

CARLOS HINOJOSA

INTRODUCCION DIRECTA Y FACIL A LA PRACTICA DE LA MUSICA ANTIGUA



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

CULTURAS
POPULARES

**INTRODUCCION DIRECTA Y
FACIL A LA PRACTICA DE
LA MUSICA ANTIGUA**

CARLOS HINOJOSA

**CENTRO DE INFORMACION
DOCUMENTAL / DDCP**

780.901
H664

Clasif. _____

Adq. 3500

Fecha ENE 22 '93

Proced. _____

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Dirección General de Culturas Populares

Cuidado de la edición: José C. Serrano Cuevas
Oscar Montaña Islas

Diseño de la portada: Jorge Ortega González

CENTRO DE INFORMACION DOCUMENTAL / DGCP

© Dirección General de Culturas Populares

Av. Revolución 1877, 6º piso

Col. Loreto y Campamento

01000 San Angel, México, D. F.

ISBN 968-29-4024-9

Derechos reservados conforme a la ley

Impreso y hecho en México

INDICE

Prólogo	7
Introducción	11
Capítulo I	
Definición de música antigua	13
Recreación de la música antigua	14
El siglo XX	16
Aclaración necesaria	16
Capítulo II	
Reflexiones sobre la interpretación	19
Capítulo III	
Escritura (breve historia y función)	25
Convenciones en la escritura	33
Escritura en notas iguales	33
Ligaduras sobre dos notas	34
Ligaduras sobre varias notas	34
Unidad rítmica	35
Abreviación en la escritura	35
Capítulo IV	
Adornos	39
Notación de los adornos	41
Consideraciones	42
Recomendaciones	45
Clasificación	49
Características y uso de los adornos	49
Relación de los adornos más usuales	65
Capítulo V	
Elementos de estilo	119
Acentuación	119
Fraseo	119
Notas buenas y malas	121
Notas con puntillo	124
Articulación	131

Ligaduras	131
Notas destacadas	138
Respiraciones	140
Silencios	140
Silencios de articulación	142
Carácter y <i>Tempo</i>	145
Carácter	145
<i>Tempo</i>	147
Interpretación del <i>Adagio</i>	150
Interpretación del <i>Allegro</i>	153
<i>Tempi</i>	157
Relación de formas musicales	164
<i>Rubato</i>	172
<i>Vibrato</i>	175
Diferencias en el estilo barroco	176

Capítulo VI

Consideraciones sobre la ejecución	177
Para coros o conjuntos instrumentales	132
Para cantantes	179
Para instrumentistas de cuerda punteada	180
Para instrumentistas de tecla	181
Para instrumentistas de cuerda frotada	181
Conclusiones	181
Bibliografía	183

PROLOGO

ANTONIO CORONA ALCALDE

El ambiente de la música antigua en México reviste características muy especiales. Es un mundo poblado, por una parte, por unos cuantos individuos que, llevados por el amor a esta manifestación artística, han conseguido una formación sólida a través de estudios en el extranjero, o bien por músicos que, mediante un gran esfuerzo personal y la ayuda desinteresada de los que han tenido la fortuna de estudiar fuera de México, han superado las restricciones impuestas por un medio en el que la música antigua no cuenta con una carrera establecida en las instituciones educativas. Otros habitantes de este ámbito no muestran menos amor, pero sin acceso a la información necesaria, se encuentran limitados por tal deficiencia, lo que convierte a sus interpretaciones en una caótica mezcla de instrumentos de distintas épocas y procedimientos técnicos y estilísticos disímbolos, aunados a una gran ignorancia de las condiciones en que se creó y se ejecutó la música que intentan difundir.

Del otro lado del escenario, encontramos un público, cada día más numeroso, que empieza a descubrir la belleza de estas obras, y que se muestra ávido de conocer y disfrutar más del riquísimo repertorio medieval, renacentista y barroco. Este público es un campo sumamente fértil, en el que dejan huella tanto las interpretaciones preparadas con el mayor rigor histórico, como aquellas que, explotando la novedad, no atienden más que al halago fácil del oído por medio de sonoridades poco usuales, o de la vista ante el despliegue de instrumentos raros. Sería absurdo exigirle a este público, con menores posibilidades aun de informarse de manera fidedigna, la capacidad de discernir y discriminar entre ambos tipos de ejecución, por lo que corresponde a los músicos la tarea de educarlo. Para conseguir este propósito, empero, es indispensable que el músico no padezca la misma ignorancia: "el buen juez por su caso empieza".

En efecto, una condición *sine qua non* para el músico responsable y con deseos sinceros de revivir la música antigua es la de documentarse

CENTRO DE INFORMACION

7

DOCUMENTAL / DGCP

sobre todos los aspectos que pueden influenciar la ejecución de la obra que interpreta, de otra manera corre el riesgo de contarse entre las filas de aquellos a quienes Guido d'Arezzo ya criticaba diciendo: *nam quid facit qui non sapit definitur bestia* (pero el que hace lo que no sabe se define como bestia). Al decir "músico responsable" no pretendo categorizarlo de una manera simplista como la antítesis de aquellos que hacen las cosas "salga como saliere"; al contrario, mi intención es enfatizar el compromiso y la responsabilidad que adquiere el que se dedica -en la medida en que sea- al mester de la música antigua: responsabilidad frente a la música misma así como frente a un público por educar, y que debe traducirse en interpretaciones basadas en el conocimiento y no en especulaciones infundadas o en la copia servil del trabajo de otros. En otras palabras, y dando por supuesto un nivel técnico adecuado del instrumentista o cantante, *no basta el amor o la buena voluntad para interpretar la música antigua* (es preferible callar otros motivos menos nobles). Este principio -verdad de Perogrullo- se aplica en rigor a toda la música, pero se olvida (o se margina deliberadamente) con tanta frecuencia en la música antigua que el lector sabrá disculparme por reiterar algo tan obvio.

Ya que tratamos de música y educación, y como apuntamos arriba, las escuelas encargadas de la formación profesional de los músicos en México tradicionalmente han dedicado poca o ninguna atención a los periodos anteriores a Bach: la música que lo antecede no pasa de ser materia anecdótica para las clases de Historia de la Música, sin tomar en cuenta que se trata de la mayor parte de la experiencia musical de Occidente. Esta deficiencia se manifiesta claramente en las actitudes de la gran mayoría de los músicos egresados de estas instituciones ante la música antigua, que varían desde la ignorancia hasta el menosprecio, pasando por la más profunda indiferencia. Afortunadamente, esta situación empieza a cambiar gracias a los esfuerzos de unos cuantos maestros, y ya es posible detectar inquietudes entre los alumnos, de manera análoga a lo que sucede con el público. Sin embargo, para reformar las actitudes tradicionales de las escuelas de música todavía hacen falta muchos factores, incluyendo el proporcionar a los maestros interesados las herramientas necesarias para subsanar sus propias deficiencias y, así, poder transmitir a los futuros músicos información correcta sobre la interpretación de la música antigua.

El tratado que aquí nos ofrece Carlos Hinojosa representa un gran paso en la solución de los problemas esbozados arriba: la falta de material fidedigno que sirva de fundamento para normar criterios de interpretación, y la carencia de material didáctico adecuado. El autor, que suma a su larga experiencia como músico práctico un sólido conocimiento de las fuentes originales, nos obliga con esta aportación a reflexionar sobre muchas ideas preconcebidas, y a reconsiderar opiniones establecidas sobre la interpretación auténtica de la música antigua. Asimismo, nos muestra con su ejemplo otra característica fundamental del músico apasionado por el repertorio de épocas pretéritas: la curiosidad, la necesidad de investigar y averiguar por sí mismo como podría sonar la música ejecutada por sus creadores o por sus contemporáneos. Creo poder afirmar, sin temor a equivocarme, que esta curiosidad es un vínculo que une a todos los que nos interesamos en la música antigua, además de ser un rasgo a infundir en las futuras generaciones. Con una gran modestia, Carlos Hinojosa no se nos presenta como investigador ni como crítico del estado actual de la música antigua en México; en su opinión se limita a ofrecer material que de otra manera sería inaccesible, pero al hacerlo pone el dedo en la llaga y nos fuerza a reconocer nuestras deficiencias, mientras que el rigor con que organiza y expone el fruto de sus búsquedas y experiencias delata su vocación investigadora, misma que instiga en el lector con la selección de testimonios y documentos que presenta, la cual invita a un estudio profundo y detallado de cada uno de los temas que discute. A todas estas facetas de Carlos Hinojosa se debe añadir la de docente: pocos maestros han realizado una labor tan fecunda en el área de la música antigua, sintetizando así las labores de investigación, difusión y enseñanza en una sola voluntad de servir a la música. Sólo puedo desear que este libro, manifestación concreta de dicha voluntad, tenga una vida tan fecunda como su autor, quien nos ha hecho un gran servicio al ponerlo a nuestra disposición: a nosotros corresponde hacer buen uso de él y asegurar que un esfuerzo tan loable no sea estéril.

INTRODUCCION

La iniciativa de sacar a la luz este pequeño libro nació de mi deseo de colaborar, aunque sea de manera modesta, a difundir una información precisa y fundamentada de los principios para una ejecución adecuada de la llamada música antigua.

Surge también de la constatación de que cada día aumenta la difusión de este tipo de música, y el interés en ella hace que se creen nuevos grupos, integrados en general por músicos jóvenes, con gran entusiasmo y deseos de ejecutarla correctamente. Sin embargo, estos jóvenes tienen acceso limitado a una información fidedigna, pues la abrumadora mayoría de libros sobre esta materia están escritos en un idioma extranjero, lo que hace que su formación para ejecutar este tipo de música sea incompleta. A ellos está dedicada la presente obra, con la finalidad de transmitirles la información que se encuentra en las fuentes originales, y contribuir así a complementar su capacitación.

Hasta ahora, prácticamente todos los que nos dedicamos a ejecutar la música antigua hemos tenido que recibir nuestra formación fuera del país, porque además de haber sido los primeros, tanto los maestros como las fuentes de información no se encontraban aquí.

Actualmente, ya con esa experiencia, nos dedicamos a formar a las nuevas generaciones. Pero es evidente que, por desgracia, muchos de esos nuevos músicos no tendrán la oportunidad de salir del país; y lo que es peor, además de algún pequeño fascículo sobre ornamentación y de la traducción del libro *The Interpretation of Music* de Thurson Dart, no existe en nuestro idioma, hasta donde tengo noticias, ningún tratado que exponga los principios generales de interpretación de la música antigua. Esto limita enormemente el acceso de los interesados

a este tipo de información que, para algunos, complementaría la recibida en el aula, y para otros serviría al menos de referencia.

El título de este libro me fue sugerido por la obra de Thomas Morley, ilustre músico inglés de la época isabelina: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, aparecido en 1597, y que trata de introducir al lector al conocimiento de la ciencia musical de aquella época. Espero hacerle honor.

Debido a la magnitud de la tarea, este libro no pretende analizar ni fundamentar exhaustivamente el tema que nos interesa; simplemente me he circunscrito a presentar, no las citaciones precisas de cada autor antiguo sobre la técnica y el estilo, sino un compendio de lo mencionado en los principales tratados, acompañado de una serie de consideraciones y de proposiciones propias, a las que he llegado a través de mi propia experiencia. Considero que esto último puede tener cierto valor, pues, como ejecutante, ha sido la dificultad de resolver los problemas en la práctica la que me ha llevado a estas conclusiones; no sólo ha sido el punto de vista puramente teórico, como sucede con los conceptos expresados por musicólogos que escriben este tipo de obras.

Invito, pues, a todos aquellos que deseen profundizar en este tema a investigar en las fuentes originales, con el fin de constatar y ampliar las fundamentaciones de este libro, y lo que sería mucho más valioso, extraer sus propias conclusiones e interpretaciones, según el propio criterio y formación.

Por último, a través de este modesto trabajo me permito rendir un conmovido homenaje a todos los pioneros en esta disciplina (Fétis, Pedrell, Dolmetsch, Aubry, Pujol, Anglés, Landowska, Geoffroy-Déchaume, Poulton, Deller y tantos otros), pues gracias a ellos se nos han abierto las puertas para conocer, gozar y recibir el mensaje y el inmenso aporte de belleza y de trascendencia espiritual que nos ofrece la música antigua.

Capítulo I: MUSICA ANTIGUA

DEFINICION.

Música antigua es el término con el que se ha designado a la música escrita en Europa entre los siglos XII y XVIII, pero más que nada a la búsqueda de autenticidad (técnica y estilística) en su interpretación. Más que otra cosa, la música antigua es un estado de ánimo (surgido de la inquietud de algunos ejecutantes apenas hace unas cuantas décadas y que se ha reafirmado entre muchos otros que seguimos esa corriente de pensamiento), un deseo de volver a recrear y transmitir la música, no sólo con el estilo que se ejecutaba, sino, tratando de darle el sentido, el sonido, el contexto en general y sobre todo la trascendencia con la que fue escrita, la que exigían tanto sus creadores como sus intérpretes, a través de una ejecución original.

Esto puede ser válido para la música de cualquier época: el pianista que intenta tocar las obras de Debussy como eran interpretadas en su época, el director de orquesta que busca conducir como lo hubiera hecho Berlioz (con la misma gesticulación, por ejemplo), o el cantante que trata de hacerlo con la técnica que se usaba cuando Rossini o Donizetti escribieron su música. De esta manera, ellos también estarían haciendo "música antigua".

Es evidente que las técnicas instrumentales y vocales se han transformado, permitiendo en muchos casos resolver las dificultades con mucha mayor facilidad. Pero en el caso de la música antigua, tal evolución (aunque indudablemente positiva en general), ha cambiado el sentido de su ejecución. El fraseo, las articulaciones, los golpes de arco, el *legato* en el canto, heredados de la época romántica, aplicados a la interpretación de la música de siglos anteriores, han dado como

resultado un producto sonoro muy diferente al original, cambiando en muchos casos el espíritu con que fue concebido.

No es casualidad que el término música antigua abarque todas esas épocas, en muchos aspectos tan disímolas, pues desde el siglo XII, en el que ya se dispone de una escritura lo suficientemente precisa para escribir polifonía, hasta el siglo XVIII, subsiste una misma corriente de pensamiento dentro del estudio de la música. La teoría musical que se estudia (aunque no se aplique) es la misma, los músicos (compositores e intérpretes) reciben una preparación que no solamente comprende los conocimientos musicales, sino que aborda la retórica, la filosofía o incluso la medicina y en general todo lo que respecta a las disciplinas humanistas.

No somos hombres de la Edad Media, del Renacimiento, ni del Barroco. Por lo tanto no podemos pensar, razonar, ni sentir como ellos. No se puede entonces pretender una exactitud absoluta, pero afortunadamente se han preservado los suficientes testimonios musicales (tratados, introducciones a libros de música, cartas de testigos de momentos musicales, arreglos, manuscritos de ejecutantes, entre otros) y no musicales (obras de teatro, tratados costumbristas, obras literarias y pinturas), que nos permiten, analizándolos profundamente, tener una visión razonablemente objetiva y exacta para abordar la interpretación de la música con un grado razonable de éxito. Desde luego, se debe tener el suficiente criterio para entender lo que dicen y lo que hacen pensar, y la suficiente preparación para aceptar lo que nos parezca bien y rechazar lo que nos parezca mal, entender para quién fueron escritos y en qué contexto; si sus conceptos son válidos para la época anterior, o si son precursores.

SURGIMIENTO DEL INTERES POR RECREAR LA MUSICA ANTIGUA

La música, como dice el musicólogo francés Jacques Chailley, era un producto de consumo de temporada. No bien las obras musicales se ejecutaban durante algún tiempo muy corto, se olvidaban y se sustituían por otras nuevas. Bien conocida es la historia de Juan Sebastián Bach, que componía muchas de sus obras para ser ejecutadas solamente durante los oficios de un domingo y que nunca se volvían a escuchar. El concepto de la obra grandiosa y eterna apenas se desarrolló con el romanticismo en el siglo XIX. Es por eso que gran

parte de los compositores quedaron en el anonimato, y si conocemos los nombres de algunos cuyas obras no están firmadas es gracias a alusiones en otro tipo de fuentes.

Así pues, la inquietud por revivir las obras musicales de épocas pasadas es relativamente reciente. A principios del siglo XIX, en las academias fundadas en Francia por algunos nobles, empezaron a revivirse de una manera puramente pintoresca las canciones de los trovadores (de ahí surgió la imagen romántica del trovador ataviado con su sombrero puntiagudo y su pluma y con sus zapatos largos y puntiagudos), con una mentalidad nostálgica y una connotación romántica. Poco a poco, con la misma mentalidad, se abordaron obras del repertorio renacentista y barroco, pero siempre con una especie de condescendencia hacia sus autores, considerándolos poco dotados. La música antigua se presentaba como fácil, austera y aburrida.

Estos redescubridores partieron de bases teóricas nuevas y no concebían que los signos musicales se hubieran podido leer de una manera distinta de la que ellos practicaban. Al no tener una mentalidad "arqueológica", no conocían las convenciones ni la estética adecuadas, ni se preocupaban por hacerlo, y cuando ejecutaban a los antiguos, lo hacían como románticos, dando como resultado una interpretación inexacta (en relación con la idea original), grandiosa y "pictórica". Desde luego, cuando se encontraban con alguna obra que parecía acercarse a sus concepciones, hablaban de "precursores".

Aquellos (los menos) que se preocuparon por profundizar más, solamente se circunscribieron a consultar los libros de música para traducir los signos de adornos que aparecen en las Tablas de Adornos al principio de ellos, pensando que la ornamentación era la única característica de la música anterior a ellos. Sobra mencionar que la mayoría ignoró incluso tal "problema".

Pero como se dijo más arriba, durante muchos siglos se manifestó una misma corriente de pensamiento, que puede constatarse en uno de los aspectos más evidentes de la música: la notación, que hasta el siglo XVIII se usó sólo como una estructura, y de la cual no se ocuparon nuestros predecesores.

Así, el comienzo de la recreación de la música antigua, no contó con ninguna base, y por otro lado, no fue sino hasta el siglo XIX cuando se inició la musicología.

EL SIGLO XX

Sólo a principios del presente siglo, músicos como Arnold Dolmetsch empezaron a preocuparse por ejecutar la música antigua usando los instrumentos originales, y empezaron a investigar con profundidad sobre el estilo y técnica adecuados para ello. Y solamente hasta hace alrededor de treinta años se desarrolló todo un movimiento para revivirla auténticamente. De manera paradójica, mientras más ha pasado el tiempo, más cerca se ha estado de una ejecución original.

Me parece oportuno citar aquí una consideración de Nikolaus Harnoncourt, que puede ayudar a comprender el enfoque con que se debe abordar la interpretación y el espíritu, para la ejecución de la música antigua:

Todos sabemos cómo se aprende un idioma extranjero. Para nosotros, la música antigua es también un idioma extranjero, porque no vivimos en aquellas épocas. Debemos, por lo tanto, aprender el vocabulario, la gramática y la pronunciación (la articulación musical, la teoría armónica y los principios vigentes para las articulaciones). Si aplicamos esos preceptos en la ejecución, no significa todavía que hagamos música; es como si deletreáramos con notas. Puede sonar bien, pero solamente se podrá hacer música cuando ya no pensemos ni en la gramática ni en el vocabulario; cuando ya no traduzcamos, sino que simplemente hablemos, cuando se haya vuelto nuestro propio idioma.

ACLARACION NECESARIA PARA LA LECTURA Y COMPRESION DEL PRESENTE TRABAJO

Deseo hacer una aclaración sobre la forma en que se debe abordar lo expresado en este libro.

Ya he mencionado que no pretendo realizar un análisis profundo, ni citar exhaustivamente las fuentes antiguas que hablan sobre la interpretación de la música, y menos aún me interesa establecer una doctrina ni imponer puntos de vista al respecto. Lo que se dice en este libro hay que leerlo con cautela y tomarlo como lo que es: una exposición resumida -fundamentada y bien intencionada- de los principios (tanto de ejecución musical como de pensamiento) expuestos en esas fuentes. En esta exposición aparecen

contradicciones, mismas que existen con frecuencia en las fuentes originales. Estas contradicciones confirman lo que también sucedía a los antiguos: experimentaban tal dificultad para describir aspectos musicales tan sutiles que a la postre muchas de ellos resultan vagos, y por lo tanto, su aplicación y su resultado se dejan (como ocurría antiguamente), en última instancia, al propio intérprete.

Mi intención es que este libro cause interés y curiosidad para profundizar en esta especialidad. En este caso, un músico no sólo debe disponer de una preparación musical sólida, sino debe complementarla con una cultura amplia y conocimientos fundamentados del contexto en el que la música de las diferentes épocas fue escrita, y conocer profundamente su estética y pensamiento. De esta manera se podrá disponer de un criterio suficientemente amplio para entender mejor lo que con tanta dificultad se trató de decir aquí, aceptarlo, modificarlo o rechazarlo, pero sobre todo, aunque con una asimilación diferente, conservar y aplicar los principios de interpretación, el espíritu, el carácter y la estética apropiados para volver a darle a la música la trascendencia que con tanto amor le daban sus autores y sus intérpretes originales.

