relieve las hemiolas, tendrían idéntica pulsación que las mínimas del compasillo. Obsérvese a continuación los cc. 221–232 del mismo tiento:



²⁴ E: Bbc M 386 pp. 105–109 y E: Bbc M 387 ff. 357v–360. Edición moderna en Joan CABANILLES. *Opera Omnia Vol. V*. edición de Josep Climent. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986. n.º 79, pp. 81–88.

²⁵ Cfr. Miguel BERNAL RIPOLL. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid: UA ediciones, 2004. p. 189.

Otro ejemplo de valores disminuidos en proporción menor se ofrece a continuación. Se trata de un tiento partido de mano derecha también de Cabanilles²⁶, con un desarrollo similar al del ejemplo anterior, si cabe con mayor disminución en el fragmento en proporción. Véase por ejemplo los cc. 84-89:



Otra razón práctica para preferir la relación propuesta es que, como se ha dicho más arriba, la relación compás = compás resulta difícil de hacer. Igualando el compás de proporción con el de compasillo las figuras están en relación sesquialtera, es decir, son como "tresillos" de las anteriores. Sin embargo, es más sencillo igualar tiempos, o partes de compás. Más difícil todavía resulta volver al mismo compasillo del que veníamos antes. Considérese el siguiente ejemplo, también de Cabanilles²⁷.



Suponiendo que hubiéramos escogido la relación compás = compás, la vuelta al compasillo sería difícil debido a la abundancia de figuración. Habría que hacer la mínima del primer de compasillo, igual a seis semicorcheas blancas de la proporción, y las semínimas igual a tres. Inmediatamente llegan las semicorcheas de compasillo, que serían "dosillos" de las anteriores. Por el contrario, la relación dos partes de proporción = un tiempo de compasillo resulta fácil de ejecutar, y claro desde el punto de vista de la notación pues las semicorcheas blancas son iguales que las semicorcheas negras. Además en los últimos compases de proporción hay hemíolas: se repite una pauta cada dos partes de proporción (dos mínimas),

²⁶ E: Bbc M 386 pp. 95-98. Edición moderna en Joan CABANILLES. *Opera Omnia Vol. V*. edición de Josep Climent. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986. no 78, pp. 75-80.

²⁷ E: Bbc M 386 p. 29. "Tiento lleno: 5º tono del Mº Mºs Joan Cabanillas", cc. 180-187. Editado en Joan CABANILLES. *Opera Omnia Vol. I*. Edición de Higinio Anglés. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1927. pp.112-121.

marcada en el ejemplo con corchetes, y estos grupos se igualarían de forma natural a un tiempo de compasillo. Recordemos además la cita de Salinas que señalaba que el cambio de compás "comienza en el dar, y siempre acaba en un semipié" (*vide supra*), lo que sugiere que se efectúa igualando tiempos o partes, y no compases.

OTRAS PROPORCIONES MENOS USUALES BAJO EL COMPÁS DESIGUAL: QUÍNTUPLA Y SÉPTUPLA

Estas proporciones se pueden presentar de dos maneras. Pueden entrar dentro del compás igual, en cuyo caso no parece haber problema. Es el caso de la sesquiquinta cifrada por Cabezón (*vide supra*). Pero también encontramos casos en los que se divide el compás en cinco o siete partes, de manera que deben cantarse bajo el compás desigual. Según las instrucciones de Correa, para encajar ese número impar de figuras en un compás, añadiremos mentalmente una figura, pero sólo mentalmente, de manera que el compás será como un compás desigual al que se amputa una parte.

La proporción séptupla, empleada por Correa en los tientos 22 y 34, tiene siete figuras al compás. Para encajarla en el compás añadimos mentalmente una, con lo cual tendremos cuatro en alzar y cuatro en dar. A continuación, reducimos el alzar en una parte.



Así, en la transcripción del ejemplo siguiente se igualan los grupos a y c, mientras que el grupo b será el resultado de amputar a éstos una cuarta parte. Las voces no afectadas por la proporción se han transcrito de este modo, y en mi opinión, a pesar de que el compás está en proporción sesquiséptima, las figuras están en proporción igual (*æqua*). La voz afectada por la proporción está claro que está en proporción dupla con las otras voces. Correa marca los valores semínima y corchea para indicar que la primera figura es el doble de las que siguen²⁸.

²⁸ Esta manera de señalar el ritmo cuando el primer valor es el doble de largo que los siguientes con las figuras en proporción dupla, lo emplea Correa también cuando usa la sesquialtera a doce.