Capítulo II: REFLEXIONES ACERCA DE LA INTERPRETACION DE LA MUSICA ANTIGUA

La música fue, desde sus orígenes más remotos, uno de los elementos mágicos privilegiados por la mente del hombre para acompañarlo en los momentos místicos de sus ritos religiosos, que le permitía acercarse a los dioses y recibir su mensaje de iluminación. Con el transcurrir de los siglos, y al desarrollarse las artes como una expresión de la estética de la sociedad, la música no perdió su magia ni su trascendencia en la vida espiritual del hombre y continuó siendo "algo más" que el simple deleite sensorial; menos aún se le concebía como la sola percepción insensible de los sonidos.

Dentro de ese concepto original de la música, el canto tuvo un lugar preponderante y capital, pues no solamente manifestaba el sonido puro, sino que, a través de la palabra, de la expresión de conceptos inteligibles, el hombre podía no sólo expresar sus homenajes o temores a la divinidad, sino invocarla nombrándola directamente.

Originalmente se consideraba a la palabra como un don otorgado al hombre por la divinidad misma, para comunicarse con ella, y que lo hacía diferente y superior a los animales.

En esta corriente de pensamiento se desarrolló la música en la sociedad europea durante las épocas que nos ocupan.

En el Renacimiento, el objetivo esencial del momento musical era la proyección de la mente hacia las más altas esferas espirituales, con el fin de que la mente, a través de la vibración armónica y proporcionada de la música, entrara en contacto con la vibración del cosmos, para que, en ese estado, recibiera la "iluminación" y reencontrara su origen

espiritual divino y por consiguiente, su dignidad. En tanto que en el Barroco, la música era un medio para conmover el "ánimo", creando un mundo imaginario, con el fin de que los "afectos" del espíritu, a través de estímulos tanto intelectuales como sensoriales, se convirtieran en experiencias vívidas.

Nos encontramos entonces, en ambos casos, igual que en los orígenes, con un objetivo musical más allá de la simple audición musical: la música, además de escucharla y gozarla, había que comprenderla. De esta manera, descubriremos que, para expresar el mensaje esencial de la música, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el compositor se valía de emblemas que expresaban conceptos filosóficos bien conocidos por todos los intelectuales contemporáneos.

Tanto en el Renacimiento como en el Barroco se conservó la corriente de pensamiento original para la creación y expresión musical, la cual daba una importancia capital a la palabra. Esta, además de ser el vehículo ideal para comunicarse con la divinidad, permitía expresar claramente conceptos y emociones. Esto se aplicaba también en la música instrumental, la cual se desarrolló a partir de la música vocal. La música, por lo tanto, nace del canto, de la palabra.

Asimismo, en ambas épocas, la Música se consideraba como un discurso, y por consiguiente estaba plagada de formas retóricas y a la vez era figurativa, es decir pretendía siempre describir algo. Su interpretación se concebía como un todo: no sólo se trataba de realizar una ejecución limpia y correcta, sino de **enfatizar la esencia del concepto de la palabra**, con el fin de alcanzar la meta buscada. Para alcanzar esta meta, el intérprete se valía de todos los recursos (o efectos, como se llamaban) posibles para hacer convincente este discurso: retórica, oratoria, quironomía, inflexiones de la voz de todo tipo, acentos, diferentes colores en los sonidos, suspiros, sollozos, variaciones en la intensidad del sonido, variaciones en la melodía escrita, variaciones en las duraciones escritas de los sonidos, entre otros medios. Recordemos que no tiene tanta importancia lo que se dice sino cómo se dice, como sucede cuando leemos un poema y le vamos dando inflexiones a la voz, alargamos o acortamos las sílabas o las pausas, acentuamos más o menos alguna sílaba o palabra, o dentro de un ritmo aceleramos o detenemos la velocidad con la que decimos las palabras, haciendo incluso gesticulaciones para realzar los conceptos, aunque todo esto no esté escrito. Solamente aparecen a

nuestra vista las frías formas de las letras, y nosotros vamos "vistiendo" nuestra lectura con el fin de darle sentido, de hacerla convincente. Es decir, estamos usando efectos, los cuales hacen más convincentes los conceptos y además agregan gracia y belleza a lo escrito.

A estos efectos que "vestían" el discurso (y que en el caso de la palabra escrita evidentemente no aparecen), escritos o implícitos en la música del período que nos interesa, los he considerado genéricamente como Adornos.

Todo esto nos lleva a constatar que antiguamente la escritura tenía una función totalmente distinta. Era sólo una estructura en donde el intérprete (porque en este caso sí interpretaba lo escrito y lo no escrito) hacía todo un trabajo de reconstrucción, de verdadera recreación, con el fin de hacer a la música verdaderamente convincente. La "completaba" con infinidad de elementos que no aparecían en la escritura (algunas veces porque se consideraba superfluo escribirlos, y otras por la dificultad gráfica de anotarlos clara, detallada y sucintamente) y que la tradición convirtió en reglas de "buen gusto", sin las cuales era inconcebible la ejecución musical. Por otra parte, debemos estar conscientes de que los signos musicales no forzosamente tenían el mismo significado que hoy en día, y que por lo tanto hasta lo escrito, en la práctica, se hacía de manera diferente.

La música es un arte esencialmente de espacio y tiempo; es la única de las artes que muere en el mismo momento en que nace y que nunca vuelve a repetirse igual. Es el arte del eterno presente. Es por lo tanto en la música antigua en la que adquiere su real significado, pues debido a su escritura puramente estructural, es el intérprete el que debe completarla. Así, un músico ejecutaba la misma obra de manera diferente a los demás, y diferente también en cada ocasión. Si hoy en día esto es manifiesto en la música detalladamente escrita, como la romántica y la posterior, es aún más evidente tanto en la música popular como en el jazz (especialmente) o en la música comercial, en donde interpretando una misma obra, cada ejecutante la toca de manera distinta aplicando los criterios que aquí se han enunciado.

En fin, debemos concluir que, si consideramos:

- que la escritura musical era necesariamente incompleta;

- que la música es un discurso;
- que como todo discurso hay que hacerla convincente enfatizando convenientemente lo que está escrito;
- que para hacerla convincente hay que añadirle elementos que no están escritos (como en el discurso hablado),
- que dichos elementos sirven siempre para enfatizar la esencia del concepto de la palabra, y
- que, por lo tanto, todo elemento o efecto que se añade (o se ejecuta adecuadamente cuando está escrito) para lograr ese énfasis y hacer convincente la ejecución musical *puede ser considerado como adorno*, se puede así proponer la siguiente definición de Adorno Musical:

El adorno es un efecto interpretativo que enfatiza la esencia del concepto de la palabra, y así, al transmitirla con toda su fuerza y trascendencia, conmueve al afecto¹ del espíritu humano.

Me parece que es necesario mencionar algunos de los principios filosóficos que se desarrollaron durante la época renacentista, y que influyeron de manera determinante en la comprensión de la teoría y ejecución musical.

Se decía que la divinidad había creado el universo a partir de un pulso inmanente que produjo una vibración armónica y proporcionada, y que por lo tanto, la música era un reflejo del macrocosmos manifestado en el microcosmos, elemento que, a través de su pulso constante y de la vibración de su sonido armónica y proporcionada, análoga a la del universo, permitía a la mente del hombre servirse de ella como un medio de acceso al origen de la vibración creadora para así llegar al

1 El concepto "afecto" se emplea en su acepción de los siglos XVII y XVIII.

conocimiento esencial, sabiendo cuál era su origen, y por lo tanto conociendo el por qué y el para qué de su vida sobre la Tierra.

El momento musical era un momento místico en el cual, a través del músico-filósofo, se llevaba a cabo en el microcosmos lo que en el principio del tiempo sucedió en el macrocosmos.

Esto nos lleva a dos conclusiones relacionadas con la ejecución musical: en la ejecución de una obra, el pulso debe mantenerse constante, y la música nunca debe repetirse igual, pues de la misma manera en que el universo está en un continuo cambio, y por lo tanto cambia la frecuencia de su vibración, a través de la música se debe experimentar para encontrar la vibración adecuada a cada momento. Es decir, que dentro de un principio de exactitud la música debe ser totalmente libre.

Capítulo III: ESCRITURA

BREVE HISTORIA Y PRINCIPIOS PARA ENTENDER SU FUNCION Y SU USO EN LA MUSICA ANTIGUA

Desde el siglo XII se disponía de una escritura musical bastante exacta, lo que permitió incluso escribir polifonía, y su evolución pone de manifiesto que, desde el siglo XIV, adquirió casi todas las características más importantes de la notación actual. Aunque los signos no fueron adoptados uniformemente y para una misma cosa había varios, la similitud con la escritura actual es evidente. La similitud es aún mayor en las obras escritas durante el Renacimiento o el Barroco.

Durante la Edad Media la escritura fue de dos tipos: el primero de ellos era el que usaban los músicos prácticos (en general para la música profana), en donde aparecen las notas esenciales de las obras. El segundo se refiere a la música elaborada por escribas o copistas (tanto para música profana como para música litúrgica), en donde la notación es muy precisa.

Al final del siglo XV apareció en Europa la imprenta. Sobra mencionar la trascendencia que tuvo en todos los ámbitos de la sociedad. De igual manera, la escritura musical se vio afectada por ella de una manera determinante. Terminó de hecho la era de los bellos manuscritos iluminados artísticamente, pero que tenían la desventaja de no poder difundir masivamente las obras de los compositores, para dar paso a ediciones que, aunque rudimentarias, pudieron tener una difusión infinitamente mayor.

Desgraciadamente, en ninguno de los casos, la escritura fue lo suficientemente precisa para indicar la manera de interpretar los signos, ni los matices, ni las dinámicas, etc. Como se dijo en el Capítulo

I, dado que la música nunca había tenido la pretensión de pasar a la posteridad, al ser escrita sólo para sus contemporáneos, los autores ni siquiera concebían escribir los detalles de interpretación, pues para ellos era evidente que quienes leyeran sus escritos sabrían automáticamente qué hacer.

Esto se demostró aún más en la escritura impresa, debido a las dificultades técnicas que implicaban para los impresores escribir cualquier detalle, pues disponían de muy pocos elementos para hacerlo.

Con el fin de entender la manera de concebir la interpretación de la escritura de la música antigua, vale la pena hacer una pequeña consideración:



Supongamos que nos gustaría escribir con nuestra notación, una canción de los huicholes (o de cualquier cultura cuya música tenga una estética diferente a la de la música occidental). Esta música probablemente no tiene unos valores de sonidos bien definidos, probablemente tenga una afinación poco precisa (según nuestro concepto), y con seguridad está plagada de inflexiones vocales y de efectos instrumentales inesperados. Seguramente, con los signos de que disponemos, escribiríamos con una notación aproximada la forma de la melodía y de las duraciones de las notas. Pero en cuanto a sus efectos, debido a su sutileza, a la dificultad de su descripción o ejecución, o simplemente por no estar codificados dentro de la música que conocemos, tendríamos grandes dificultades en anotarlos con precisión, y tendríamos que valernos de símbolos más o menos equivalentes, o inventar algunos que los describieran gráficamente, y en cualquier caso, estaríamos obligados a añadir un comentario aparte, en el que se describieran y aclararan nuestros símbolos. A pesar de esto, la escritura dejaría escapar gran parte de la esencia de la interpretación.

Así, quienes leyeran nuestra partitura y quisieran cantarla, necesitarían (si estamos cerca, y más aún si no lo estamos) numerosas explicaciones y aclaraciones, tanto para su correcta lectura como para devolver a la música así interpretada su carácter original.

A estas mismas dificultades se enfrentaban los compositores, y más aún, los editores musicales. La riqueza y la sutileza en la interpretación musical evidentemente existía, pero era tan grande, y se disponía de

tan pocos elementos para su escritura y sobre todo para su edición, que optaron por presentarla en su forma más abreviada, confiando en los conocimientos y buen gusto de los ejecutantes. Desde luego, estos últimos, al ser contemporáneos y por consiguiente estar inmersos en su propio ambiente y costumbres, disponían por lo menos de una estética que para ellos era común, y de ejemplos musicales vivos. Es también debido a esta razón que los autores no escribían muchas cosas, pues sabían que eran superfluas (puesto que eran evidentes), y los que ejecutaran sus obras lo hacían automáticamente.

Un ejemplo de los más notorios es el origen de la interpretación desigual de las notas escritas iguales.

Durante la Edad Media se utilizaron en la composición musical los principios de los modos rítmicos griegos para la duración de las notas. El más común fue el Primer modo o Modo Troqueo y el segundo en importancia el Segundo modo o Modo Yambo. En el primero, la primera nota es larga y la segunda corta (en las transcripciones actuales aparece como  y en el segundo sucedía lo contrario . En los manuscritos medievales éstos aparecen claramente indicados de diversas maneras, que en el renacimiento aparentemente fueron abandonadas, pero no fue así, porque los editores renacentistas, para evitarse la complicación de colocar demasiados signos, prefirieron escribir las notas como si fueran iguales, confiando en que los ejecutantes automáticamente las iban a interpretar como desiguales. Con el paso del tiempo, y a causa de que quienes no eran músicos (y por consiguiente no conocían la teoría musical) también tenían acceso a los libros, y que por lo tanto, al ejecutar la música no lo hacían convenientemente, comenzaron a aparecer libros en donde se les aclaraba la manera correcta de leer este tipo de notación. (Y lo mismo sucedió para las glosas y otro tipo de adornos).

En este caso los tratadistas tuvieron gran dificultad en describir la desigualdad de las notas escritas iguales. Todos dicen que la primera nota se debe hacer larga y la segunda corta (o viceversa), "pero no tan larga como si tuviera puntillo y no tan corta que pareciera corchea", porque aludían a ellas haciendo referencia a los valores rítmicos de los modos.

Lo mismo hubiera tenido que especificarse en relación con los demás detalles de la interpretación. Una desigualdad aproximada, un silencio

(grande o pequeño, según el contexto) después de cada nota, un adorno emotivo aquí, una dinámica o un matiz determinado (había muchos) durante una o varias notas. Los compositores, y sobre todo los editores, se hubieran sentido abrumados.

Por lo tanto, la notación puede considerarse como puramente estructural; es decir, sólo presenta las notas reales o principales y algunos adornos. Era el intérprete, guiándose por el buen gusto de cada época, según sus costumbres y estética, el que las terminaba, añadiéndoles lo que fuera necesario.

Existen, como constatamos, dos tipos de escritura: una que, dada la sutileza en la variación de los valores de sus notas y de sus efectos, es como un croquis que el ejecutante completa -este tipo fue el que se usó hasta el siglo XVIII-, y la otra, completamente terminada, con todos los detalles de notación y de interpretación. Esta última fue la usada a partir del siglo XIX.

La escritura, a través del tiempo, se fue haciendo más exacta. Por ejemplo, durante los siglos XVI y XVII raramente se escribió la desigualdad de las notas, y muy pocos adornos (sólo los melódicos) y, en el siglo XVII, eventualmente algunos signos como *t* o *+* (que no implicaban un adorno específico). Poco a poco (al final del siglo XVII) se fueron escribiendo las notas de cada adorno (siempre melódico), pero con notas pequeñas:



Ejemplo 1: Marin Marais, 32 Variations sur les Folles d'Espagne, 1701.

Esto permitía su clara distinción de las notas reales, y por consiguiente su interpretación destacada de ellas. Ya en el siglo XVIII comenzaron a aparecer más y más signos de adornos sobre las notas, y a escribirse con mayor frecuencia con notación (aunque siempre con notas pequeñas). Y no fue sino hasta bien entrado el propio siglo XVIII que la escritura de los adornos se asimiló completamente a la de las notas reales, representándolas con notas del mismo tamaño y, por consiguiente, a final de cuentas, como ni siquiera se tenía una referencia visual, su interpretación era igual a la de las notas reales.

Desde el final del siglo XVII, los adornos comenzaron a ser señalados sistemáticamente con símbolos (sobre todo en la música instrumental), con notas más pequeñas o con notas normales. Esto dio como resultado una transformación de la escritura, que puede sugerir para algunos un cambio radical en el estilo, al dar a entender que se adornaba más. Por confusión, puede pensarse en un aumento del número de adornos usados, sobre todo al comenzar a aparecer los "Cuadros" o "Tablas de Adornos" al principio de los libros de música. Pero, como lo demuestran los tratados, existían tantos adornos que esto nos hace pensar por qué los músicos anteriores no los señalaban todos al principio de sus libros, con sus signos correspondientes.

Los compositores y algunos editores de los siglos XVI y XVII escribían los adornos de manera simplificada (anotaciones que no se deben tomar al pie de la letra para su ejecución, que debe tener las características mencionadas en el Capítulo IV), puesto que sólo sugieren un giro melódico, sin señalar su ejecución precisa.



Ejemplo 2a: John Wilson, Canción *Go happie hart*, GBFm Ms. 52D, 1617.



Ejemplo 2b: Emilio de' Cavalieri, Madrigal *Dalle più alte sfere*, 1589.

Como la notación de los adornos dificultaba la escritura y, por otro lado, no le servía al ejecutante de la época, poco a poco desapareció y fue reemplazada con signos polivalentes como t o $+$ (o por otros de significado preciso).

Asimismo, muchos de los signos, por haber sido considerados superfluos, no fueron reemplazados con notas y se olvidaron. Sin embargo, gran parte de esta información aparece en los tratados, y a través de su estudio se puede llegar a descubrir el sistema entero, para dar a la escritura su significado real.

Es evidente que, debido a la notación, es más fácil interpretar mejor la música más tardía. La notación del siglo XVIII permitía a los músicos menos preparados ejecutar adornos melódicos adecuadamente, sin siquiera conocerlos, pero tiene el inconveniente de mezclar los adornos con las notas reales, y por lo tanto, no se pueden diferenciar. Se remedia parcialmente este defecto al escribir con notas más pequeñas los adornos más importantes. Solamente algunos adornos no se asimilaron a la escritura, y son los que figuran en las Tablas de Adornos (ver Capítulo IV).

Una referencia interesante para comprender la diferencia precisa que tales músicos hacían de la lectura y por lo tanto de la interpretación de los adornos melódicos escritos es el solfeo barroco, en el que diciendo sólo el nombre de la nota real se entonaban todas las demás:



Ejemplo 3: Michel l'Affilard, *Principes très faciles...*, 1705.

El solfeo "solmización", durante el Renacimiento, era completamente diferente y muy complicado, y tenía como objetivo detectar los lugares en donde se encontraban los semitonos para llamarlos siempre con los nombres mi-fa, dado que las escalas funcionaban mediante hexacordios [de ut a la] y no por octavas. Así colocaban los accidentes que los compositores no escribían (música ficta o semitonía subintelecta). Por desgracia, sólo hay evidencia del solfeo de notas reales, y no se puede saber si hacían lo mismo que en el Barroco. Presumiblemente sí, pues los principios estilísticos de interpretación -al ser iguales- nos lo hacen suponer.

Nos damos cuenta de que, hasta antes del siglo XIX, no era suficiente saber solfear para poder interpretar la música. Había muchos principios manifestados o implícitos o "reglas de buen gusto" que todos debían conocer y aplicar.

Como se verá en los capítulos subsecuentes, uno de los elementos de interpretación de la música antigua es el de las notas acentuadas y no acentuadas, fuertes y débiles. Si analizamos los símbolos que se usan en la actualidad para las arcadas de los instrumentos de cuerdas frotadas, \wedge y V, nos daremos cuenta que son estilizaciones de las letras N y V, N por noble (para la nota fuerte) y V por vil (para la nota débil), dada la importancia que tuvieron esos dos conceptos. (En Italia se les llamó *Buona-Cattiva*). Por lo tanto, la primera nota era más importante que la segunda, y así había que ejecutarlas. Asimismo, debido a esta razón, las notas debían ser diferentes, y por lo tanto para diferenciarlas había que separarlas o articularlas.

Llegada la Revolución Francesa, con sus ideales altruistas, los nobles debían desaparecer, todos los hombres debían ser iguales y vivir ligados en hermandad. Lo mismo sucedió con la música, a la que estos conceptos afectaron de manera determinante. Debían desaparecer las jerarquías entre las notas, como entre los hombres, y como ellos debían permanecer ligadas. De allí nace la nueva interpretación romántica de la música.

Por otro lado, fue durante el siglo XIX que se desarrolló la idea de que el compositor escribiera no sólo exactamente las notas que se habían de tocar o cantar, sino la manera de interpretarlas. Hé aquí la diferencia esencial entre la escritura de la época romántica y la de los siglos anteriores. En la música del periodo romántico se escriben las notas y su interpretación, y anteriormente sólo las notas (y la mayoría de las veces sólo las notas reales). Esto no implica, evidentemente, que no se matizaran, o que se hicieran todas iguales, o como estaban escritas (y menos aún, que tenían que interpretarse *legato*). Para su interpretación no escrita, se desarrollaron principios o reglas que todos los músicos debían conocer. La mayoría de estas reglas, según se puede constatar en las fuentes, estuvieron vigentes durante los siglos que nos interesan, añadiendo sólo detalles propios a la estética de cada época. Así pues, los principios, tales como ejecutar de manera desigual las notas escritas iguales, el *rubato*, etc., que aparecen mencionados en tratados desde final del siglo XV (y desde luego durante el siglo XVI), son evidentemente aplicables a la música renacentista y los vemos aparecer de nuevo en los tratados del siglo XVII, prácticamente con los mismos términos. Durante el siglo XVIII, no sólo no se descalifican sino que se reafirman, y se expresan igual, o incluso con más detalle. Sólo hasta el siglo XIX se aprende la ejecución estrictamente apegada a la escritura, y estas reglas desaparecen.

Durante el siglo XIX se volvió a "redescubrir" la música antigua. Pero, como lo constatamos, los conceptos musicales, la estética y la lectura habían cambiado, y la tradición se había perdido debido al cambio en la escritura. Los músicos de esa época, como no tenían una mentalidad de exactitud histórica, no se imaginaron que sus antecesores hubieran podido interpretar la música, ni mucho menos leer los signos musicales de diferente manera a la de ellos, y no se preocuparon por averiguarlo. Sin embargo, gracias a estos pioneros hemos tenido acceso a la música antigua.

Tomando como base todo lo expuesto anteriormente, debemos concluir que es totalmente inexacto cantar o tocar las notas de las obras antiguas tal como están escritas, pues ello es contrario a la mentalidad de los antiguos. Prácticamente a cada nota escrita hay que darle su propia interpretación, de acuerdo con las propuestas que se desarrollarán en el transcurso de este libro, que intentará presentar los conceptos originales. De todas maneras, por lo menos no hay que tocarlas con el punto de vista de la tradición romántica, que es una manera en la que, podemos estar seguros, estarán mal ejecutadas.

Para ejecutar las obras de la Edad Media, a pesar del parecido que tienen con la notación actual, pocos son los ejecutantes que pretenden leerlas del original, y se acepta por lo general que se necesitan transcripciones para leerlas correctamente. Pero para obras como las de Josquin des Près, Victoria, Palestrina, y con mayor razón las de Rameau, Händel o J.S. Bach, que por la forma de sus notas, aparentemente todos pueden leer, muy pocos piensan en la necesidad de recurrir a tales traducciones. Sin embargo, las transcripciones de las primeras, nos dan una idea más exacta de su contenido de lo que nos transmiten las ediciones originales de las obras de las épocas siguientes.

Entonces, la diferencia entre la interpretación de la música romántica y la música anterior consiste en que, en la primera, se conciben frases largas, ligadas, con un principio, un clímax y un final: es una música que expresa las pasiones, "pinta" con trazos grandes, mientras que la música antigua "habla", sugiere las emociones y su fraseo se concibe casi por nota.

Como regla general, hasta fines del siglo XVIII la música se escribe según la composición misma, y su ejecución detallada no aparece en la escritura. A partir de la época romántica, se describe la ejecución, y la notación es un elemento que sirve a la interpretación.

CONVENCIONES EN LA ESCRITURA

ESCRITURA EN NOTAS IGUALES:

Como se dijo más arriba, nació como una simplificación de la escritura que no afectó su ejecución desigual (la que sólo desapareció a partir del siglo XIX, en donde la escritura se interpretó literalmente. Véase el Capítulo IV, Adornos Rítmicos).

Ejemplo 4:



LIGADURAS SOBRE DOS NOTAS:

En Francia la desigualdad más usual la de Larga-Breve. La ligadura sobre dos notas, en la cual la segunda nota tenía un puntillo por encima, se usaba para señalar con precisión los lugares en donde la desigualdad rítmica debía ser la contraria: Breve-Larga. (Véase el Capítulo V, Ligaduras).

Ejemplo 5:



Las ligaduras sobre dos notas no modifican ni su ritmo ni su digitación.

LIGADURAS SOBRE VARIAS NOTAS:

En Italia, las ligaduras sobre cuatro o más notas sí implican notas iguales y otro tipo de digitación.

UNIDAD RITMICA EN EL BARROCO:

En Italia, la corchea, con una escritura predominante de semicorcheas.

En Francia, la negra, con una escritura predominante de corcheas, exceptuando la Alemanda, de los compases en corcheas (3/8, 4/8, etc.), y de los compases compuestos.

ABREVIACION EN LA ESCRITURA:

Particularmente en Italia era común dejar la escritura de las obras solamente bosquejada o francamente inconclusa. Algunas de ellas, incluso estaban hechas prácticamente para ser ejecutadas con la colaboración creadora del intérprete, con improvisaciones muy importantes, como el *Adagio* adornado, las cadencias, etc. Pero en general, como ya se dijo, la escritura tenía frecuentemente lagunas o sobreentendidos. Por ejemplo:

La palabra *Simile* se sobrentendía siempre aunque no estuviera claramente indicada:



Ejemplo 6: Jacques Hotteterre, Sarabande para Flauta y bajo continuo, 1708.

La repetición de un tema o su imitación implicaban necesariamente las mismas indicaciones originales:

Ecriture

Ejecución

Ejemplo 7: Nicolas le Bègue, Noël varié, A la venue de Noël.

Las barras de repetición se presentaban así:

FIN la parte **Za. parte** **FIN** **Repet.**
Za. parte

Nor ... que de trois coupe: coupe d'oy me une nos tresse Qui ne paraît pas pas J'oy -

Ejemplo 8: Marc Antoine Charpentier, *Airs de la Comédie de Circe, Air du Premier Satyre*, 1676.

Muchas veces la escritura de los primeros compases o notas de una obra servía de modelo para la ejecución del resto de la pieza:



Ejemplo 9: Girolamo Frescobaldi, *Partite 12 Sopra l'Aria di Ruggiero*, Quinta parte, *Toccate d'intavolatura di cimbalo*, Libro Primo, 1637.

Durante los siglos XVI y XVII en la escritura se usaron notas coloreadas (es decir, rellenas de negro: p.e. breves, semibreves y mínimas) entre las notas "blancas", con fines rítmicos, especialmente para indicar las hemiolas en el compás de 3/2. (Se recomienda a los interesados en estos aspectos, consultar un tratado teórico sobre escritura, y ver *Escritura mensural* y *Escritura proporcional*).

al. troveinvi - da Stella

Ejemplo 10: Girolamo Frescobaldi, *Aria O mio cor*, *Secondo Libro d'Arle Musicall...*, 1630.

Se pueden encontrar notas largas rellenas de negro en obras tales como *Courantes*, aunque la hemiolía no estuviera indicada.

Durante el periodo barroco sucedió también lo opuesto, pues fueron las corcheas -como mitades de blancas- (o las semicorcheas) las que se dejaron "blancas". Esto se encuentra generalmente en compases ternarios con movimiento rápido o lento, en donde la unidad de compás fuera la semibreve, y se usó hasta el siglo XVIII.



Ejemplo 11: Georg F. Händel, Cantata No se enmendará jamás.

Capítulo IV: ADORNOS

Probablemente para muchos no haya mayor tema de desavenencia, de burla condescendiente o incluso de enojo que el de la ornamentación improvisada en la música antigua. Algunos llegan incluso a negar rotundamente que se deban añadir adornos, por "respeto" a la partitura o al compositor, o porque llegan a considerarlos hasta como una "ofensa" para la música. Otros, aunque admitan esto, no los añaden por temor a "desvirtuar la esencia" de la música, o a "deformarla", y los menos, aunque los añaden, lo hacen muy parcamente para que no se les condene por su "abuso", dando como razón las constantes críticas que aparecen en los tratados musicales antiguos, dirigidas a los intérpretes que según sus autores, abusaban de ellos.

En primer lugar, habría que plantearse qué era lo que ellos consideraban "abuso". Hay que analizar los edificios antiguos, los retablos de las iglesias, cargados de adornos, y en los que seguramente los orfebres que los hicieron ejecutaron adornos que no estaban planeados por los arquitectos...

Hasta ahora, en ninguno de los tratados y referencias de músicos con notaciones relativas a la ornamentación que he tenido en mis manos he encontrado que se condene a la ornamentación improvisada. Efectivamente, todos rechazan el abuso, pero, de nuevo, ¿a partir de qué momento se puede hablar de abuso? Todos los tratadistas, hasta los más sobrios y austeros, sólo condenan el abuso en el uso de las glosas (véase Adornos Melódicos), o la reiteración frecuente del mismo adorno, pero si cumplían con su objetivo de realzar la expresión del carácter de la obra y además le daban variedad y gracia, su uso o añadidura discrecional en los lugares adecuados no sólo se consideraban bienvenidos sino verdaderamente esenciales. Reitero: el

adorno debe estar dirigido a enfatizar la esencia del concepto de la palabra y realzar así el carácter de la obra.

No olvidemos que el origen de los adornos nace de la necesidad del orador de enfatizar su discurso con inflexiones vocales involuntarias o estudiadas, y son tan naturales y complementarios a la interpretación musical que desde la época más primitiva se han cultivado. En la interpretación instrumental no se debe olvidar su razón de ser, que es el de la imitación de la voz, y su esencia puramente emotiva.

Si nosotros razonamos de esta manera, encontraremos mucho más coherencia y lógica en la discrecionalidad del uso de los adornos, y si constatamos que la música que estemos interpretando requiere un adorno en cada nota no debemos dudar en colocarlo, siempre y cuando sea el adorno adecuado. A este respecto recordemos que según la proposición hecha más adelante, podemos escoger, entre una gran diversidad de tipos de adornos, el que más convenga.

En el peor de los casos, si no se quieren añadir adornos, no importa; haciendo los que están escritos basta, siempre y cuando se ejecuten correctamente, siguiendo los principios para su buena ejecución y con la óptica de la época. Libremente, siempre que parezcan espontáneos y cumplan con su razón de ser: conmover profundamente al oyente. Todo adorno cuadrado, medido, que no sea natural, es inútil y perjudicial a la ejecución musical. Volvemos a lo mismo: enfatizar la esencia del concepto de la palabra (o del lenguaje musical en el caso de la música instrumental).

No olvidemos que los adornos no son los únicos elementos para una correcta interpretación de la música antigua (aunque de hecho sí son de gran importancia). Si acentuamos y articulamos bien, cumplimos con una parte básica para una interpretación satisfactoria, y la ejecución puede ser aceptable.

En relación con el abuso en la improvisación de los adornos, como en cualquier otra época y en cualquier otro contexto, durante las épocas que nos interesan, siempre existió el virtuosismo, y siempre ha existido el deseo de los cantantes o instrumentistas de exhibir ante sus oyentes su capacidad para resolver problemas técnicos (escritos o improvisados) en sus instrumentos, algunos de ellos haciendo verdaderas acrobacias. (Desde luego, nos referimos al virtuosismo mal

entendido, en el cual el intérprete ve sólo una oportunidad para lucirse).

La música antigua se presta especialmente para esto, dado que, como se ha mencionado antes, debido a su escritura tan sucinta, los propios intérpretes debían "terminarla". Todo está en la mentalidad con la que se haga. Si una dificultad sirve para realzar el carácter de la música, por grande que sea, hay que ejecutarla (siempre y cuando se cuente con la suficiente habilidad técnica), pero si sólo se busca el lucimiento personal, o el mero deleite superficial de los oídos del público y su admiración (y por lo tanto, está fuera de contexto) se debe abandonar. Esto sí está fehacientemente criticado y condenado por todos los tratadistas, compositores e intérpretes. Hay que conmover, no deslumbrar.

Esto no impedía que hubiera músicos como Luis de Narváez, que durante sus improvisaciones provocaba que se dijera que "los que no sabían música creían que era milagroso, y los que sabían creían que era milagrosísimo"; como Girolamo Frescobaldi que era conocido como "*Lo stupore del' tasto*" (El estupor del teclado), o como los instrumentistas que menciona Marin Mersenne, que podían tocar más de diez y seis notas por segundo.

Me parece oportuno hacer un comentario con respecto a la creencia -entre muchos de los músicos actuales- de que la música antigua es "fácil". Esto surge de la visión simple de la escritura que, (como se vio en el capítulo correspondiente), en general sólo señala las notas reales y está escrita con base en notas largas, pero cambia si recordamos que, al ser el mismo intérprete el que las termina, es éste mismo quien impone la dificultad con el límite de su propia habilidad. Así la dificultad puede llevarse tan lejos como se quiera (o se pueda).

NOTACION DE LOS ADORNOS

No es sorprendente que las notas o los signos de ornamentación hayan sido desigual o insuficientemente escritos o incluso omitidos, por haber sido un detalle de la escritura. Sin embargo, su importancia es tal que sin un conocimiento profundo de ellos el músico actual puede estar seguro de distorsionar las obras del pasado.

Debemos recordar, en tal sentido que los adornos se señalaban más o menos en las partituras, dependiendo de si éstas estaban destinadas a aficionados o profesionales, o a una difusión más o menos grande.

Es ilustrativo a este respecto el caso de dos músicos contemporáneos en Francia durante el siglo XVII: Jean Baptiste Lully y Robert Cambert. El primero de ellos preferido por el Rey Luis XIV, director de la orquesta de la corte "Les violons du Roy", integrada por intérpretes muy capaces, y cuyas obras, por lo tanto, aparecen escritas con una notación extremadamente sobria, sólo con algunos signos de ornamentación (t o +), puesto que los músicos no necesitaban de más. Ellos sabían qué hacer, cómo y dónde adornar. En cambio Cambert, mucho menos favorecido, tenía que escribir la música de sus libros para venderlos, y poder ser leídos por el público en general. Por consiguiente, estaba obligado a usar una notación detallada. Esto evidentemente no implica que la música de Lully se haya ejecutado de diferente manera, sino al contrario: las obras de Cambert son una referencia valiosa para darse una idea de cómo deben ser interpretadas las de Lully. Asimismo se encuentran referencias a este respecto en el libro *Florilegium* de 1695, escrito por uno de los integrantes de la orquesta de Lully, el violinista Georg Muffat, quien menciona que en la ejecución musical sólo se deben evitar las glosas y los *doublés* improvisados.

Por último, parece inconcebible que tantos músicos tan serios y capaces, que escribieron obras en las que se esforzaron por describir con tanto detalle todos los adornos imaginables, las glosas, la manera de ejecutar unos y otras y los lugares donde deben usarse, lo hayan hecho para que a final de cuentas sus anotaciones no se tomen en cuenta o, para colmo, se dude si se usaban o no. ¡Es difícil imaginar tanto engaño!

CONSIDERACIONES:

Dado que, sobre todo en la época barroca, fueron los tratadistas franceses y alemanes quienes definieron los adornos más detalladamente, opté en las definiciones por dar prioridad a los nombres que ellos les dieron, mencionando, en su caso, los equivalentes en otros idiomas, cuando se trata del mismo adorno o cuando se trata de un adorno mencionado específicamente en otra lengua, para conservar su denominación original.

Se encontrará que muchas veces, a causa de la enorme cantidad de adornos, o por la dificultad de definirlos debido a su sutileza, muchas veces sus definiciones no son claras, son diferentes o incluso llegan a ser opuestas. Los mismos autores estaban concientes de esto, pues decían que a causa de su número, no estaban de acuerdo ni en el nombre, ni en la definición ni en la manera de ejecutarlos o colocarlos. Los nombres de los adornos, o su signo, cuando aparecía, variaban no sólo entre los mismos músicos, sino en un mismo compositor, de acuerdo a la obra o al instrumento para el que escribía. Por lo tanto, se recomienda que su ejecución y aplicación, se realice con un criterio amplio, no dogmático y según el propio buen juicio, y más que tratar de usarlos al pie de la letra, se recomienda emplearlos conservando la mentalidad de la época, en la que se buscaba más que nada la variedad, lo inesperado, y lo que de un modo convincente expresara de la mejor manera el carácter y la expresividad de la nota, de la frase o de la obra.

Puede llegar a pensarse que debido a las diferencias de estilo, especialmente entre el italiano y el francés, este criterio fuera inexacto, pero no lo considero así. Si bien es cierto que el estilo italiano era predominantemente glosado y en el estilo francés se usaran sobre todo los adornos puntuales (es decir, sobre una sola nota), ésto no impedía que los italianos, entre las glosas, o sobre una determinada nota, no usaran adornos puntuales, y que los franceses no añadieran glosas. La diferencia entre un estilo y otro no consiste tanto en el uso de los adornos, sino en el carácter de la interpretación. (Como menciona Brossard: "el estilo italiano es picante, florido y expresivo, y el francés es natural, fluido, tierno, etc.").

Se tiene la idea de que en el siglo XVI y especialmente en el XVII la música era poco adornada, ya que aparecen pocos signos de adornos (cuando aparecen). Esto es falso, pues sólo se debió a la dificultad de escribir tantas notas o tantos signos -y ni hablar de su colocación en la música impresa-, así como a la evolución de la escritura, la cual en épocas posteriores (siglo XVIII) se volvió más exacta, aparecieron más símbolos de adornos y más precisos, o éstos se asimilaron a ella, además de los numerosos tratados, obras o manuscritos de ejecutantes que nos enseñan o muestran cómo adornar. También recordemos que, en su caso, los maestros los escribían con lápiz en las partituras de sus alumnos mientras ellos aprendían a colocarlos por sí mismos. Y como se mencionó más arriba, el estudio de obras como las de Cambert, así

como la de la siguiente generación, es muy importante para la interpretación de la música del siglo XVII, puesto que encontramos escritos detalladamente la mayor parte de los adornos usados (aunque no escritos).

Las "Tablas de Adornos" que aparecen al principio de los libros de música servían para aclarar el significado de los símbolos usados, pues -como se dijo anteriormente-, éstos podían diferir de un autor a otro, o incluso en un mismo compositor, dependiendo si era para adornar una línea vocal o un instrumento, o según el instrumento. Un mismo nombre podía designar incluso adornos diferentes (o viceversa). La función de la tabla, entonces, era establecer un entendimiento previo entre el compositor y su intérprete con respecto a los adornos de uso corriente, y **no enseñarle a ejecutarlos**. La figuración de los adornos aparece simplificada al extremo, y por lo tanto, tales esquemas no deben ejecutarse al pie de la letra. Para eso hay que dirigirse a los tratados didácticos.



Ejemplo 1: Mr. Rapaillier, *Principes de Musique...*, 1772. (Interpretación del trino).

Los mismos tratados, incluso, sólo nos dan una ligera idea de la manera real de ejecutarlos, pues citando a L'Affilard:

"Mi objetivo fue sólo el de delinearlos (los adornos) en este pequeño espacio, para ofrecer una idea general y dar una impresión fácil, no creyendo que fuera necesario dar una explicación más amplia, convencido de que se podrá aprenderlos mucho mejor a través de los ejemplos vivos."

Si actualmente los adornos que figuran en las tablas son reproducidos erróneamente tal cual (hasta esforzándose por realizarlos lo más apegado posible a la escritura), ¿qué no pensar de aquellos adornos que desaparecieron para la vista en la escritura, incorporándose a ésta con notas de igual tamaño al de las notas reales? El intérprete antiguo, ayudado por el solfeo, los reconocía, y la tradición le permitía darles el dinamismo, la elasticidad y los matices adecuados. Actualmente, con esa tradición olvidada, sin la referencia siquiera de las notas pequeñas, y con la costumbre de tocar las notas iguales, ligadas, con el mismo volumen, sin jerarquizar, olvidando también los matices y acentos, y perfectamente a tiempo, es obvio que el efecto de esos adornos sea totalmente distinto al original.

RECOMENDACIONES:

¿Dónde colocar los adornos? En general, en todas las fórmulas cadenciales, en la primera nota o en la penúltima (aunque a veces en la última) de una pieza o una frase, en las notas largas (algunas veces en las cortas) o en general en cualquier nota o grupo de notas que se quieran enfatizar. Los cantantes, además, los pueden colocar en las sílabas acentuadas de las palabras, y si esta sílaba comprende varias notas, durante todas ellas, o en general sobre cualquier sílaba, nota o grupo de notas que se quieran subrayar especialmente.

Ejemplo 1a: Nota larga

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long note on the word 'ton' that has a complex ornament. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler melodic line with a long note on the word 'ton'. A dashed horizontal line is drawn between the two staves, indicating the alignment of the notes and lyrics. The lyrics 'ton' and 'to bel - las zo' are written below the staves.