En la transcripción anterior se han respetado los valores originales, de modo similar a lo que ocurría con la sesquialtera a 12. Una transcripción más ajustada a lo que en mi opinión debe interpretarse se ofrece a continuación (considerando las figuras en proporción igual).

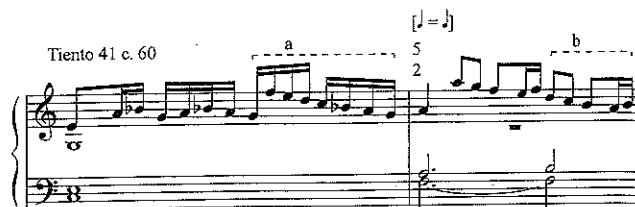


La proporción sesquiquinta la emplea Correa en los tientos 41 y 56. No comparto la solución de Kastner de agrupar las figuras en la décupla del tiento 56 según la pauta 5+5²⁹, cuando parece claro que es 2+2+2+2+2 según dice el propio Correa: “En prop. sesquiquinta, que es de cinco figuras, o numeros al compas, da en la primera, alça en la quarta, y buelue a dar en la sexta. Y en su dupla que es de diez al compas, da en la primera, alça en la septima y buelue a dar en la onzena.”³⁰



Entrarían por tanto tres semínimas en dar y dos en alzar. En mi opinión, a diferencia de la séptupla se añade una figura (una semínima) al dar, en lugar de amputar una. No parece lógico igualar todo el dar del compás en quintupla a la batida del Compasillo, pues las figuras quedarían en proporción sesquialtera, los

ritmos con *figura corta* no resultarían bien al ser demasiado rápidos, y el alzar quedaría en una proporción no sencilla (valdría 2/3 de una blanca de compasillo). Parece además más lógico que para igualar una parte del imperfecto con una de proporción, ésta deba tener un número par de figuras. Igualaríamos, pues, los grupos a y b del ejemplo siguiente, resultando proporción *aequa* entre las figuras de esta proporción y las del imperfecto anterior.



DIFERENCIA ENTRE PROPORCIÓN MAYOR Y PROPORCIÓN MENOR

Otra cuestión que se suscita es la relación entre la proporción mayor y la proporción menor. Aparentemente, la última es idéntica a la primera escrita con los valores a la mitad. Al menos en ese sentido se expresaba Cabezón: “solo difiere en que como la mayor es de tres Semibreves, la menor es de tres minims” (*vide supra*).

Un ejemplo de esta identidad métrica entre la proporción mayor y la proporción menor se aprecia en el tiento “sobre la letanía de la Virgen” de Pablo Bruna. Está escrito enteramente en compás ternario, en su mayor parte en proporción mayor, pero algunos fragmentos están en proporción menor. En éstos la voz superior o inferior glosa en proporción sesquialtera, dando lugar a una “nónupla” o “sesquialtera a nueve”. Dicha obra está construida en su mayor parte como una serie de diferencias sobre un esquema similar a la *folía*. En el ejemplo siguiente se reproduce la fuente original de dicha pieza³¹, mostrándose los compases 132 a 144. En c. 132 empieza una diferencia en proporción menor con el tiple en sesquialtera, en c. 140 empieza una nueva diferencia en proporción mayor, apreciándose la identidad de las voces inferiores con la variación anterior. Parece lógico que la velocidad del *ostinato* se mantenga invariable,

²⁹ cfr. FRANCISCO CORREA DE ARAUXO. *Libro de tientos...* Edición de M. S. Kastner. Madrid: Unión Musical Española, 1981. Vol. II p. 123-124.

³⁰ CORREA 1626, f. 18v de las “advertencias”.

³¹ E:Bbc M729 ff.159v-164. Editada en Pablo BRUNA. *Obras completas para Órgano*. Edición de Carlo Stella. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993. pp. 98-106.

con lo cual queda patente la identidad de proporción mayor y menor.



La razón de haber cambiado a proporción menor en los fragmentos en sesquiáltera a nueve quizás se deba simplemente a que fuera esa la costumbre de escribir dicho tiempo. Es necesario recordar reiteradamente que el problema de la notación de la época no es cómo se interpreta algo que está escrito, sino cómo se transcribe algo que existe ya en la práctica sonora.

Cabe, no obstante, preguntarse porqué se escoge una u otra forma de compás ternario para transcribir la música. En tal caso, habría que considerar las indicaciones de los tratadistas, que nos indican ciertas diferencias en dos aspectos: el carácter, y la velocidad.