Ejemplo 1e: versión llana:

A... ma... rill... il... mio... bel... la... non... cre... do... del... mio... cor... dol... ce... de... W... o.

Ejemplo 1f: versión ornamentada:

A... ma... rill... il... mio... e... bel... la... non... cre... do... del... mio... cor... dol... ce... de... W... o.

G. Caccini, Madrigal *Amarilli mia bella*, *Le Nuove Musiche*, 1602.

Versión ornamentada anónima, GBLbm Ms. Egerton 2971.

A propósito, una referencia interesante, es que en los tratados que enseñan a glosar, las glosas en las cadencias ocupan un lugar preponderante dentro de su contenido, e incluso algunos de ellos mencionan enfáticamente el gran número de glosas desarrollado por el autor.

Al improvisar adornos en ensamble, se debe -además de seguir los principios antes mencionados-, procurar responder al adorno hecho por alguna otra voz, ya sea imitándolo o haciendo uno que lo complemente, y evitando ejecutar los adornos al mismo tiempo. Desde

luego, aparte de los casos de obras escritas *ex profeso* para ser glosadas, las obras no se deben sobrecargar de adornos para evitar que se pierda su transparencia y su carácter, para que cada parte se distinga perfectamente, y en el caso de la música vocal, que las palabras sean perfectamente inteligibles.

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the staves, with some words underlined. There are several ornaments (trills and mordents) marked above the notes. The score is numbered 40, 43, 44, and 48 at the top of the staves. The lyrics are: "cor... Fur i bon... di co... di co... del... ti... fur i bon... ro... fe... cor... l'hor ve... la... ti... ro... cor... l'hor ve... la... ti fur i bon E l'e... no...".

Ejemplo 2: F. de Layolle, Madrigal *Lasclar il velo*, 1546 (ornamentado por G.C.Maffei 1562)

Los adornos, sean escritos o añadidos, siempre deben parecer improvisados, ser ejecutados limpiamente y ser emotivos.

Si por dificultad técnica no se pudiera ejecutar un adorno, aunque estuviera señalado, es conveniente suprimirlo mejor.

No hay que abusar de las glosas ni repetir el mismo adorno reiteradamente. Los adornos no deben parecer medidos ni estudiados ni fríos, pero nunca hay que omitirlos. Pero no se debe tratar de

ejecutar un adorno (improvisado o escrito) si sobrepasa nuestra habilidad.

En Francia, en el siglo XVIII, a las gracias o adornos puntuales, se les llamó *agreements*, y a las glosas se les llamó *ornements*.

CLASIFICACION:

Debido a las razones expuestas en el Capítulo III, los adornos fueron clasificados de la siguiente manera:

- A) **DINAMICOS.** Son los que afectan el volumen de las notas, como el *son enflé*, el *son filé* y el *son diminué*.
- B) **EMOTIVOS.** Son aquellos que con elementos no propiamente musicales ayudan a enfatizar la expresividad de un concepto, como el *accent*, la *plainte*, el *sanglot*, el *hélán*, la *exclamatione*, la *chute*, la *voce tremante*, el *son glissé*, o el *balancement*.
- C) **RITMICOS.** Es cuando se varía la duración o la acentuación de las notas. Se podría considerar adorno rítmico a la Desigualdad (*inegalité*) de las notas escritas iguales.
- D) **MELODICOS.**
 - 1) **GRACIAS.** Son los adornos puntuales, es decir, los muy breves los que se hacen solamente sobre una sola nota: quiebro, quiebro reiterado, redoble, *pincé*, *ribatuta di gola*, *circolomezzo*, *grosso*, *tour de gosier*, *cascata*, *tremblement*, *trillo*, *martellement*, *coulé*, *port de voix*, etc.
 - 2) **GLOSAS.** Improvisaciones más o menos largas con notas de valores cortos (hasta triples corcheas), para unir dos o más notas reales.

CARACTERISTICAS Y USO DE LOS DIFERENTES TIPOS DE ADORNOS:

A) DINAMICOS.

Para su uso, debemos recordar que todos los sonidos tienen su parte queda y su parte fuerte, es decir, que prácticamente se deben usar sobre todas las notas, largas o cortas (véase *son enflé*). La dinámica adecuada la sugiere el lugar en el que está colocada cada nota, por la

ejecución de la nota precedente, por la manera en la que se va a resolver en la nota siguiente, y para los cantantes, de acuerdo a la sílaba (acentuada o no) de la palabra o a su expresividad. (Véase Capítulo V ejemplo 1.)

C) RÍTMICOS.

Desde el siglo XVI, durante el XVII y hasta el XVIII, una gran cantidad de músicos, todos ellos serios, capaces y por lo tanto confiables, subrayan consistentemente la necesidad de ejecutar con una cierta desigualdad las notas escritas iguales.

La desigualdad -a través de su diversidad rítmica- tenía, como los demás adornos, el fin de dar belleza, variedad, elasticidad y gracia a la interpretación, amén de realzar la expresión de las notas, de las frases o el carácter de las obras, y evitar la monotonía. Asimismo, servía para subrayar las unidades rítmicas del compás. Por lo tanto, debe ser libre, elástica y variable.

Como se ha venido mencionando, los músicos no tenían la preocupación de la precisión matemática en la ejecución de los valores de las notas escritas, y por lo tanto, la desigualdad les permitía una elasticidad rítmica, que usaban para lograr la perfección del estilo y la expresividad musical.

Durante todo el Renacimiento y el Barroco, la desigualdad más común fue la de alargar la primera nota (o nota fuerte) de un grupo de dos escritas con valor igual. La contraria fue usual *ad libitum* sólo durante el siglo XVI,



Ejemplo 1: Tomás de Santa María, *Arte de Tañer Fantasía*, 1565.

y sólo en Italia se siguió haciendo hasta bien entrado el siglo XVII pero en general en el Barroco fue menos frecuente y está señalada específicamente por los compositores, ya sea con instrucciones o con signos especiales, o con la notación precisa (véase el Capítulo III, Convenciones de la Escritura, y el Capítulo V, Ligaduras). En el Barroco, éste era el caso en Francia, en donde la regla de la desigualdad no escrita se aplicaba sólo para el caso Larga-Breve.

Al principio del siglo XVII, al aparecer en Italia el estilo recitativo, se puso de moda el combinar *a piacere* las desigualdades larga-breve, breve-larga dentro de una misma frase o incluso dentro de un mismo grupo de notas, pero no se generalizó, y sólo es conveniente realizarlo dentro de este estilo.



Ejemplo 2a: Sigismondo d'India, Madrigal *Intenerite voi lagrime mie*, *ibid.*


Escritura

Ejecución

trillo trillo

Ejemplo 2b: G. Caccini, *ibid.*, Prefacio.

Sin embargo, dentro de toda una obra barroca, sí se puede pasar de la desigualdad larga-breve a breve-larga, siempre y cuando ésta se preste y no se abuse de ello.

Como se mencionó en el Capítulo III, los tratadistas subrayan que no era exacto concebir la ejecución de la desigualdad como ♩ ♪, sino más bien como .

Pero reitero: si bien el tresillo sobre dos notas representa una aproximación válida para la desigualdad no escrita, nada sería más contrario al espíritu de la ejecución antigua que la repetición de esta desigualdad ternaria. En este caso, los compositores hubieran empleado compases de 6/8, 9/8, etc. y no fue así. La desigualdad variaba continuamente para resaltar y subrayar las intenciones del movimiento melódico.

Asimismo, como se mencionó en el mismo capítulo, desde el siglo XV (I. Tinctoris, 1475), ya se mencionan relaciones de valores de 11 a 4 ó de 13 a 5, lo que nos lleva a reafirmar que tales sutilezas rítmicas son aplicables desde la música de esa época, y ya no se diga a la música de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Como en el caso de las notas buenas y malas, la desigualdad señalaba las digitaciones, las arcadas, la articulación en los instrumentos de aliento, las respiraciones, el valor de algunos silencios, etc. (Si no se estuviera de acuerdo en la ejecución desigual de las notas escritas iguales -a pesar de todo-, por lo menos se debe aceptar el principio de acentuación, que es innegable de acuerdo a las digitaciones instrumentales. Véase el Capítulo V, Acentuación - Notas buenas y malas, ej. 2).

En el barroco, en Italia, la desigualdad no se aplicaba a las corcheas, ni -para los otros valores- tan consistentemente como en Francia. En este caso, los valores de las notas son precisos; aunque en la práctica se constata (y pienso que los italianos de esa época no hubieran estado en desacuerdo) que con criterio y buen discernimiento la desigualdad se puede usar en pasajes que se presten para ella.

Existen propuestas (como la de Antoine Geoffroy-Dechaume) que sugieren aplicar todas las reglas de desigualdad en las corcheas de Francia para las semicorcheas en Italia, pues en Francia la unidad rítmica era la negra y la escritura era principalmente de corcheas (y

por lo tanto las reglas de desigualdad se aplicaban a éstas), y en Italia la unidad rítmica era la corchea, y la escritura de semicorcheas. Asimismo, Geoffroy-Dechaume considera que mientras que en Francia la desigualdad no escrita y más o menos pronunciada de una obra la señalaba el carácter de la misma, en Italia, la desigualdad no escrita sólo era la expresiva y poco marcada (que desde luego variaba sutilmente dentro del contexto de la frase), mientras que la desigualdad mayor estaba claramente escrita.

Ejemplo de instrucciones para desigualar las notas en Italia:

Strascino: Cuando el bajo lleve un movimiento regular y lento, y el cantante comience una escala desde una nota aguda, la debe arrastrar dulcemente con *Forte* y *Piano*, con desigualdad en las notas, es decir; deteniéndose un poco más en algunas notas del centro de la escala que en las que la principian o terminan. Se debe cuidar siempre caer a tiempo con el bajo. (Pier Francesco Tosi, 1723.)

The image contains two musical staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The upper part is a vocal line with a descending scale of eighth notes, starting on a high note and ending with a trill (tr.). The lower part is a basso continuo line with a regular, slow eighth-note accompaniment. The word 'Adagio' is written below the bass staff. The bottom staff is also a grand staff. The upper part is a vocal line with a descending scale of eighth notes, starting on a high note and ending with a trill. The lower part is a basso continuo line with a regular, slow eighth-note accompaniment. The words 'Se scen' are written below the vocal line, with a dashed line indicating a delay in the vocal entry. The word 'de' is written below the bass staff.

Ejemplo 3: Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' Cantori...*, 1723.

De todas maneras, recordemos que tanto en Francia como en Italia, la desigualdad era común, pues para señalar las series de notas en donde no debía hacerse, en Francia se escribía con todas sus letras *croches égales* (corcheas iguales), y en Italia se colocaba una ligadura encima de ellas.

En la música alemana se adoptaron las costumbres francesas o italianas al escribir obras según el estilo de una u otra escuela, así como para su ejecución. (Véase Capítulo V, Diferencias de estilo).

Esta desigualdad tan sutil, y que variaba a cada momento, era imposible de escribirse, y por lo tanto, requería un sistema de convenciones:

Las notas a desigualar dependen del signo de compás; así: en un compás de mínimas (o blancas) se deben desigualar las semimínimas (o negras):



Ejemplo 4a: Loys Bourgeois, *Le droiet chemin de musique*, 1550.



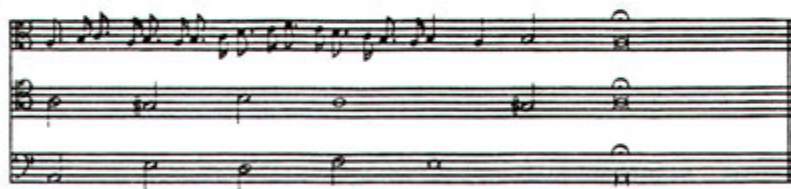
Ejemplo 4b: Tomás de Santa María, *ibid.*

en un compás de semimínimas (o negras), hay que desigualar las corcheas:

Ejecución

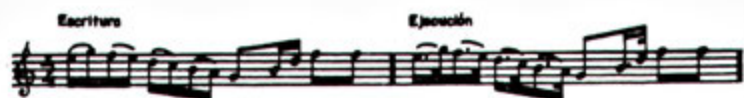


Ejemplo 5a: Loys Bourgeois, *ibid.*



Ejemplo 5b: Tomás de Santa María, *ibid.*

Y así, proporcionalmente. También se puede aplicar este principio a las notas más breves usadas consistentemente en la escritura, cualquiera que sea su signo de compás:



Ejemplo 6: Johann Joachim Quantz, *Essai...*, 1752.

Two lines of musical notation on five-line staves. The top line is labeled 'Escritura' and the bottom line is labeled 'Ejecución'. Both lines contain complex, fast-moving passages of music, likely in 3/4 time. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and some rests. The overall style is highly technical and characteristic of Baroque or Classical instrumental music.

Ejemplo 7: Thomas Tomkins, *In nomine*.

CUADRO DE NOTAS A DESIGUALAR, Primera parte

REPERTORIO				ITALIA	OBSERVACIONES
COMPASES	DESIGUALAR	FRANCIA			
C	CORCHEA	PRINCIPIOS DE OBERTURAS, ENTREES DE OPERAS, FUGAS DE CAPILLA.		ANDANTE, ALLEGRO, ANDANTE EN SONATAS, PRESTO EN SONATAS Y CONCIERTOS.	CORCHEAS IGUALES
C	SEMICORCHEA	ALEMANDAS, MUSICA DE IGLESIA.			
2 Y 2/2	CORCHEA	BOURREES, GAVOTAS, GALLARDAS Y RIGAUDONS.		ALLEGRO, VIVACE, PRESTO, ALGUNAS VECES ANDANTE Y ADAGIO.	
2/4 Y 4/8	SEMICORCHEA	SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.			
2/8	SEMICORCHEA				
6/4	CORCHEA	LOURES, FORLANES, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.		COMPAS POCO USUAL	CORCHEAS IGUALES
6/8	----	CANARIOS, GIGAS, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS			
12/4	CORCHEA				

CUADRO DE NOTAS A DESIGUALAR, Segunda parte

		REPERTORIO			
		FRANCIA	ITALIA		
COMPASES	DESIGUALAR			OBSERVACIONES	
12/8	SEMICORCHEA			CORCHEAS IGUALES	
3	CORCHEA	MINIETOS, SARABANDAS, COURANTES, PASSACAILLES, CHACONAS.			
3/2	NEGRA	COMPAS POCO USUAL.	SARANDAS, ADAGIOS.		CUANDO LA ESCRITURA ES PRINCIPALMENTE DE CORCHEAS, ESTAS SON LAS QUE DESIGUALAN.
3/4	SEMICORCHEA		CORRENTES DE LAS SONATAS.		ALGUNOS TRATADISTAS DESIGUALAN CORCHEAS.
3/8	SEMICORCHEA	PASSEPIEDS, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.	ALLEGRO, ADAGIO AFFETUOSO, VIVACE, ARIETTE.		CORCHEAS SIMPLES E IGUALES.
9/8	COMPAS POCO USUAL.	GIGAS, ALLEGRO, PRESTO, ALGUNAS VECES ADAGIO.		ALGUNOS TRATADISTAS DESIGUALAN SEMICORCHEAS
9/4	CORCHEA				

A este respecto mencionaremos que si en un pasaje de una obra escrito consistentemente con corcheas, y en el que por consiguiente éstas se estén haciendo desiguales, aparecen eventualmente semicorcheas, éstas no deben desigualarse, sino conservar la desigualdad de las corcheas. Pero si en un pasaje posterior la escritura se vuelve consistentemente de semicorcheas y las corcheas aparecen sólo de vez en cuando, la desigualdad se aplica a las primeras:

PRIMERA PARTE
Escritura

SEGUNDA PARTE

Ejecución

Ejemplo 8: André Campra, Chaconne, *Les Festes vénitiennes*, 1714.

Como veremos más adelante, una de las excepciones a la regla de la desigualdad son los grados disjuntos. En este caso, el criterio a seguir es que si en una obra escrita principalmente con grados disjuntos -y por lo tanto ejecutados iguales- aparecen grados conjuntos, éstos deben ejecutarse también iguales, y viceversa: si en una obra escrita principalmente con grados conjuntos -ejecutados desiguales- aparecen grados disjuntos, estos deben ejecutarse con desigualdad.

En los pasajes o en las obras de movimiento lento, la desigualdad debe ser muy acentuada y en los de movimiento rápido debe ser pequeña,

casi imperceptible, o de plano nula. En una desigualdad muy marcada incluso se llegaba a hacer un silencio (muy breve) entre la primera nota exageradamente alargada y la siguiente consecuentemente muy corta (como en el caso de las notas con puntillo).

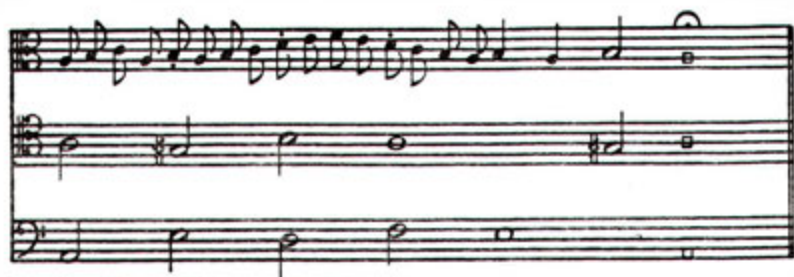
En el Barroco, en los movimientos muy vivos que no permitían desigualar de dos en dos, había que alargar (o acentuar) la primera de cada cuatro notas.

En el caso de la anacruza, si es corchea, siempre se ejecuta más corta que su valor. (Si es de otro valor, aplicar el criterio).

La desigualdad era tan variada y tan sutil, que, para subrayar la expresividad musical, podía ir desde la simple acentuación hasta el *rubato*.

En Francia, la desigualdad de las notas escritas iguales variaba -haciéndola muy ligera o aumentándola- de acuerdo al carácter de la música. (Véase el Capítulo V, Descripción de Formas Musicales).

Pueden encontrarse diferencias sutiles en la interpretación de la desigualdad a través de los siglos. Por ejemplo: para un grupo de cuatro notas iguales, en el siglo XVI se hacían rápido las primeras tres y se alargaba la última (no acortando demasiado las tres primeras, ni alargando demasiado la última: "las tres corcheas que se corren, no se han de correr demasiadamente, sino con moderación", "el mucho detenimiento en la última, causa gran desgracia y fealdad en la música"):



Ejemplo 9: Tomás de Santa María, *ibid.*

En el siglo XVIII se hacía lo contrario ("las primeras notas de cada grupo de cuatro debe apoyarse o alargarse"), en los pasajes rápidos con movimiento muy vivo, en donde no se puedan desigualar de dos en dos (Véase el Capítulo V, *Rubato*). La relación de las duraciones relativas de las tres corcheas "corridas", y de la última corchea larga depende de la expresión requerida, según el contexto de la obra. (Véase el Capítulo V, *Rubato*, y el ejemplo anterior de P.F. Tosi). Pero a pesar de esto (que puede considerarse sin importancia), lo esencial es subrayar el espíritu de búsqueda de variedad y libertad en la interpretación. Asimismo, en las notas desiguales, la desigualdad nunca debe ser la misma, pues evidentemente, traicionando ese espíritu, las obras parecerían acartonadas. La desigualdad debe variar de acuerdo al contexto de las frases o al carácter de las obras; es decir, podríamos llamarle una "desigualdad desigual".

Para el caso de una escritura combinada de notas iguales con notas con puntillo, véase el Capítulo V, Notas con puntillo.

En el caso de acompañar tresillos, cualquiera que fuera el *tempo* o el carácter de la obra, la desigualdad de la segunda corchea se debía igualar con la última nota del tresillo (el efecto de 3 contra 2 era usado rarísimamente), o en el caso de que en principio no debiera usarse la desigualdad, ésta debería hacerse con el mismo fin (igualar la segunda corchea con la última del tresillo):

Allegro

Escritura

Ejecucion

Ejemplo 10: Antonio Vivaldi, Concierto en sol menor *Per Orchestra di Dresda* (F XII No.3).

En ningún caso la notación igual (incluso en las Alemandas, por ejemplo) por sí misma es suficiente para dar el sentido de ejecución igual; hacen falta siempre otras indicaciones (puntillos, ligaduras, etc.)

EXCEPCIONES A LA REGLA DE DESIGUALDAD NO ESCRITA

- 1) Los pasajes rápidos en un movimiento muy vivo, en donde sólo se pueda alargar (o apoyar) la primera de cada cuatro notas.
- 2) Las glosas cantadas, debido a la gran velocidad no controlada que resulta del mecanismo de su articulación gutural, no permite hacerla.



Ejemplo 11: Claudio Monteverdi, *Aria Possente spirito*, *Opera Orfeo*, 1607.

- 3) Las notas sobre las que haya líneas o puntillos. (Véase el Capítulo V, Articulación, Ej. 4 Clearambaut).
- 4) La repetición prolongada y sistemática de la misma nota.



Ejemplo 12: Michel P. de Montéclair, *Cantate Pyrame et Thisbé*, 17...

5) Las ligaduras sobre un grupo de notas.



Ejemplo 13: Dandrieu, *Pièces de clavecín courtes et faciles*, 1710.

6) Las corcheas en la Gigas y en las Alemandas (y en general en los compases de 4 tiempos).

7) Los adornos escritos (de hecho, todo lo escrito con notas extremadamente breves).



Ejemplo 14: J.S. Bach, *Sarabanda de la Suite Inglesa No. III*.

8) Los grados disjuntos.

Este último punto me induce a reiterar que en la aplicación de todos los principios enunciados (reglas y excepciones) se debe ser muy prudente, y a fin de cuentas, aplicar el propio criterio, y por lo tanto usarlos y desecharlos según nos parezca que las notas, las frases o las obras los requieran o no. Recordemos que son generalidades, y que los mismos tratadistas que las mencionan como principios inmutables

se llegan a contradecir (incluso un mismo tratadista) en algún capítulo siguiente de sus obras.

Simplemente analicemos el siguiente ejemplo: se nos ha dicho que en los movimientos rápidos no se debe hacer desigualdad, sino solamente acentuar la primera nota de cada grupo de cuatro. La indicación es *Gai* que significa alegre; por lo tanto el *tempo* debe ser rápido. Además, actualmente se ha llegado a la conclusión de que en los grados disjuntos no se debe hacer desigualdad, y por lo tanto, al estar escritos grados disjuntos, no la debemos usar. En todo esto debemos estar de acuerdo. Sin embargo, vemos que aparece la indicación *Doubles croches égales* (Semicorcheas iguales). Razonablemente esto nos lleva a concluir que los músicos que leían esta partitura automáticamente (con o sin reglas), iban a ejecutar las notas de manera desigual -a pesar de que los teóricos antiguos y actuales nos digan lo contrario-, y que por lo tanto había que señalarles lo contrario claramente.



Ejemplo 15: Michel P. de Montéclair, *Cantate L'amour vangé*, 17...

Por último, me referiré a la cita del tratadista Antoine Bailleux, quien dice textualmente:

Es muy difícil dar unos principios generales sobre la igualdad o desigualdad de las notas, dado que es el estilo de las piezas que se cantan quien lo decide.

Y a la cita de Pierre Marcou:

Como no se está perfectamente de acuerdo sobre los principios para la desigualdad, se escogerá, entre las diversas

maneras, la que sea más apropiada al tipo de música que se ejecute.

NOTA: Cuando las corcheas se ejecutaban de manera igual, a esto se le llamaba *détacher les notes*. A la desigualdad larga-breve se le llamaba *lourer les notes*. A la desigualdad extrema de las notas con puntillo se le llamaba *piquer* o *pointer les notes*. *Lourer* también implica ligar las notas de dos en dos, haciendo sobre la primera de cada grupo de dos, si no desigualdad, al menos un acento bien marcado.

D) ADORNOS MELODICOS.

2) GLOSAS. Según las referencias, existen tres maneras de hacer una glosa: la primera forma y la mejor, es comenzándola y terminándola sobre la nota real. La segunda es comenzarla en la nota real, y terminarla en el grado conjunto superior o inferior de la nota real en la que se resuelva, y la tercera, la más difícil y arriesgada, es improvisarla *ad libitum*.

RELACION DE LOS ADORNOS MAS USUALES


Nombre: *ACCENT*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Acento.

Otros nombres: *ASPIRATION, SON COUPÉ, PLAINTÉ*.

Traducción: Aspiración, Sonido Cortado, Lamento.

Signo:  o *nota pequeña*

Descripción: Es una nota breve añadida al final de una nota real larga, en grado conjunto superior a ésta. Es como una aspiración, como una inflexión entrecortada o elevación de la voz dulce y dolorosa, como un sollozo al final de la nota larga que hace escuchar ligeramente el grado conjunto superior a ella. Puede ser también la reiteración del mismo sonido. Los clavecinistas no usaron este adorno.

Ejecución: La nota real se hace fuerte y el acento quedo.¹

1 En este caso, opté por usar la palabra **quedó** en castellano, en lugar de la palabra **plano**, así como la palabra **alternación** en vez de **battimento**, en el caso del trino.

Colocación: No hay regla. Puede ser al final de una redonda, de una blanca o de una negra con puntillo. Si se hace antes de una corchea se hace escuchar el sonido de ésta.

Combinaciones: Puede terminarse con un *balancement*.

Repertorio: Se usa en aires dolorosos, poco en tiernos y nunca en alegres o coléricos.

Epoça: Prebarroco y Barroco.



J. Playford, 1665.

G. Muffat. 1695.

E. Loulié, 1696.



F.W. Marpurg, 1756.

E. Loulié, 1696.

F. Couperin, 1713.

Nombre: *ACCENTO*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Acento.

Signo: No tiene.

Descripción: Es una nota muy breve, superior en grado conjunto a la nota real anterior para descender a la nota real siguiente.

Ejecución: Articulada y dulce, alargando lo más posible las notas reales.

Colocación: Se añade en escalas descendentes de blancas, negras o corcheas por grados conjuntos.

Epoca: Prebarroco y Barroco.



G. Diruta, 1593.

Nombre: *ACCIACCATURA* (Véase *PINCÉ*)

Nombre: *APPOGGIATURA* (Véase *COULÉ* o *PORT DE VOIX*).

Nombre: *ASPIRATION* (Véase *ACCENT*).

Nombre: *BALANCEMENT* (Véanse *TRILLO* y *VOCE TREMANTE*).

Nombre: *BALANCEMENT*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Balanceo.

Otros nombres: *DOUBLEMENT DE GOSIER*, *LANGUEUR*, *TREMOLO* o *MORDENTE FRESCO* (Italia).

Traducción: Doble giro de pecho, Languidez, Temblor.

Signo: | ~~~~~ ~~~~~

Descripción: Es como una agitación dulce de la voz. Son dos o más aspiraciones lentas y dulces sobre la nota real, sin cambiar de sonido.

Ejecución: Gutural.

Otros Nombres: Cláusula (España), *CADENCE* (Francia), *CLAUSE* (Inglaterra).

Traducción: Cláusula, Cadencia.

Signo: No tiene.

Descripción: Es una glosa o improvisación larga que se hace sobre las tres últimas notas de una obra o de una sección. Puede ser superior o inferior. Cantando en solista (en arias o recitativos) se puede escoger cualquiera de las dos. Cantando en conjunto de voces acompañados por varios instrumentos, no se deben cambiar. La cadencia inferior se termina con un trino, excepto en las obras patéticas del estilo francés. Para esta cadencia, en los *allegri* el trino es indispensable. Existe otra cadencia escrita que se llama cadencia rota o cadencia de quinta, a la cual prácticamente nunca se añaden notas y en las que no se improvisa (eventualmente se adorna con sobriedad). Esta se usa sólo en recitativos.

Ejecución: Superior: cuando las notas reales son mi re do (o equivalentes según la tonalidad). En cualquier caso, las alternaciones se hacen en los intervalos que correspondan a la mediantes y a la sobretónica (intervalo de 6ª con respecto al bajo), nunca sobre la cuarta y la tercera (séptima con respecto al bajo).

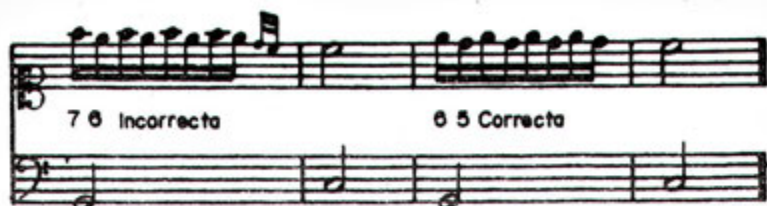
Inferior: cuando las notas reales son do si do (o equivalentes). Rota o de quinta: cuando la voz resuelve de dominante a tónica. Muchas veces se duplica con el bajo. Es excepcional y eventualmente se adorna para enfatizar la descripción de las palabras.

Esta se usó raramente en el siglo XVII, salvo para describir conceptos. En el siglo XVIII se usaron con mayor frecuencia por ser consideradas más fáciles.

Epoca: Barroco.

a) superior b) inferior c) de quinta

nel fon-do



P.F. Tosi. 1723.

Nombre: *CASCATA*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Cascada.

Signo: No tiene.

Descripción: Es una serie de notas que unen dos notas reales con un intervalo grande (en general de quinta descendente). Bajan por grados conjuntos con valores más o menos breves. Se mencionan entre otras: *Cascata scempia*, *Cascata doppia* y *Cascata per ricorre il fiato*. Estos nombres influyen en la rapidez con que se cantan las escalas.

Ejecución: Articuladas con la garganta y más o menos *rubato*.

Colocación: Sobre redondas o blancas.

Repertorio: Principalmente en aires amorosos, tiernos y alegres.

Epoca: Prebarroco y Barroco.



Giulio Caccini, 1602.

Nombre: *CHUTE*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Caída.

Signo: No tiene. Eventualmente nota pequeña o \searrow

Descripción: Inflexión de la voz, que la hace caer dulcemente, muriendo. Depende de la palabra. Es parecida a la *coulade*. Se usó desde el final del siglo XVII y en todo el siglo XVIII.

Ejecución: Se hace suavemente después de una nota real larga y fuerte, sin detenerse ni alargarla. Anticipa el sonido de la nota real siguiente.

Colocación: Al final de una redonda o de una blanca.

Repertorio: Se usa en cantos patéticos.

Epoca: Prebarroco y Barroco.



M.P. de Montéclair, 1736.

E.Loulié, 1696.

Nombre: *CIRCOLOMEZZO* (Véanse *TOUR DE GOSIER* y Redoble).

Nombre: *CLAMATIONE* (Véanse *FLATTÉ* y *TIERCE COULÉE*).

Nombre: *CLAMATIONE*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Clamor.

Signo: No tiene.

Descripción: En lugar de atacar la nota real directamente, se ataca con una tercera menor ascendente antes de ella.

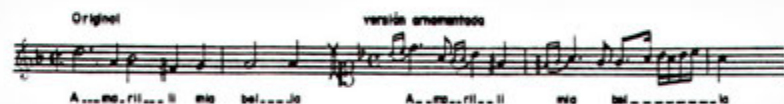
Ejecución: Puede ser rápida, lenta o con un puntillo en la segunda nota.

Colocación: Al principio de la pieza o de la frase. Sobre notas blancas.

Epoca: Prebarroco y Barroco.



G. Diruta, 1593.



Giulio Caccini, 1602.

Anónimo, LBM Ms. Egerton 2971.

Nombre: *COULADE* (*VER DOUBLÉ*).

Nombre: *COULADE*.

Tipo: Melódico (2).

Traducción: Deslizamiento.

Otros nombres: *TRAIT*, *PASSO* (Italia).

Traducción: Trazo, Paso.

Signo: No tiene.

Descripción: Es una escala de 2 o más sonidos ascendentes o descendentes añadidos entre 2 grados disjuntos. El *passo* no sólo implica escala, sino una pequeña improvisación o glosa.

Ejecución: La *coulade* se ejecuta ligada, y la única diferencia con el *trait* y con el *passo* es que éstos son articulados.

Colocación: Como son notas tan breves pueden colocarse incluso entre corcheas.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Escritura' and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Ejecución' and shows the same sequence of notes but with a more complex, rhythmic pattern, including sixteenth notes and beams, illustrating the execution of the scale.

M.P. de Montéclair, 1736.

E. Loulié, 1696.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Escritura' and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Ejecución' and shows the same sequence of notes but with a more complex, rhythmic pattern, including sixteenth notes and beams, illustrating the execution of the scale.

Nombre: *COULÉ*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Ligadura, Apoyatura superior.

Otros nombres: *HÉLAN*.

Traducción: Impulso.

Signo: Cuando aparece, indistintamente nota pequeña ligada con nota real o con ligadura, o $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{,} \text{~} \text{^} \text{~} \text{(}$

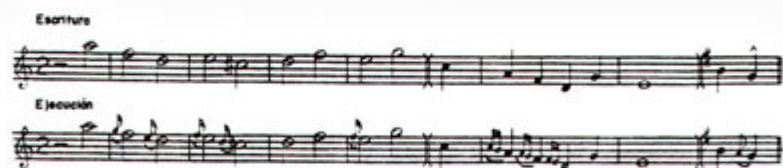
Descripción: Es una apoyatura superior, contraria al *port de voix* (se le asimila o incluso se le confunde con él, pues muchos tratadistas la llaman también así). Dulcifica el canto debido a su ejecución ligada. Su duración depende de la expresividad requerida.

Ejecución: Se ataca la nota real por su grado conjunto superior, a 1/2 tono, 1 tono o incluso con un intervalo mayor. Es una inflexión de la voz dulce. Hay que espirar suavemente sobre las primeras dos notas y quedarse en la última. Es ligada.

Colocación: Es usual en intervalos descendentes por terceras o por cuartas (pero pueden ser desde 1/2 tono hasta cuartas o quintas). Se puede añadir cuando sea necesario. En general toma su valor de la nota posterior, aunque en casos de melodías que desciendan por terceras puede tomarlo de la nota anterior.

Repertorio: Evitarla en aires coléricos o en movimientos rápidos. Usarla en aires tiernos, lánguidos, graciosos, serios o amables.

Epoca: Barroco.



M.P. de Montéclair, 1736.

F. David, 1737. J. Hotteterre, 1708.



E. Loulié, 1696.

M. de l'Affilard, 1705.

Mlle. Duval, 1741.

Nombre: *DIMINUTION* (Véase GLOSA).

Nombre: *DIVISION* (Véase GLOSA).

Nombre: *DOUBLÉ* (Véanse *COULADE*, *TOUR DE GOSIER* y *PORT DE VOIX*).

Nombre: *DOUBLÉ*.

Tipo: Melódico (2).

Traducción: Desdoblamiento.

Signo: No tiene, o eventualmente \ |

Descripción: Es una pequeña glosa que se añade para pasar de una nota a otra. Aunque se pongan más notas de las que teóricamente quepan, hay que ajustarlas para caer a tiempo.

Ejecución: Se hacen con semicorcheas, fusas o semifusas, articuladas con la garganta.

Colocación: Sobre notas blancas, negras o corcheas.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.



M.P. de Montéclair, 1736.

Nombre: *DOUBLEMENT DE GOSIER* (Véase *BALANCEMENT*).

Nombre: *ESCLAMATIONE* (Véase *ACCENT*).

Nombre: *ESCLAMATIONE*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Exclamación.

Signo: No tiene.

Descripción: Es un adorno puramente emotivo cuya definición es: "En el relajar la voz, reforzarla bastante, como un *crescendo* vocal".

Ejecución: Es como una explosión de la garganta que provoca una especie de sollozo, y que se hace después de haber atacado fuerte la nota real y disminuir su volumen. Son las inflexiones vocales, subrayadas a través de las dinámicas del volumen las que le dan su efecto de dulzura, rudeza, cólera, o ternura. Cuando la nota real se ataca de quedo a fuerte, uno debe en determinado momento relajar un poco la voz para hacer un *crescendo* todavía mayor. Cuando esto se exagera, produce un efecto de gran dureza.

Se mencionan *Esclamatione languida*, *Esclamatione viva*, *Esclamatione affettuosa*, *Esclamatione spiritosa*, *Esclamatione rinforzata*, ninguna de ellas claramente definida.

Colocación: Sobre notas blancas y negras con puntillo, con cualquier tipo de intervalo ascendente o descendente.

Repertorio: Evitarlas en repertorio alegre o en canciones con tiempo de danza. La exclamación que comienza de quedo a fuerte sirve para expresar un gran dolor o emoción.

Epoca: Prebarroco y Barroco.

The image shows a musical staff with four measures of music. Above the staff, the first two measures are labeled 'Ejecución' and the last two 'Ejecución p. sus orcas sus'. Below the staff, the lyrics are 'o... pri... pi... to' and 'mor... te'. The notation includes various ornaments and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Nombre: *FLATTÉ* (Véase *FLATTEMENT* y *CLAMATIONE*).

Nombre: *FLATTÉ*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Halago.

Otros nombres: *TIERCE COULÉE*.

Traducción: Tercera ligada.

Signo: / \ ~ ~) ()

Descripción: En lugar de atacar la nota real directamente, se ataca con una tercera inferior.

Ejecución: a) *Flatté* - las dos notas deben ser muy rápidas.

b) *Tierce coulée* - (para instrumentos de tecla) el sonido de la tercera inferior debe alargarse durante y hasta el final de la nota real.

Ambas se hacen rápida y decididamente. En el caso de que el adorno ya estuviera señalado, la primera nota se alarga como si tuviera puntillo.

Colocación: Usualmente se ejecuta sobre la nota real y excepcionalmente antes de ella.

Epoca: Barroco.



C. de Rore, Madrigal *Tanto mi piacque*, 1550 (glosado por G. dalla Casa, 1584).

Nombre: *GORGIA* (Véase Glosa).

Nombre: *GROPPO* (Véase Redoble).

Nombre: *HÉLAN* (Véanse *COULÉ* y *SANGLOT*).

Nombre: *LANGUEUR* (Véase *BALANCEMENT*).

Nombre: *MARTELLEMENT* (Véanse *PINCÉ*, *BATTEMENT* y Quiebro).

Nombre: *MARTELLEMENT*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Martilleo.

Otros nombres: *TREMBLEMENT FEINT*, *PINCÉ*.

Traducción: Temblor fingido, Pellizco.

Signo: ^ v w \ ~ ~ ~

Descripción: Es el equivalente del *pincé* para la música vocal. Puede ser tierno o vivo, según el carácter de la obra.

Ejecución: Es un adorno rápido. En ocasiones puede ejecutarse con los valores de semicorchea-corchea-semicorchea. Habitualmente se ejecuta con semitonos, aunque también puede hacerse con tonos.

Colocación: Se añade sobre notas largas.

Repertorio: Se usan en aires tiernos o vivos.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.



E. Loulié, 1696.



Mr. Duval, 1764.

J. Lassacagne, 1766.

Nombre: *MESSA DI VOCE* (Véase *SON ENFLÉ*).

Nombre: *MORDENTE* (Véase *PINCÉ*)

Nombre: *NACHSCHLAG*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: "Golpe posterior". (actual resolución del trino.)

Signo: Notas Pequeñas.

Descripción: Son las dos notas muy breves, colocadas después de las alternaciones, que terminan un *tremblement*. Se ejecutan sin interrupción y a la misma velocidad. Algunas veces aparecen escritas y aunque no estén señaladas en el trino hay que hacerlas.

Ejecución: En notas con puntillo se hace un silencio muy corto entre el *Nachschlag* y la nota siguiente.

Colocación: Según el propio discernimiento.

Epoca: Barroco.



J.J. Quantz, 1752.

W.A. Mozart, Sonata No. 2 en sol mayor
para violín y piano.

Nombre: *PASSO* (Véase *COULADE*).

Nombre: *PASSAGGIO* (Véase *Glosa*).

Nombre: *PINCÉ* (Véanse *Quiebro* y *MARTELLEMENT*).

Nombre: *PINCÉ*.

Tipo: Melódico (1).


Traducción: Pellizco.

Otros nombres: *MARTELLEMENT*, *BATTEMENT*, *MORDENTE* (Italia), *SCHNELLER* (Alemania). (Corresponde al actual *Mordente*.)

Traducción: Martilleo, Repiqueteo, Mordiente, "Mas rápido".

Signo: Indeterminado, puede ser una ligadura o)


Descripción: Es un *tremblement* breve sin apoyatura ni suspensión. Habitualmente se hace hacia la nota inferior.

a) *Pincé simple*: Cuando se hace una sola alternación de la nota real con la inferior a ella. Signo: a) simple 



F. Couperin, 1713.

D'Anglebert, 1689.

b) *Pincé double*: Con dos alternaciones o más. Signo: b) double 



F. Couperin, 1713.

c) *Pincé renversé*: Cuando se hace hacia la nota superior.



N. Ammerbach, 1571.

M. Praetorius, 1619.

C.P.E. Bach, 1759.

d) *Schneller*: id. ant.

e) *Martellement*: Para los cantantes es el equivalente del *pincé*.

f) *Pincé continu*: se repite sobre varias notas largas ligadas, casi como *tremblement*. Signo: \uparrow ~~~~~



F. Couperin, 1713.

g) *Pincé étouffé* o *Acciaccatura*: Adorno propio del teclado.



C.P.E. Bach, 1759.

Ejecución: Es un adorno rápido y brillante. Se debe llevar la voz sobre la nota real, descender al grado conjunto y volver a ella. (En el caso del *martellement*, éste se hace después de haber sostenido el sonido de la nota real). Usualmente no se hacen dos seguidos. El *pincé étouffé* es un *pincé simple* cuyas notas se atacan al mismo tiempo, liberando de inmediato la nota inferior.