De las explicaciones de Correa se deduce que la proporción menor era ejecutada con una cierta desigualdad entre las figuras, mientras que la proporción mayor lo era con igualdad de las mismas:

“VNDECIMO PVNTO

De dos modos diferentes se puede tañer vnas mismas figuras en numero, de la que llamamos proporción sexquiáltera, que es de seys, o doze figuras al compas, y de la de nueve, y de diez y ocho figuras al compas tambien. El primer modo y mas facil, es tañerlas yguales, y llanas, esto es, sin detenerse mas en vna que en otra, y este ayre es como de proporción mayor, en la qual van tres semibreues, y seys minimas, y doze seminimas al compas iguales, llanas y sin ayrezillo. El segundo modo es, tañerlas algo desiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporción menor, y este (aunque dificultoso) es el mas vsado de los organistas, y es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniéndose en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haziendo la primera minima, y la següda y tercera [f. 6v] seminimas, o por la mitad, vna seminima y dos corcheas, y assi prosiguiendo por todas las figuras de cada cõpas.”³²

Los ejecutantes formados en la interpretación de la música antigua conocen bien esta práctica de ejecutar de forma desigual las figuras menores, frente a la igualdad de las mayores. De hecho, la desigualdad

rítmica evidencia que unas figuras son menores. Dicho de otra forma, el interpretar unas semínimas con una cierta desigualdad o *inegalité*, da como resultado inmediato que la unidad temporal sea la mínima, y no la semínima.

Lorente asigna a la proporción menor un carácter más alegre y ligero, propia de los villancicos. Además le asigna además un ritmo yámbico, frente al troqueo que tendría la proporción mayor³³: “Advirtiendo, que en este Tiempo de Proporción menor, se cantan tres Minimas en vn compàs; la vna es al dar, y las dos al alçar (esto a diferencia de la Proporción mayor, que en ella se cantan dos Semibreues al dar del compàs, y vno al alçar) por que sea la Cantoria mas alegre, y ligera...”³⁴.

Otra característica de la proporción menor sería el tener una mayor variedad de velocidades. Correa, en el prólogo al antes mencionado tiento 16, en el que se emplean los tiempos de compasillo, proporción mayor, nónupla, sesquiáltera a seis y proporción menor, dice de esta última que se ejecuta “con el ayrecillo acostumbrado en el dicho tiẽpo: mas o menos a espacio, segun el numero de figuras”³⁵. En mi opinión, esa frase de Correa sintetiza el criterio que debe guiar la interpretación: es la figuración quien finalmente nos dará la pista de lo que se debe hacer en la práctica. Queda abierta, pues, en la proporción menor, la posibilidad de emplear relaciones diferentes, más o menos veloces. De hecho, Correa emplea siempre la nónupla como una proporción menor aplicada a una proporción mayor. En tal caso, es fácil ver que las mínimas en la nónupla están en relación sesquiáltera con las de la proporción mayor de donde venía. No parece por tanto posible que las mínimas de proporción menor de cc. 99–124 del tiento 16 sean a la misma velocidad que las de la nónupla que viene a partir de c. 125³⁶.

³³ Debo advertir que esta cuestión de “yambo” y “troqueo” es una simplificación. En realidad, en origen ambos no se diferenciaban desde el punto de vista del compás, pues ambos tenían la “percusión”, es decir, el dar del compás, en el valor largo, de manera que sólo se diferenciaban en que el yambo empieza en el alzar y el troqueo en el dar. Actualmente sin embargo se emplea “yambo” presuponiendo que la percusión o dar está en el valor breve. Una interesante cuestión, que tiene relación con la acentuación del texto, y que está en el camino del cambio del compás tactus al compás acento que culminará en el clasicismo.

³⁴ LORENTE, *op. cit.* p. 165.

³⁵ CORREA, *op. cit.* f. 45v.

³⁶ Se advierte que en la edición de Kastner las mínimas de la nónupla son transcritas como semínimas.

³² CORREA, *op. cit.* ff. 6–6v de las advertencias.

Un ejemplo llamativo es el del tiento 23, “sobre la batalla de Morales”. El tiento acaba con un fragmento construido como unas diferencias —indicadas como “versos”— sobre un breve periodo —“pressa”. No hay indicación de tiempo, tan sólo tres números al compás y la cifra “3” sobre los pautados, lo que indica “ayrecillo” o desigualdad. Pero las figuras señaladas en el compás 277³⁷ nos indican que se trata de tres mínimas al compás, por tanto es una proporción menor. La relación compás = compás resulta en este caso extremadamente lenta. En mi opinión, incluso la relación teórica defendida en este trabajo (dos partes de proporción = un tiempo de compasillo) todavía resulta lenta. Téngase en cuenta que al final del tiento se indica “En fin de cada vno, o de cada dos, o tres, de estos seys Versos, se puede repetir la presa para dilatar mas o menos este pensamiento”³⁸. Ahora bien, el fragmento tiene 70 compases. Si el compás se llevara lento, el fragmento sería lo suficientemente largo como para no necesitar “dilatar” el fragmento repitiendo la “pressa” o a modo de estribo o *ritornello*.