Colocación: Se añaden en la primera nota de la pieza, siendo ésta blanca, negra o corchea (ésta última cuando el movimiento no sea muy rápido). Cuando el intervalo sea de 3a, de 4a o de 6a menor, hay que

marcarlo como un *port de voix*. Se coloca asimismo en todas las corcheas posteriores a negras con puntillo en compases lentos de 4, 3 y 2 tiempos. También en la primera de las 2 notas finales de las obras. Cuando en un compás haya sólo dos negras, nada más se debe hacer un sólo *pincé* (y así proporcionalmente).

Colocación: Se ejecuta después de haber cantado la nota real.

Combinaciones: Puede añadirse al final de un *port de voix* o de un *tremblement*.

Repertorio: Se usa en los aires alegres y picados. En los alegres se añade a discreción.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.

Nombre: *PLAINTE* (Véanse *ACCENT* y *FLATTEMENT*).

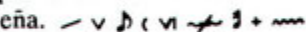
Nombre: *PORT DE VOIX*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Llevar la voz, Apoyatura inferior.

Otros nombres: *PREPARÉ ET SOUTENU*, *APPOGGIATURA* (Italia), *PREPARE AND LEAD* (Inglaterra).

Traducción: Preparado y mantenido, Apoyatura.

Signo: Nota pequeña de valor indefinido, o en instrumentos semicorchea pequeña. 

Descripción: Es el contrario del *coulé* (aunque muchos tratadistas los asimilan uno al otro y los nombran a ambos *port de voix*), puesto que es una apoyatura ascendente. Se hace habitualmente en un intervalo de 1/2 tono o 1 tono entero (aunque puede hacerse en intervalos mayores). Se repite como retardo (o apoyatura) en la nota siguiente como disonancia. Destaca el interés de la melodía. Puede ser largo o corto, según la expresión buscada. (su signo, cuando aparece, es igual para los dos).

a) *Port de voix double*: Cuando comienza desde un intervalo de 3ª inferior a la nota real.

b) *Port de voix frappant*.

c) *Port de voix de passage*.

d) *Port de voix feint*.

e) *Port de voix battu*: se termina con un *pincé*.

f) *Sursaut* (Lully), a partir de una 3ª superior o inferior (posteriormente se integró a la escritura).

Ejecución: El *Port de voix* se hace ligado, atacándolo fuerte y su resolución débil, aunque también se puede hacer dulcemente, agrandando su volumen hasta la nota real y terminando ésta débilmente:

Escritura Ejecución

C.P.E. Bach, 1759.

Escr. Ejec. Escr. Ejec. Escr. Ejec. Escr. Ejec.

J.S. Bach, 1720.

Escritura Ejecución

J.J. Quantz, 1752.

Usualmente se hace sobre el tiempo, aunque también puede hacerse antes de él.



E. Loulié, 1696.

No se debe tomar en cuenta el valor de la nota pequeña que lo representa (cuando aparece). (La nota pequeña puede tener un valor indiferente, en proporción a los valores de las notas en que esté escrita la obra; desde una redonda hasta una semicorchea).

Para el *Port de voix largo*, la dirección de la frase o la nota precedente determinan si es superior o inferior. Si el valor de la nota real es divisible entre dos, el *Port de voix* toma la mitad de su valor; y si es divisible entre tres, toma las dos terceras partes (véase el ejemplo 1).

En el caso del *Port de voix corto*, su valor es invariable, igual de corto antes de una nota blanca que de una nota negra, en *adagio* o en *presto*.

a) En el *double* se canta también la nota intermedia. Se ejecuta en general ascendiendo. Se hace más quedo que la nota real.



M. l'Affilard, 1705.

F. David, 1737.



F.W. Marpurg, 1756.

Cuando se hace en un intervalo mayor a una tercera, la primera nota del adorno debe ser la repetición de la nota anterior. En este caso, su ejecución es menos rápida (cuando la primera nota tuviera escrito un puntillo, el *port de voix* debe ser largo):



F. David, 1737.



G. Muffat, 1698.

F.W. Marpurg, 1756.

b) El *frappant* se coloca en una nota larga que se encuentra en un tiempo fuerte y es seguida por una nota breve en tiempo débil.



J.J. Quantz, 1752.

c) En el caso del *port de voix de passage*, en una nota real larga (p.e. corchea con puntillo-semicorchea, o en proporción), el *port de voix* es muy corto. Este adorno se ejecuta antes del tiempo. Signo: ♪-♪



J.J. Quantz, 1752.



F.W. Marpurg, 1756.

M. de l'Affilard, 1705.

En ocasiones, la primera nota escrita señala ya la apoyatura de la nota real, y en este caso, la nota pequeña vendría siendo la apoyatura de la apoyatura.



J.J. Quantz, 1752.

En la música vocal francesa, este *port de voix* se señala con el símbolo

d) En el *port de voix feint* la primera nota se hace más larga, atacando la apoyatura fuerte y la nota real queda:



Mlle. Duvil, 1741.

f) El *surtout* se ataca decididamente y hay dos maneras de hacerlo: en la primera la apoyatura se ataca fuerte y la resolución es queda; y en la segunda la apoyatura se ataca queda, se aumenta de volumen, y se disminuye hasta llegar a la nota de resolución queda.



G. Muffat, 1698.

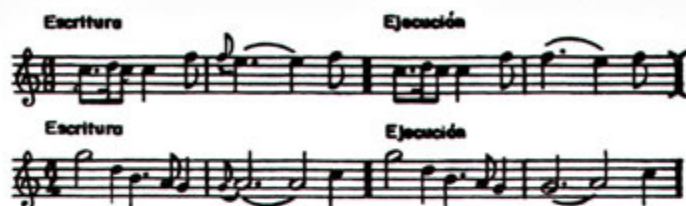
En un intervalo mayor a una tercera, la nota real se repite como si fuera la apoyatura, antes de la siguiente nota real; o si precede a ésta con su grado conjunto inferior, se hace después de haber cantado la nota real anterior (véase ejemplo de intervalo mayor de una 3ª).

En Italia, en los *adagii*, el *port de voix* toma el valor entero de la nota real, haciendo una alternación al final de ésta.



Michel Corrette, 1750.

En un compás de 6/4 o 6/8, se hace sobre el tiempo, y cuando haya dos notas ligadas (teniendo la primera un puntillo), el *port de voix* toma el valor de la primera, cantando la nota real sólo durante el valor de la segunda:



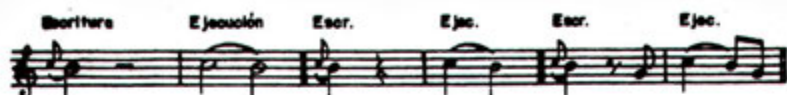
J.J. Quantz, 1752.

En el caso de colocar el *port de voix* antes de un trino disonante de la nota principal, éste es muy corto:



J.J. Quantz, 1752.

Cuando la nota principal vaya seguida de un silencio, el *port de voix* toma el valor de aquella, y la nota real se canta en lugar del silencio y con la duración de éste:



J.J. Quantz, 1752.

Colocación: Es un adorno muy común y muy importante. Se añade a discreción, donde sea necesario. Se ejecuta en una nota corta que precede a una larga consonante. En general se usa en notas largas precedidas o seguidas de notas cortas. En intervalos mayores a una 3ª se usa rara vez. Usualmente se comienza sobre el tiempo, pero puede hacerse antes de él, sobre todo en expresiones de temor o de cólera, o cuando sea necesario precipitar la declamación. El *port de voix* largo se coloca sobre una nota real consonante de valor largo y sobre un tiempo fuerte. El *port de voix* corto se coloca cuando la nota real es disonante. Asimismo puede añadirse en las notas más breves de una pieza o pasaje, o entre dos notas del mismo sonido. El *port de voix* largo y el *port de voix* corto se colocan en lugar de la nota real, y el *port de voix de passage* antes de ella.

Combinaciones: Se termina con un *pincé*:



o se coloca frecuentemente antes de los *tremblements*. El *double* se termina con un *martellement* o con un *flatté*.

Repertorio: El *port de voix de passage* se usa para producir expresiones aduladoras, y en general en melodías que vayan por terceras. Tanto el *port de voix battu* como el *jetté* se usan en aires dramáticos. En general el *port de voix* se puede usar en recitativos nobles. Con el *flatté* y el *martellement* se usa en aires tiernos y/o graves.

Epoca: Barroco.

Nombre: *PREPARÉ ET SOUTENU* (Véase *PORT DE VOIX*).

Nombre: Quiebro.

Tipo: Melódico (1).

Otros Nombres: *TREMOLO* (Italia), *PINCÉ* (Francia).

Traducción: Temblor, Pellizco. (Corresponde al actual *MORDENTE*.)

Signo: No tiene.

Descripción: Se mencionan tres tipos: Sencillo, reiterado y de mínimas. El sencillo es la alternación simple y rápida de dos sonidos en grados conjuntos. El reiterado es la alternación reiterada de los mismos. (1/2 tono o 1 tono) y en el de mínimas, siendo la nota real fa, se canta sol-fa-mi antes de ella.

Sencillo

Reiterado

de Mínima



T. de Santa María, 1565.

Ejecución: Del sencillo y del de mínimas, rápida. Del reiterado rápida, o de lenta a rápida, con un número indeterminado de alternaciones.

Colocación: Los sencillos sobre negras y excepcionalmente corcheas. Los reiterados sobre blancas, y los de semimínimas sólo sobre blancas (mínimas).

Combinaciones: El quiebro reiterado se puede comenzar o terminar con un redoble.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.



T. de Santa María, 1565.

G. Diruta, 1593.



G. Diruta, 1593.



G.L. Conforto, 1593 (?).

Nombre: Redoble.

Tipo: Melódico (1).

Otros Nombres: *GROPPO*, *CIRCOLOMEZZO* (Italia), *TOUR DE GOSIER* (Francia).

Traducción: Grupo, Medio Círculo, Giro de garganta. (Actualmente corresponde al *GRUPPETTO*.)

Signo: No tiene.

Descripción: Si la nota real fuera mi, sería:



T. de Santa María, 1565.

Ejecución: Nunca se deben hacer de dos tonos, ni tampoco muy largos. Su ejecución es rápida o de lenta a rápida. Asimismo siempre son *rubatti*, excepto el *grosso battuto*, cuyas alternaciones son a tiempo.



G. dalla Casa, 1584.

Colocación: Sobre redondas o blancas.

Combinaciones: Al principio o al final de los quiebros reiterados



T. de Santamaría, 1565. G. Diruta, 1593.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.

Nombre: *RIBATTUTA DI GOLA*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Reiteración de golpe de garganta.

Signo: No tiene.

Descripción: Sobre una nota real larga, se repite varias veces el grado conjunto superior con notas muy breves:



G. Caccini, 1602.

Ejecución: La articulación de las reiteraciones del grado superior de la nota real, deben ser delicadas y graciosas.

Colocación: Sobre notas redondas con puntillo, redondas y blancas.

Combinaciones: Se pueden terminar con *trillo* o *grosso*.

Epoca: Prebarroco y Barroco.

Nombre: *SANGLOT*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Sollozo.

Otros nombres: *HÉLAN*.

Traducción: Impulso.

Signo: No tiene o t

Descripción: Se presta a confusión con el *accent*. Se define como una espiración violenta del sonido. Es un "entusiasmo" que nace en el pecho, una aspiración sofocada antes de la emisión de la voz real.

Ejecución: Se hace realmente como un sollozo.

Colocación: Al principio de notas largas, o en exclamaciones como *Hélas!*, *Ah!*, *Oh!*, *Ohimè!* etc.

Combinaciones: Sobre una nota: *sanglot-voz real-accent*. Se termina con *accent* o con *chute*.

Sonido
Sanglot a accent
Sanglot, sonido, accent
Sanglot, sonido, accent etuffé

Hé - - - - - las! Hé - - - - - las! ah! vengeons nous.

M. P. de Montéclair, 1736.

Repertorio: Se usa para expresar un gemido en aires dolorosos, muy tristes, en lamentos, en aires coléricos o incluso en aires de gran alegría.

Epoca: Barroco.

Nombre: *SCHNELLER* (Véase *PINCÉ*).

Nombre: *SHAKE* (Véanse *TREMBLEMENT* y *TRILLO*).

Nombre: *SON COUPÉ* (Véase *ACCENT*).

Nombre: *SON DIMINUÉ* (Véase *SON FILÉ*).

Nombre: *SON ENFLÉ* (Véase *SON FILÉ*).

Nombre: *SON ENFLÉ* (FRANCIA).

Tipo: Dinámico.

Traducción: Sonido inflado.

Otros nombres: *MESSA DI VOCE* (ITALIA).

Traducción: Puesta de voz.

Signo: | < > << >>

Descripción: Consiste en aumentar y disminuir el volumen sobre una o varias notas. Cuando sólo se aumenta se le llama *son filé* y cuando sólo se disminuye se llama *son diminué*.

Ejecución: Se ataca quedo, aumentando el volumen poco a poco hasta la mitad de la duración de la nota, volviendo a disminuirlo hasta el final. En la flauta de pico se usa rara vez. En el canto se emite con el pecho. **Todas las notas** (desde las redondas hasta las semicorcheas) **deben tener su quedo y su fuerte**, y cuando éstas sean muy rápidas el *son enflé* se debe hacer durante varias (respetando sus acentos).

Colocación: Se coloca sobre notas redondas, blancas, negras con puntillo, negras, etc., y sobre la primera nota de una *fermata*.

Combinaciones: Antes de un *port de voix*.

Repertorio: Se puede usar en recitativos nobles.

Época: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.



Nombre: *SON FILÉ.*

Tipo: Dinámico.

Traducción: Sonido filado.

Signo: No tiene.

Descripción: En el *son filé* la voz no debe vacilar durante toda la duración de la nota; debe estar unida como un hielo. Se llama *son demi filé* cuando sólo se hace durante la mitad de ella.

Ejecución: Se ejecuta quedo, sosteniendo el mismo volumen de voz durante toda la nota. El *son demi filé* se hace aumentando solamente el volumen.

Colocación: Sobre notas largas: redondas con puntillo, redondas o blancas.

Combinaciones: Algunas veces (cuando la expresión así lo pida) se puede hacer con vibrato. En la música barroca, puede comenzarse con un *port de voix* y terminarse con un *accent*.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.

Nombre: *SON GLISSÉ.*

Tipo: Emotivo.

Traducción: Sonido deslizado.

Signo: No tiene.

Descripción: Es como deslizar un pie sin levantarlo del suelo.

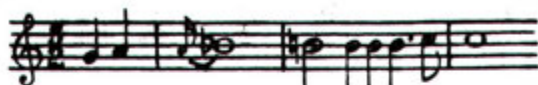
Ejecución: La voz se desliza sin interrupción, pasando dulcemente por todas las partes indivisibles del tono, sin hacer sentir separación alguna. En los instrumentos de cuerda frotada se hace deslizando el dedo sobre la cuerda.

Colocación: Se puede usar en notas largas que se mueven por grados conjuntos ascendentes o descendentes.

Repertorio: Se usa en aires tiernos y dolorosos.

Epoca: Barroco.

Port de son glissé y
voix enflé al subir



Deslizar imperceptiblemente
del bemol al becuadro

Il les en ----- fie de ses sou-pirs!

M.P. de Montéclair, 1736.

Nombre: *SUSPENSION*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Suspensión.

Otros nombres: *SILENCE EXPRESSIF*.

Traducción: Silencio expresivo.

Signo: Cuando aparece \wedge

Descripción: Casi siempre aparece escrito. Es puramente expresivo.

Colocación: Se coloca después de una nota de paso, antes de comenzar la nota real en la que se resuelve, en lugar de atacarla directamente.

Epoca: Barroco.



F. Couperin, 1713.

Nombre: *TIERCE COULÉE* (Véanse *CLAMATIONE* y *FLATTÉ*).

Nombre: *TOUR DE GOSIER* (Véase Redoble, *DOUBLÉ* y *CIRCOLOMEZZO*).

Nombre: *TOUR DE GOSIER*.

Tipo: Melódico (1).

Traducción: *GIRO DE GARGANTA*.

Otros nombres: *DOUBLÉ*, *CIRCOLOMEZZO* (Italia).

Traducción: Doble, Medio círculo (Actualmente *GRUPPETTO*.)

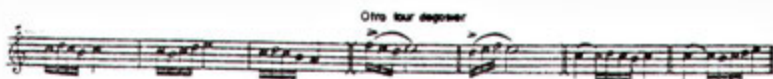
Signo: ♪ ♫ 8 ~

Descripción: Es un grupo de cinco notas que comprenden un intervalo de 3ª menor (o algunas veces mayor), cantadas de una sola vez. Puede resolverse hacia la misma nota o hacia una tercera superior o inferior:



M.P. de Montéclair, 1736.

F. Couperin, 1713.



J.S. Bach, 1720.

Ejecución: La primera nota se debe alargar y las siguientes hay que articularlas rápido. Cuando la primera nota está ligada a una anterior, ésta no se debe articular:



F.W. Marpurg, 1756.

Cuando el adorno está colocado sobre una nota muy breve en un movimiento rápido, debe ocupar la duración completa de la nota real, y su rapidez depende de esta duración, y cuando el signo está colocado entre dos notas sirve para unir la primera con la segunda:



D'Anglebert, 1689.

G. Muffat, 1695.

Colocación: Se coloca sobre la nota real, o después de haberla atacado.
Combinación: Puede hacerse al principio o al final de un *tremblement*:

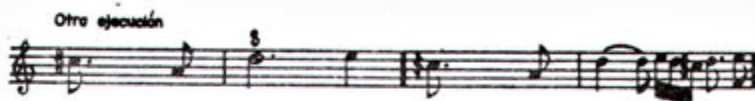


D'Anglebert, 1689.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.



C.P.E. Bach, 1759.



M. de l'Affilard, 1717.

Nombre: *TRAIT* (Véase *COULADE*).

Nombre: *TREMBLEMENT* (Véase *VOCE TREMANTE*).

Nombre: *TREMBLEMENT*

Tipo: Melódico (1).

Traducción: Temblor, Trino.

Otros nombres: *CADENCE*, *BATTEMENT*, *TRILLE*, *TRINO* (Italia), *SHAKE* (Inglaterra).

Traducción: Cadencia, Repiqueteo, Trino, Sacudida.

Signo: | ~~~~~ + > + ~~~~~ ♩ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ t ~~~~~ ~~~~~ | - x

Descripción: Era tan usual añadirlo en las cadencias, que incluso se le llamó con el mismo nombre (*cadence*). Es una repetición alternada, rápida y más o menos prolongada de la apoyatura superior y de la nota de resolución de una nota real. Es una vibración de la voz que debe hacerse de 1/2 tono o de 1 tono únicamente. Comprende tres elementos: apoyatura, alternación de los dos sonidos (apoyatura y nota real) de lento a rápido y silencio de suspensión antes de la nota de resolución:



F. David, 1737.

- Tremblement appuyé, cadence appuyée battue et fermée, cadence, pleine, cadence préparée.*
- Tremblement double, cadence double, cadence double battue.*
- Tremblement étouffé, tremblement feint, cadence brisée, cadence coulée, cadence feinte.*
- Tremblement subit, cadence en l'air, cadence jetée.*

- e) *Tremblement porté montant*: es un *tremblement* precedido de un *flatté*.
- f) *Tremblement porté descendant*: es un *tremblement* precedido de un *doublé*.
- g) *Tremblement* más usual: *tremblement* concluido con *doublé*.
- h) *Trillo maggiore* (en Italia): su alternación es de un tono.
- i) *Trillo minore* (en Italia): su alternación es de medio tono.
- j) *Mezzo trillo* (en Italia), *short shake* (en Inglaterra): equivalente al *tremblement subit*.
- k) *Trillo ascendente* (en Italia): La voz sube imperceptiblemente de coma a coma sin hacer notar su subida.
- l) *Trillo scendente* (en Italia): Inverso del anterior.
- m) *Trillo lento* (en Italia), *slow shake* (en Inglaterra): es una especie de *vibrato*.
- n) *Trillo raddoppiato* (en Italia): se añaden algunas notas entre las alternaciones.
- o) *Trillo mordente* (en Italia): corresponde al *Tremblement* con *Pincé*.
- p) *Cadence molle*: únicamente vocal y usada sólo en el siglo XVIII.
- q) *Cadence à progression*: igual a la anterior.

Ejecución: Este adorno se ejecuta ligado. Principia en la nota superior y termina en la inferior a la nota real. El silencio de suspensión debe ser delicado. Sus matices, rapidez de las alternaciones y duración van de acuerdo al carácter de la obra. Debe comenzar sobre el tiempo fuerte. Su principio (apoyatura) se hace sobre la nota superior, salvo si está precedido de un *port de voix* o *coulé*. La apoyatura puede ser más o menos larga, dependiendo de la expresión requerida y de la duración de la nota real, y puede llegar a ocupar hasta la mitad de ella. La alternación se hace de quedo a fuerte y de lento a rápido (véase el ejemplo anterior).

Cadence: se hace sólo al final de la obra. Su apoyatura es más o menos larga y sus alternaciones con más o menos duración y rapidez, según la expresión deseada. En este caso es mejor dar preferencia a la nitidez que a la velocidad, haciendo dos alternaciones por negra. Se ejecuta con la garganta y no con el pecho, y la suspensión debe ser delicada.

a) *Tremblement appuyé*: aquí la apoyatura (siempre en el grado conjunto superior) es especialmente importante por la disonancia que produce, y más o menos larga de acuerdo a la expresión requerida y a

Ejecución

yeux, é... teig... nos dans vos mes yeux, é... teig... nos dans vos

M.P. de Montéclair, 1736.

d) *Tremblement subit*: Se coloca bajo la nota de resolución. La alternación se hace directamente, sin apoyatura. Es vivo y brillante. No se hace suspensión. Se le llama *cadence subite* cuando el intervalo es descendente y *cadence jetée* cuando es ascendente. Cuando se ejecutan entre glosas nunca deben tener fórmula conclusiva, ya que son como *mordentes*. Signo: $\times +$

Tremblement subit
Ecriture + Ejecución Cadence subite
Ecriture
Mar...ches, courses Mar...ches courses

M.P. de Montéclair, 1736.

Ejecución Cadence jetée Ejecución
Ecriture +

Mlle. Duval, 1741.

h)



P.F. Tosi, 1723.

i)



id. ant.

j) véase *Tremblement subit*.

k,l) Ambos fueron usados en el siglo XVII. Aunque las fuentes originales no dan ejemplos con notación, la explicación no deja lugar a dudas: se trata de una especie de *vibrato* que se hace de un sonido a otro en un sólo tono, deslizándose imperceptiblemente "vibrando de coma a coma sin descubrir el ascenso (o descenso) de la voz". (Parecido al *son glissé* francés.)

m) Es una especie de *vibrato* que se une con un *trillo maggiore* o con un *trillo minore*:

Una simplificación de escritura, de origen italiano, puede dar la impresión de que el trino comienza sobre la nota real, pero no es así. Se trata del trino que debe empezar durante una nota larga, es decir, en la segunda de dos notas ligadas, cuando ésta no aparece:



J.S. Bach, Clavecín bien temperado, Fuga XXIV.

p) Se caracteriza por ejecutarse ligada, con oscilaciones más que alternaciones de la voz, de rapidez irregular, y aunque éstas eran en general más bien rápidas, podían variar según el carácter de la obra. Se hace sin apoyatura. Cuando las alternaciones son lentas y suaves, el sonido sale desde el pecho. Al usarla en lugar de la *cadence brisée* se vuelve mucho más enérgica y dramática. Las alternaciones son dulces y lentas, con un sonido apagado y terminan con un *morendo* gradual: primer paso, oscilaciones amplias. Segundo paso, oscilaciones pequeñas. Tercer paso, "estremecimiento". Cuarto paso, *morendo*.

q) Como la anterior, se caracteriza por la irregularidad en la rapidez de las oscilaciones de la voz, y por su ejecución ligada.



J. Lassacagne, 1766.

Tanto el *tremblement* como el *pincé* deben ejecutarse de tal manera que el oyente crea que sólo está escuchando la nota real; es decir, rápido.

Todas las cadencias implicaban *tremblement* aunque su signo no figurara.

Debido a la disonancia que produce, nunca se debe comenzar la alternación en un intervalo de séptima menor con respecto al bajo, siempre con una sexta.

Colocación: Se añaden a discreción. Sirven para dar ligamiento entre una frase y otra. Usualmente se colocan al final de las frases (nunca a la mitad) o de las obras. Se deben usar sobre las palabras importantes o en descripciones.

b) Cuando la siguiente nota real es el grado conjunto superior:

c) Se usa más en recitativos que en aires.

j) Se usa de preferencia en aires vivos y poco en patéticos.

o) Debido a su brevedad, se puede mezclar entre las notas de un *passaggio*, o hacerse después de una apoyatura. Se coloca sobre la nota real.

p) Se usa para enfatizar la expresión de ciertas palabras.

q) Se usa en notas largas, durante los *tremblements appuyés*, y también cuando el carácter de la obra, por su elasticidad de ritmo o la fantasía de su expresión se preste a hacer irregular la velocidad de las alternaciones.

Combinaciones: Se le puede terminar con un *tour de gosier* para dar una expresión alegre, o con una *chute* para dar una expresión dramática.

Repertorio: Puede usarse en obras de cualquier carácter, desde los aires dolorosos, calmados y tristes, hasta los que expresan alegría y ternura. El *tremblement feint* se usa principalmente para expresiones dramáticas y dolorosas, aunque también tiernas.

b) Se usan en aires tiernos, espirituales y encantadores.

é) Se usan en aires vivos y alegres o en recitativos rápidos y agitados. En otro tipo de repertorio solamente se ejecutan si están expresamente señalados

p) Se usa en aires de vivo dolor, abatimiento y languidez.

Epoca: Barroco.

Nombre: **TREMOLO** (Véase Quiebro, *BALANCEMENT* y *VOCE TREMANTE*).

Nombre: **TRILLE** (Véase *TREMBLEMENT*).

Nombre: **TRILLO**.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Repiqueteo.

Otros nombres: *TRILLE*, *BALANCEMENT* (Francia), *CLOSE SHAKE* (Inglaterra), *BEBUNG* (Alemania).

Traducción Repiqueteo, Trino cercano, Balanceo, Temblor.

Signo: t +

Descripción: Es la reiteración articulada del mismo sonido. En Italia, en el siglo XVIII se asimiló a trino.

Ejecución: Su articulación es gutural, en general rápida, aunque en ocasiones, debido a la expresión, podía ser lenta (cuando aparece escrito siempre es rápido). En el teclado (excepto el clavicordio) se hacía de preferencia en alternación con la nota inmediata superior. En los instrumentos de cuerda frotada y punteada se hacía golpeando un dedo junto al que estaba fijo en el mismo traste. En los instrumentos de cuerda frotada también se hacía con el arco solo, imitando el *tremblant* del órgano. En el clavicordio se hacía balanceando regularmente el dedo sobre la tecla (en alemán: *Bebung*).

Colocación: Depende de la expresión de la palabra. Se ejecuta sobre la nota real, o después de haberla atacado.

Epoca: Prebarroco y Barroco.



G. Caccini, 1602.

G.L. Conforto, 1593 (?).

M. Praetorius, 1619.



J. Playford, 1654.

J.S. Bach.

Nombre: *VERRE CASSÉ* (Véanse *FLATTEMENT* o *VOCE TREMANTE*).

Nombre: *VIBRATO* (Véase *VOCE TREMANTE*).

Nombre: *VOCE TREMANTE*.

Tipo: Emotivo.

Traducción: Voz temblorosa.

Otros nombres: *TREMBLEMENT*, *VERRE CASSÉ*, *BALANCEMENT*, *VIBRATO*, *TREMOLO* (Italia).

Traducción: Temblor, Vidrio roto, Balanceo, Vibración, Temblor.

Signo: No tiene.

Descripción: Es una fluctuación del sonido que se hace sobre la misma nota, sin articularla. Es un vibrato exagerado; un verdadero temblor de la voz.

Ejecución: Ligada con la garganta. En los instrumentos de cuerda, se hace balanceando el dedo sobre la cuerda.

Colocación: Se añade sobre las notas finales de las frases cuando son largas, y en general sobre cualquier nota larga. Nunca se deben hacer durante los *sons filés*.

Combinaciones: Al final de un *son enflé*.

Epoca: Renacimiento, Prebarroco y Barroco.

Capítulo V: ELEMENTOS DE ESTILO

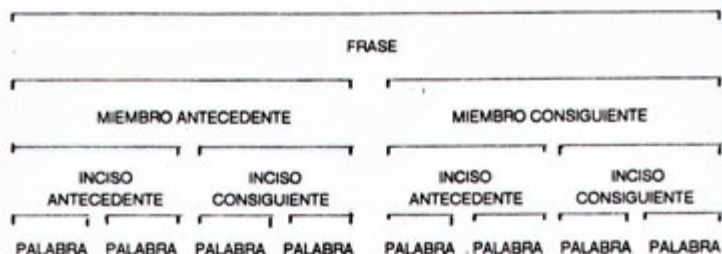
He llamado Elementos de Estilo a todos aquellos principios que nos permitan dar unidad, coherencia y propiedad a la interpretación de cualquier obra. Estos son:

- I) ACENTUACION
- II) ARTICULACION
- III) CARACTER Y *TEMPO*
- IV) *RUBATO*
- V) *VIBRATO*

I) ACENTUACION

A) FRASEO (ACENTUACION Y DINAMICAS).

Para concebir la acentuación y las dinámicas en el fraseo de la música antigua, los principios de interpretación del Canto Gregoriano se pueden aplicar ventajosamente:



(' = acentos colocados aquí arbitrariamente).

Como en el canto litúrgico, hay que respetar el acento tónico de la palabra, y en un grupo, escoger el más importante, y así hasta en la frase entera. Las palabras o las células musicales se acentúan, pero respetando sus jerarquías y aumentando la dinámica del sonido hasta el acento más importante, disminuyéndola después.

En el ejemplo siguiente, la escritura nos sugiere que el acento más importante de la frase es el de la sílaba *re* de la palabra *serenos*; el segundo en importancia caería en la sílaba *cla* del calificativo *claros*, y el de menor importancia sería el de la sílaba *o*, del sustantivo *ojos*. Así, aunque debemos acentuar la sílaba *o*, (la sílaba *jos* tendrá que estar menos acentuada) su acento será menor que el de *cla*, (la sílaba *ros* menos acentuada que ella) y éste, a su vez, será menor que el de la sílaba *re*. Entonces, la dinámica general nos incita a comenzar quedo, haciendo crecer el volumen poco a poco hasta la sílaba *re*, y disminuirlo posteriormente (a su vez, respetando los acentos de las notas fuertes):

O...jos cla...ros se...re...nos,

O...jos cla...ros se...re...nos,

O...jos cla...ros se...re...nos,

Ejemplo 1: Francisco Guerrero, Madrigal Ojos claros, serenos.

Esto de ninguna manera influye en la concepción de las frases, definitivamente diferente de la del período romántico; pues, repetimos, en el período romántico se concebían frases largas, con principio, clímax y final, y en los siglos anteriores el fraseo y la acentuación se concebían por célula o prácticamente por nota.

La acentuación (y la desigualdad) más usual para ejecutar las notas escritas iguales era hacer la primera nota fuerte y la segunda quedo. Lo contrario se hacía en casos precisos (véase Notas buenas y malas) o requería indicaciones especiales.

B) NOTAS BUENAS Y MALAS.

Todos los compases y todas las notas tenían su parte fuerte y su parte débil, conocidas como buena y mala (en Francia *noble et vil*, y en Italia *buona e cattiva*). En el compás binario los tiempos fuertes (buenos) eran el primero y el tercero, y en el compás ternario, el fuerte era el

The image shows a musical score for a four-part setting of the chorale "Wenn wir in höchsten Nöten sein" by Johann Sebastian Bach. The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Above the notes on each staff are rhythmic markings: 'M' for 'buena' (strong) and 'B' for 'mala' (weak). The markings are as follows:

- Staff 1: M B M B B M B M B M
- Staff 2: B M B M B B B B M B
- Staff 3: B M B B M B M B M B B M B B M
- Staff 4: B M B B M B M B M B B M

 The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with clear rhythmic patterns and a focus on the relationship between the strong and weak notes.

Ejemplo 1a: Johann Sebastian Bach, Coral Wenn wir in höchsten Nöten sein.

primero, el siguiente en importancia el segundo, y el más débil el tercero (lo llamaban "tiempo perdido"). Aunque en el siglo XVI no se usaban las barras de compás, las notas acentuadas y no acentuadas existían, y estaban señaladas por el texto.

Todas las notas (sin importar su valor), pertenecían a alguno de estos dos tipos, y cada nota tenía incluso su parte fuerte y su parte queda, aunque fuera débil. Su interpretación, en cualquier caso, es el tiempo, la nota, o la parte de la nota buena: fuerte, el tiempo, la nota, o la parte de la nota mala: quedo. (En una síncopa, la nota se vuelve buena, y en un tresillo, la nota buena es la primera.)

Desde luego, la importancia que se le diera a la ejecución del fuerte y del quedo, de nuevo, estaba relacionada con el contexto en donde estaban colocadas las notas, y su importancia es evidente, pues pueden dar a la música expresiones muy diversas, dependiendo de su contraste.

A medida que la escritura se fue haciendo más precisa, se fueron señalando en ella, no las notas buenas y malas, sino sus excepciones. Así, cuando los compositores deseaban que no se hiciera su acentuación, lo indicaban con ligaduras, pequeñas líneas verticales o puntillos sobre las notas. (Por lo tanto, los puntillos no tenían el mismo significado de hoy en día. No representaban al *staccato*, porque -como veremos más adelante- con los silencios de articulación, la ejecución de todas las notas era "aereada", "destacada" o "deletreada").

Estos principios hacen perfectamente coherentes las digitaciones antiguas para los instrumentos de tecla, las digitaciones de la mano derecha en los instrumentos de cuerda punteada, las arcadas en los de cuerda frotada y los golpes de lengua en los instrumentos de aliento.



Ejemplo 1b: Jacques Hotteterre, *Principes de la flûte traversière*, 1707.

- La digitación en el laúd (o en cualquier instrumento afín) para ejecutar las escalas era alternando el dedo pulgar (para la primera, fuerte) y el dedo índice (para la segunda, queda).
- La digitación en el clavecín (o en cualquier instrumento afín) para ejecutar las escalas era (ascendiendo): 3-4, 3-4, 3-4; y descendiendo: 3-2, 3-2, 3-2. Con ambas se obtenía el mismo resultado.



Ejemplo 2a: Tomás de Santa María, *ibid.*



Ejemplo 2b: John Bull, *Praeludium*, ca. 1605.



Ejemplo 2c: Henry Purcell, *A choice collection of lessons for the harpsichord or spinet*, 1696.

Ejemplo 2d: Johann Sebastian Bach, *Application*, BWV 994, *Klavierbüchlein für W. F. Bach*, 1720.

C) NOTAS CON PUNTILLO.

Si las notas escritas iguales automáticamente se ejecutaban de manera desigual (como se vio en el Capítulo IV, Adornos Rítmicos), escribirlas con puntillo implicaba una desigualdad más acentuada. Así, "las notas breves que se encuentran después de las notas con puntillo son más breves, al ejecutarlas, de lo que indica su valor; por lo tanto resulta superfluo añadirles puntillos o corchetes" (C.P.E. Bach), y "mientras más se prolongan los puntillos, la expresión es más placentera y agradable" (J.J. Quantz).

En los movimientos rápidos, con el fin de darles un efecto más brillante, se añadía un silencio entre el final del puntillo y la nota breve siguiente.

Escritura

Qui ri ...

Ejecución

Qui ri ...

Ejemplo 1: Claudio Monteverdi, Madrigal *Qui rise Tirst*, VII Libro del Madrigall, 1634.

Las notas con puntillo que aparecen en una obra mezcladas con notas iguales que deban ejecutarse desigualmente no influyen en la interpretación desigual normal de estas últimas: sólo indican que en ese lugar debe hacerse una desigualdad mayor.

Escritura

Vivacient

Ejecución

Ejemplo 2: Jean Philippe Rameau, *L'Indiscrette*, Rondeau du IV Concert.

En las piezas nobles y lentas, una corchea que aparezca después de una negra con puntillo no debe ejecutarse con su valor exacto, sino muy corta e incisiva. La negra con puntillo debe hacerse muy acentuada, con un silencio durante el puntillo. Este principio se debe aplicar en todas las notas con puntillo, hasta en las más breves, si el tiempo lo permite.

Escritura

Ejecución

Ejemplo 3: Jean Baptiste Lully, *Ouverture de l'Opéra Armide*, 1686.

Cuando en el mismo tipo de piezas aparezcan triples corcheas después de una negra con puntillo o de una corchea con puntillo, se deben ejecutar muy rápido, esperando el límite del tiempo.

Escritura

gravement et marqué

Ejecución

Ejemplo 4a: François Couperin, *La Visionnaire, Le Vingt-cinquième ordre*, 1730.

Escritura

Mesure, lent



fou dre vole et gron de



fou dre vole et gron de

Ejemplo 4b: Michel P. de Montéclair, *L'Enlevement d'Orithie*, Second Livre de Cantates, 17...

En casos como el siguiente, parece lógico ejecutar la primera nota corta:

Escritura



Ejecución



Ejemplo 4c: Jean Marie Leclair, *Sonata en trío en re mayor*, op. II No. 8, ca. 1728.

OBSERVACION: Había casos como el de la *muzette*, entre otros, en el que, a pesar de su tiempo moderado, la desigualdad de las corcheas escritas iguales no debía ser muy pronunciada, y por lo tanto, cuando el compositor deseaba que la desigualdad fuera excepcionalmente muy grande, lo señalaba claramente escribiendo corcheas con puntillo. Así, se da el caso de que en dos piezas seguidas, interpretadas ambas con una desigualdad importante, aparezca una escrita con notas con puntillo y otra con notas iguales (en la cual es el carácter que nos señala la desigualdad).

EXCEPCION: Al acompañar tresillos, la nota con puntillo se acortaba (en lugar de alargarse), para que la nota breve siguiente se igualara con la última del tresillo. Así, las notas que acompañan tresillos, sin importar cómo se escriben (iguales o con puntillo), se deben igualar al ritmo ternario.



Ejemplo 5a: J.J. Quantz, *Essai...*, 1752.



Ejemplo 5b: Carl Philip Emmanuel Bach, *Versuch...*, 1759.

Larghetto



Ejemplo 5c: Georg F. Händel, Sonata en la menor para Flauta de Pico y Bajo cifrado.

Cuando la primera nota es breve y la segunda tiene puntillo, en el Renacimiento y en la época prebarroca, la duración de la nota corta podía variar de acuerdo al contexto de la frase o de la obra, pero en el Barroco se optó por ejecutarla generalmente muy breve (incluso más breve de lo que señalaba su valor), y decididamente tanto en los movimientos rápidos como en los lentos (aunque desde luego con excepciones).

Escritura	Ejecución	Escr. y Ejec.
Escritura	Ejecución	

Ejemplo 6a: J.J. Quantz, *ibid.*



Ejemplo 6b: C.P.E. Bach, *ibid.*

Estas excepciones se aplicaban cuando a la nota breve se le colocaba un adorno largo como el trino o el *double*, o contradiciéndose (como era usual), en los pasajes tristes o expresivos, o en los movimientos lentos (con el fin de no alargar demasiado la siguiente nota). En este caso su ataque debe ser delicado.



Ejemplo 6c: C.P.E. Bach, *ibid.*

Como en los demás principios, el criterio del intérprete es el que debe prevalecer en la aplicación de éste, sabiendo así cuando hacer excepciones, incluso en el caso de que el contexto de una frase que nos presente notación con puntillos nos sugiera que prácticamente no debe hacerse desigualdad rítmica; y al contrario, cuando en una frase escrita

con notas iguales debamos hacer una desigualdad extrema, ejecutarlas como si éstas tuvieran puntillos.

No hay que olvidar que en el siglo XVI, además del significado usual del puntillo (de añadir la mitad del valor a la nota), éste tenía otros dos sentidos, que se aplican en la transcripción de las obras y no en su ejecución. Se sugiere a los interesados en estos detalles dirigirse a un libro de teoría.

II) ARTICULACION

A) LIGADURAS.

Es necesario establecer una diferencia en el concepto de "ligadura" del siglo XVI (que prevaleció en lo que en la época barroca se llamó la *prima prattica*) y el de la época barroca. La ligadura -en el siglo XVI- tiene su origen en los neumas del canto litúrgico, e implican la unión de varias notas en las que se canta una sola sílaba, y también influyen en la duración de las notas (que varía según su colocación y la dirección de su plica); pero existe la hipótesis de que también implicaban una interpretación ligada, puesto que existen pasajes equivalentes escritos con notas separadas y con ligaduras.

El estilo característico para la interpretación de la música antigua es su carácter "aereado" o "deletreado" (véase Silencios de articulación), y por lo tanto, el uso de las ligaduras (escritas o no) era muy restringido. En general aparecían señaladas específicamente y en su totalidad (usualmente en la música muy tardía, en general del siglo XVIII), pero, como hemos visto en el capítulo de escritura, la mayoría de las veces los compositores las indicaban en parte, o simplemente no las indicaban.