Se preguntará empero el lector por qué razón, si Correa lo concebía más veloz, no lo transcribió con alguna de las proporciones al uso. La respuesta es rotunda: ¡no se puede escribir de otra forma! Efectivamente, el periodo que se repite en progresión tiene cinco compases, de manera que no se puede transcribir ni con una nónupla, ni con una sesquiáltera a seis o a doce, a menos que el periodo “cabalgue” entre compases. Se podía haber escrito como una sesquiáltera aplicada a una quintupla, cosa no puesta en práctica en ningún otro momento por Correa y que resulta difícil —imposible, quizás— de reflejar con

el bagaje teórico con el que se contaba en materia métrica. De manera que en mi opinión queda justificada la mayor aceleración del compás en este fragmento, aunque quizás no tanta como emplean algunos intérpretes y que les obliga a un nuevo cambio de compás en el “verso final”, c. 268, cambio no justificado por ningún indicio en la notación³⁹. Una velocidad no demasiado exagerada permitiría una mejor ejecución de los ritmos algo más complicados de dicho verso final. Es de señalar también que la edición hasta el momento disponible de Kastner eliminaba los ritmos yámbicos de la mano izquierda, y que quizás hubieran disuadido a los intérpretes de llevar un tiempo excesivamente veloz⁴⁰.

Nassarre constata la práctica de diferentes velocidades para las obras en proporción, atendiendo al pie rítmico empleado. El yambo sería el más lento, el tribraque algo más rápido, y el troqueo más rápido todavía: “Tiene la Proporción menor mucha diversidad de ayres, de modo, que estos, aunque la disposición de la Música sea toda una, solo con la mudanza de ellos parecerá diferente al que oye. Lo mismo sucede en todos los demas tiempos; pero con mas variedad en este, siendo el motivo de usarse tanto, y mas que el compasillo, quando se compone en lengua vulgar; porque es tiempo acomodado para componer grave, ayroso, alegre, y aun profano.../... Entre otros muchos ayres, que se ven en las composiciones de la Proporción, son tres los mas frecuentes y ordinarios: Este [♩♩♩] es un modo ayroso, en que se gobierna con el compàs un poco acelerado... en este modo de cantar [♩♩♩] no và el compàs tan apresurado, como en el antecedente, y es ayre mas propio para letra, que pida una gravedad.... El tercer modo [♩♩♩], que dixe (era muy ordinario)... es un ayre, que lo usan los compositores con alguna frecuencia para letra de mucha alegría. Echase mas ayroso el compàs en esta especie de canto, que en los otros...”⁴¹.

En los villancicos vocales del siglo XVII se emplea preferentemente el tiempo de proporción menor. En muchos de ellos el texto, la temática y el carácter, así como la figuración sin valores diminutos ni ritmos complicados, invitan a un tiempo veloz. Ocurre

³⁹ Véase por ejemplo la versión, transcrita para instrumentos del disco compacto: Hesperion XX/Jordi Savall. *Ensaladas*. Astrée/Audivis. E 7742, 1987.

⁴⁰ En el momento de preparar este artículo se encuentra en prensa una nueva edición de la obra Correa editada por el autor de este artículo.

⁴¹ NASSARRE 1724 Vol. I, *op. cit.* p. 245.

³⁷ CORREA, *op. cit.* f. 85 (=63).

³⁸ *Ibid.*

del *compàs* desigual, se incluyen las figuras de tres *compases* en uno, valiendo la *maxima* quatro, la *longa* dos, la *breve* [breve perfecta] uno, tres *semi-breves* en un *compàs*, seis *minimas*, doze *seminimas*, veinte y quatro *corcheas*, y quarenta y ocho *semi-corcheas*. Algunos Maestros, aunque incluyen tres *compases* en uno, hazen al tiempo del echarlo tres movimientos; el primero que es el dar, el segundo, que levantan un poco la mano, y en el tercero la acaban de levantar, como señalando en esto los tres *compases*, que incluyen en uno, pero estos son accidentes, q[ue] hazen poco al caso, porque basta que se eche, deteniendose al dar del *compàs* doblado, que al alzar”⁵³.

También en alguna ocasión se puede encontrar una proporción menor empleada en el sentido de un tiempo lento, como la Xácara de Cabanilles⁵⁴. La figuración de esta obra llega hasta la semicorchea (fusa blanca), es decir, veinticuatro notas al compás, como las obras en compás ternario de Correa, lo que demanda un compás lento. A continuación se muestra como ejemplo los cc. 116–119 (E:Bbc M 386).



Un ejemplo curioso es que parte del fragmento del tiento 16 de Correa escrito en proporción mayor del que se hacía mención más arriba lo encontramos transcrito a proporción menor —atribuido, por cierto, a Cabanilles— en un manuscrito posterior⁵⁵. Una misma música puede plasmarse de forma diferente en escritura, y por supuesto tener interpretaciones diferentes.



CONCLUSIONES

En este artículo se ha desarrollado una reflexión sobre la relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias (proporción mayor y proporción menor) dentro de una misma pieza. Anteriormente, se había interpretado que la teoría prescribía una relación compás = compás. Sin embargo, se constataba en la práctica que esta relación no resultaba musicalmente satisfactoria, llegando por tanto a una contradicción entre teoría y práctica musical, contradicción que se atribuía a la inconsistencia de la teoría de la época. Por el contrario, la investigación desarrollada en este artículo permite afirmar que la teoría no es tan inconsistente, y que refleja y describe la práctica musical de la época, independientemente de que pueda tener algunos puntos ambiguos y de que resulte en ocasiones difícil de interpretar.

Los resultados obtenidos empiezan por establecer que la relación compás = compás proviene de una interpretación equivocada de la teoría. Dicha relación no resulta válida cuando cambia la naturaleza del compás, es decir, cuando se pasa del compás igual al compás desigual o viceversa. Se constata además que resulta demasiado lenta, aportando algunos ejemplos de interpretaciones de organistas actuales.

A continuación, asumiendo la hipótesis de trabajo de que en los cambios de tiempo dentro de una obra debe guardarse alguna relación, se reinterpreta la teoría, estableciendo que la relación genérica entre el compasillo y las proporciones ternarias debe ser un tiempo de compasillo (una mínima) = dos partes de proporción (dos semibreves de proporción mayor o dos mínimas de proporción menor). La anterior afirmación se apoya en las instrucciones sobre la manera de llevar el compás, en el hecho de que los cambios de compás se deben realizar igualando partes o tiempos, no igualando compases, práctica que proviene de la métrica aditiva, basada en los pies. Por último, existe una cita de Nassarre en la que enuncia literalmente esta relación. El análisis de la figuración de la música apoya la relación propuesta.

La proporción mayor y la proporción menor resultarían según esta relación métricamente idénticas. La diferencia entre ambas sería de carácter, caracterizándose la primera por una igualdad de valores y la segunda por una cierta desigualdad, que estaría en relación con el “tañer con buen ayre” demandado ya por Sancta Maria. La proporción menor, en cualquier

⁵³ NASSARRE, op. cit. p. 250.

⁵⁴ E:Bbc M 386 pp. 284–288. E:Bbc M 387 ff. 57–60. Editada en: JOAN CABANILLES. *Opera Omnia Vol. II*. Edición de Higinio Anglés. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1933. pp. 146–152.

⁵⁵ E: Felanitx Ms. 173 f. 118.

caso, quedaría abierta a una mayor diversidad de aires, y quizás a emplear otras relaciones si así lo aconseja la escritura. La figuración es en última instancia la que debe determinar la decisión final sobre la relación empleada.

Finalmente, se señala que no se ha pretende este artículo sino aportar algunas reflexiones para esclarecer la cuestión, basados en datos de las obras y datos de la teoría. Un estudio más completo de esta cuestión necesitaría un estudio de raíz de los problemas mensurales desde su aparición en la música occidental. En definitiva, los resultados obtenidos muestran

tendencias generales, pero no debemos caer en la tentación de querer establecer conclusiones dogmáticas. Tradicionalmente las cuestiones métricas habían gozado de una reputación de especial dificultad — “espinosísima cuestión”, Arnold Schering *dixit*—, pero mi última reflexión es que hay que abordarlas sin miedo, a condición de atacarlo sin complejos, pero también sin prejuicios ni paradigmas actuales, con la metodología adecuada y sin olvidar que la música no está en su representación escrita, sino en su propia realidad sonora.