- Cuando aparecen claramente indicadas, su interpretación no deja lugar a dudas:



Ejemplo 1: Johann Sebastian Bach, *Gigue, Suite No. 3* para Violoncello solo.

- Muchas veces los compositores escriben algunas ligaduras sólo al principio de sus obras, como sugiriendo que en el transcurso de ella deben repetirse en lugares análogos, quedando esto a juicio del intérprete:



Ejemplo 2a: Antonio Vivaldi, *Concierto en si bemol mayor para cuerdas y continuo (F XI No. 24)*

Allegro



Ejemplo 2b: Antonio Vivaldi, *Concierto en la mayor para violín, cuerdas y continuo* (F I No. 90)

Cuando aparecen ligaduras sobre ciertos giros melódicos diferentes, y en otros similares no, y esto se presenta con cierta consistencia, es decir, como alternados, puede parecer lógico respetar dicha alternación, haciendo unos ligados y otros no:



Ejemplo 3: Antonio Vivaldi, *Concierto en sol mayor para 3 oboes, fagot...cuerdas y continuo*. F XII No. 33.

- Cuando no aparecen, se pueden añadir sobre todo en notas cortas de movimientos muy rápidos, o para señalar la forma de una célula o giro melódico. Asimismo se pueden añadir en adornos muy rápidos.

Presto



Ejemplo 4a: Heinrich Franz Biber, *Sonata Christi Geburt*.

Allegro



Ejemplo 4b: Jean Marie Leclair, *Sonata en trío en re mayor, op. II No. 8*, ca. 1728.



Ejemplo 4c: Biaggio Marini, *Sonata quarta (per violino) per sonar con due corde*.

- En un grupo de notas con ligadura, la última debe llevar su silencio de articulación.



Ejemplo 5: Dom Bedos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*, 1766.

Otra posibilidad consiste en escoger, en un movimiento rápido, una interpretación completamente articulada o una interpretación que incluya algunas ligaduras, determinadas por la articulación, la expresividad y la rapidez de las frases.



Ejemplo 6: Marin Marais, *32 Variations sur les Folies d'Espagne*, 1701.

Por otro lado, la ausencia de ligaduras (aunque sea en un movimiento rápido) puede indicar el deseo expreso del compositor de que se realice una ejecución articulada, sobre todo en piezas de carácter vivo y enérgico.



Ejemplo 7: Dario Castello, *Sonata seconda per violino*.

Para los cantantes, el uso del *legato* era aún más raro, pues dada la manera gutural de articular las notas (hasta las más rápidas, que con esta técnica se facilitan mucho más), permitía destacar todas las notas (por rápidas que éstas fueran), y su uso se restringía a algunos adornos o en algunos efectos especiales que enfatizaran el texto, o para realzar algunas partes, según el carácter de la obra.

Vemos pues que añadir ligaduras no escritas depende del contexto musical, y por lo tanto, del criterio del ejecutante. En cualquier caso, se deben usar con gran parsimonia y discreción, pues siempre debemos tener en cuenta que "no debe parecer que las notas estén pegadas", y que "el intérprete no debe tocar como si tuviera pegamento en las manos".

USOS DE LAS LIGADURAS

Cuando aparecían escritas -las ligaduras sobre las notas-, se usaban raramente para ejecutarlas ligadas. En general las ligaduras tenían otro significado, diferente al actual:

- Las ligaduras sobre dos (o tres) notas sí servían para indicar una ejecución ligada de éstas, pero no modificaban su ritmo desigual ni la digitación.

- Las ligaduras sobre cuatro o más notas de valor igual significaban que no había que hacer desigualdad rítmica.
- Las ligaduras sobre dos notas de valor igual, en las cuales aparecía sobre la segunda nota un puntillo, no indicaban interpretación ligada, sino que la primera nota era breve y la segunda larga.

Ejemplo 8:



- Para los instrumentos de cuerda frotada: si hay una ligadura sobre un grupo de cuatro notas y un puntillo sobre cada una de ellas, hay que marcar cada una con una ligera presión del arco (con el mismo golpe de arco) pero no hay que hacerlas destacadas.



Ejemplo 9a: J.J. Quantz, *ibid.*



Ejemplo 9b: Giuseppe Tartini, *Andante con variazioni sopra la Sonata per violino (op. v No. 6)*

Recitativo
Violín senza Parco (simile)



Ejemplo 1d: Johann Sebastian Bach, *Nun komm, der Heiden Heiland*, 1714.

Aquí, es importante no confundir los dos significados de los puntillos escritos sobre las notas: el primero de ellos, como lo acabamos de ver, significaba destacar las notas, y el segundo, no hacer desigualdad en una serie de notas del mismo valor:

"Las corcheas con puntillos por encima deben tocarse iguales, las otras desiguales."

Two staves of music in G major. The top staff is labeled 'Esrituro' and contains a sequence of eighth notes with accents and staccato marks. The bottom staff contains a sequence of eighth notes with accents and staccato marks. The notes are grouped in pairs: (G, A), (B, C), (B, A), (G).

Ejemplo 2: Louis Nicolas Clérambaut, *Cantate Apollon*, 1716.

- Las pequeñas líneas sobre las notas algunas veces indican una articulación más pronunciada que los puntillos, prácticamente interrumpiendo su sonido de inmediato, sin importar su valor.

- Cuando en las piezas nobles y lentas aparezcan triples corcheas después de negras con puntillo o de corcheas con puntillo, deben articularse claramente (cada una con su golpe de arco en los instrumentos de cuerda frotada, o con su golpe de lengua en los instrumentos de aliento), y sólo ligarlas excepcionalmente, a criterio del ejecutante.

C) RESPIRACIONES

Hay que respirar siempre entre una nota larga y una corta. Asimismo, entre frase y frase debe existir una respiración franca y evidente, en ocasiones incluso un verdadero silencio, con el fin de diferenciarlas claramente: "un silencio entre una frase y otra evita confusión" G. Frescobaldi. (Couperin usó una coma -signo usual de las respiraciones-, entre una frase y otra).

D) SILENCIOS

A la ejecución de los silencios se le aplicaba las reglas de desigualdad para las notas escritas iguales del *Rubato*, y de las notas con puntillo.

- Cuando en un grupo de cuatro semicorcheas o de triples corcheas, la primera es un silencio, éste se debe alargar, y por lo tanto, tocar la segunda nota corta:

Escritura

VIOLIN I

Ejecución

Ejemplo 1: Jean Baptiste Lully, *Air Enfin il est en ma puissance*, Opéra *Armide*, 1686.

- Cuando haya un silencio antes de un grupo de notas de valor muy breve, éste se debe alargar más o menos, dependiendo del contexto, para ejecutar esas notas más breves:

Ejemplo 2:

Escritura **Ejecución** **o:**



The image shows a single staff of music in treble clef. It is divided into three sections. The first section, labeled 'Escritura', shows a quarter note followed by a fermata. The second section, labeled 'Ejecución', shows the same quarter note but with a significantly longer duration, indicated by a longer horizontal line. The third section, labeled 'o:', shows the original notation again for comparison.

- Cuando haya fusas (treintaidosavos) después de una nota larga y un silencio corto, deben tocarse siempre muy rápido, ya sea en un movimiento lento o en uno rápido, esperando antes de tocarlas el límite extremo del tiempo que les corresponde:

Escritura
Adagio (ornamentado al estilo italiano)



The image shows two staves of music in treble clef. The top staff is labeled 'Escritura' and 'Adagio (ornamentado al estilo italiano)'. It contains a sequence of notes with a fermata over a group of notes. The bottom staff is labeled 'Ejecución' and shows the same sequence of notes, but with a very fast attack on the notes following the fermata, indicated by a sharp upward stroke.

Ejemplo 3: J.J. Quantz, *ibid.*

- Cuando al empezar el tiempo haya un silencio de semicorchea, seguido de notas con puntillo, éste debe prolongarse como si también tuviera puntillo, y la nota que le sigue acortarse en proporción.

La ejecución era naturalmente articulada, y cuando un compositor deseaba un destacamiento mayor entre las notas escribía silencios entre una y otra (ver ejemplo de Purcell).

E) SILENCIOS DE ARTICULACION

Una de las características más importantes y evidentes en la interpretación de la música antigua de todos los países y escuelas es la articulación, separación, o destacamiento de las notas. Este tipo de ejecución es válido para toda la música escrita en los siglos que nos interesan, pues desde el siglo XVI numerosas fuentes, si no lo mencionan, lo dejan implícito, especialmente los tratados que estudian las técnicas instrumentales. Desde luego, con el paso del tiempo, este elemento fue siendo definido más precisamente por numerosos tratadistas, hasta que en el siglo XVIII, el tratadista Joseph Engramelle, en Francia, nos presenta la siguiente definición, que transcribiré literalmente por su claridad y exactitud:

"Las notas, en la música, indican muy precisamente el valor total de cada una de ellas, pero sus verdaderas duraciones y el valor de sus silencios (que también forman parte de ellas, y que sirven para separarlas unas de otras), no aparecen indicados por ningún signo. Sin embargo, todas ellas no se expresan de la misma manera en la ejecución, e incluso, las de valor igual, dependiendo de los casos, pueden ser ejecutadas de una manera totalmente distinta.

Al ejecutarlas, todas las notas, sean éstas cadenciadas, articuladas o no, son en parte sonido y en parte silencio; es decir, que todas ellas tienen una extensión determinada de silencio, los cuales, reunidos, componen el valor entero de la nota. La parte que llamo sonido o duración, ocupa siempre el principio de la nota, y la parte que llamo silencio, la termina. El sonido es más o menos largo, según el carácter de la nota; y el tamaño del silencio depende del propio tamaño de la duración. Estos silencios del final de cada nota, fijan, por así decirlo, la articulación, y son tan necesarios como los mismos sonidos; sin lo cual no se podrían destacar

unas de otras; y una obra musical, por más bella que fuera, sin esos silencios de articulación, no tendría mayor gracia que las tonadas populares ejecutadas con gaitas insípidas, que sólo producen sonidos ruidosos y desarticulados.

Las notas se dividen también en mantenidas y pulsadas. Las mantenidas son aquellas que se hacen escuchar durante la mayor parte de la duración de la nota, y cuyos silencios, por consiguiente, son muy cortos. Las pulsadas, al contrario, son aquellas cuya duración es muy corta, de manera que solamente se marca la pulsación de la nota, y cuyo final está, consecuentemente terminado con un silencio considerable. Incluso, no existen cadencias que no estén separadas por pequeños intervalos muy cortos entre el tiempo en el que se levantan y se posan los dedos sobre el teclado: son estos intervalos más o menos largos, los que llamo Silencios de Articulación de la música, de los cuales ninguna nota está exenta."

Esta definición está apoyada (entre otros muchos) por J.J. Quantz, que recomienda evitar que las notas parezcan pegadas, y por C.P.E. Bach que, desapruueba a quienes tocan como si tuvieran pegamento en los dedos.

The image displays a musical score for a piece by Georg Muffat, titled 'Ejemplo 1a'. The score is presented in two parts: 'Escritura' (written) and 'Ejecución' (execution). The 'Escritura' section consists of two staves of music, showing a sequence of notes with clear articulation. The 'Ejecución' section consists of two staves of music, showing the same sequence of notes but with a more fluid, connected sound, illustrating the concept of 'silencios de articulación' mentioned in the text. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *P*.

Ejemplo 1a: Georg Muffat, *Concerto X Perseverantia*.

Escritura
Allemande

Non si può star senza te... con... tra... mor
on... de glo... rie van... to fie... ra bal... to vuol... co... so... to

Ejecución

Non si può star senza te... con... tra... mor
on... de glo... rie van... to fie... ra bal... to vuol... co... so... to

Ejemplo 1b: Francesco Corbetta, *Allemande, Aires dédiés au Roy d'Angleterre*.

Resumiendo: el sonido de una nota no debe escucharse durante todo su valor, y debe terminarse con un silencio más o menos largo, según el carácter de la obra. Es una de las evidencias en la dificultad de la notación, prácticamente imposible de escribir debido a su sutileza y variabilidad (como casi todos los elementos de interpretación), con la que se encontraban los compositores y ni se diga los editores de música, y que de hecho rarísimas veces se encuentra en la notación; sin embargo, no por no aparecer en la escritura no se realizaba.

Debe evitarse que la ejecución se vuelva brusca, seca y entrecortada (como si se le dieran hachazos). Las articulaciones deben ser muy delicadas, y se hacen con el fin de dar claridad a la nota siguiente. Cada nota debe ir acompañada por una dinámica muy sutil, y aunque su ataque sea preciso -así como el final de su sonido-, debe hacerse suavemente. Incluso en el canto las mismas consonantes pueden usarse para hacer las articulaciones.

Así, por ejemplo, las digitaciones para teclado se vuelven coherentes, pues sólo tienen sentido para la interpretación articulada, sin *legato*, y para el ritmo desigual. (En la flauta, la articulación seguía el mismo principio que la digitación en los instrumentos de tecla: "En los pasajes rápidos, el golpe de lengua simple no causa buen efecto, porque las notas se hacen todas iguales, mientras que según el buen gusto, éstas deben ser un poco desiguales" J.J. Quantz.)

III) CARACTER Y TEMPO

A) CARACTER

El *Tempo* y el Carácter son dos conceptos prácticamente indisolubles, pues el uno influye de manera determinante en la expresión del otro. Como se ha reiterado desde el principio de esta obra, el objetivo esencial de la interpretación debe ser la expresión clara de la esencia del concepto que se busca expresar. Esto es el carácter de la obra. En la música vocal este carácter está claramente expresado a través de las palabras, y en la música instrumental éste se manifiesta a través de su denominación, de su estructura, o precisamente de la indicación de su *tempo*. Así, se habla de piezas tiernas, dramáticas, alegres, nobles, tristes, nostálgicas, etc., y evidentemente en cualquier caso deben hacerse manifiestas sus características, pues éstas serían la esencia del concepto de su lenguaje (el carácter debe subrayarse incluso en las obras más abstractas como los *Ricercari* o las Fantasías; pues el intérprete, a través de ellas, debía tratar de inducir en sus oyentes los efectos que la música debía producir. Véase el Capítulo II).

El carácter, así, es esencial para hacer convincentes las obras. Con el fin de enfatizar el carácter se deben aplicar todos, absolutamente todos los principios de interpretación, pues el carácter es la manifestación esencial de la ejecución musical.

Todos los tratadistas recomiendan conocer el verdadero movimiento y carácter de cada pieza, y conservarlo durante toda la ejecución siempre igual, sin alteración, retardo ni precipitación. Y en el caso de las danzas, es indispensable conocer sus pasos y coreografía, lo que permitía, conservando el *tempo*, retardar o apresurar algún compás o nota. Hay que conservar la pulsación hasta en las cadencias, pues éstas ni se apresuran ni se retienen más que los primeros compases. Esta recomendación es especialmente importante para las danzas o aires de ballet, pero es válida para toda la música de escritura mesurada,

excepto fantasías, toccatas antiguas, madrigales renacentistas y prebarrocos y recitativos, así como para las obras no mesuradas¹ (véase Relación de formas y su interpretación, infra).

En la música francesa barroca, influida de manera tan determinante por la danza, y con una notación tan sucinta, era indispensable conocer profundamente el estilo de cada pieza, pues éste establecía el carácter de cada una de ellas. Así aunque a la vista las notaciones fueran parecidas o iguales, en la ejecución el intérprete debía diferenciarlas perfectamente, no sólo para él sino también para los oyentes. (Esto, desde luego, es válido para la música de los otros países, pero más aún para la música francesa, que estaba constituida por piezas "de carácter".)

A este respecto, aunque se diga lo contrario, las danzas de concierto (no para ser bailadas), debían conservar su carácter original (compás, ritmo, *tempo*, etc.); el intérprete debía representarlas a su auditorio y el público debía reconocer sus formas. Debían evocar de inmediato y claramente sus pasos y movimientos, conocidos por todos. Como se mencionó antes, la búsqueda del carácter propio de cada danza debe comenzar por su estudio coreográfico. Por lo menos, el conocimiento de ésta se muestra indispensable para abordar correctamente la ejecución de las *suites* de concierto. En concierto las piezas no se alejaban de su forma original, pues se pensaba que entre el público podía haber bailarines. Desde luego, se pueden encontrar excepciones, pero sobran las referencias que apoyan este principio:

La manera de tocar los aires de ballet se compone, al mismo tiempo, de dos funciones admirablemente bien conjuntadas: el saber agradar al oído, y el marcar al mismo tiempo tan bien los movimientos de la danza, que se le reconozca de inmediato; y que uno sienta, a pesar de sí mismo, el deseo de bailar. (G. Muffat, *Florilegium*, 1698.)

1 Obras con escritura no mesurada son, por ejemplo, los preludios para clavecín del siglo XVII.

Las piezas rápidas deben ser saltarinas y tocadas alegremente, con el fin de que los bailarines estén constantemente como levantados e incitados a saltar, y que los espectadores entiendan y sientan lo que los bailarines quieren expresar. (J.J. Quantz, *Essai*, 1752.)

B) TEMPO

En la Edad Media las figuras de las notas representaban a su vez unidades de tiempo, por lo tanto la escritura determinaba el movimiento de las obras. Este principio se fue desechando por su inexactitud, causada por las fluctuaciones del estilo y la evolución de la escritura. El estilo de escritura se transformó y empezaron a escribirse nuevos valores más breves que en la época precedente. Por esta razón, los valores más largos se relegaron y se emplearon valores inmediatamente inferiores. De esta manera, la semibreve, que antes era el valor más corto, se convirtió en el más largo usado por lo general (y que corresponde a la redonda actual). Aun en la actualidad, el *tempo* se infiere de acuerdo con el valor de las notas usadas en la escritura: *a priori* un $3/2$ tiene un movimiento diferente a un $3/8$.

En éste caso, la reducción de los valores de las notas en las ediciones modernas de música antigua se justifica (para los no especialistas) porque permite volver a dar a la música, visualmente, su fisonomía original (el ver notas de valor largo, de acuerdo con el criterio actual, puede llevarnos a asumir que el *tempo* deba ser lento). Mas a pesar de este tipo de transcripciones, la escritura nos da la impresión de que los hombres de los siglos XVI y XVII eran pausados, de carácter linfático o incluso aburridos y hasta un poco torpes, o por lo menos, incapaces del más mínimo virtuosismo. Sin embargo, abundan las referencias de tratadistas, de cronistas y de manuscritos de ejecutantes que anotaron detalladamente su manera de ejecutar las obras, que contradicen esta idea. Por lo tanto, debemos leer las obras antiguas tratando de concebirlas en su unidad rítmica adecuada.

Desde principios del siglo XVII se conocía el péndulo (antecesor del metrónomo), y las indicaciones de los *tempi* referidas a él son bastante precisas. Si los grandes compositores no lo usaron, de todas maneras existen otros ejemplos que permiten determinar por analogía los movimientos de la música en los siglos XVII y XVIII (los minutajes, los latidos del corazón, los organillos, los instrumentos mecánicos de

concierto y los tratados sobre su fabricación, y en el caso de las danzas, su coreografía).

Aparte de estos datos precisos, existen las indicaciones teóricas sobre los principios generales relativos a los movimientos. También se encuentra que los signos de compás y el valor de las notas usadas eran de importancia capital para el conocimiento de los *tempi*.

De cualquier manera, la decisión final en cuanto al *tempo* adecuado recaía sobre el buen gusto y criterio del intérprete, y todas las referencias en tratados, prefacios de libros musicales, etc., muestran que había un respeto absoluto hacia él.

RECOMENDACIONES:

Para conservar el *tempo*, era preferible no añadir adornos, o hasta no hacer los escritos, si la habilidad del ejecutante no permitía hacerlos con propiedad y a tiempo.

Para la correcta interpretación del *Adagio*, sobre todo en las obras más antiguas en donde aparece el término, se debe recordar su significado original, del latín *ad agio*, que significa "con comodidad", lo cual no implica forzosamente lentitud.

En la investigación de los *tempi* no hay que olvidar que en los términos antiguos se aplica siempre a la medida real del compás "no descompuesto", y algunas veces, al contrario, a la medida simplificada (un solo tiempo para el compás de 3 rápido), que se llamaba "compás de dos tiempos desiguales" (el compás binario se llamaba "compás de dos tiempos iguales").

En las obras más antiguas, en las que no aparece ninguna indicación de *tempo* (o en las posteriores que estén en el mismo caso), éste puede suponerse, ya sea por el carácter de la propia obra (si es vocal, por el texto), o tomando como base la rapidez con que se puedan ejecutar cómodamente las notas más breves (si son adornos, haciéndolos que suenen como tales), hacer en proporción más largos los valores.

REFERENCIAS SOBRE LOS TEMPI.

JEAN TITELOUZE (1623):

SIGNO: C

TEMPO: Dos veces más lento que ♩

GEORG MUFFAT (1695):

SIGNO: 2

MEDIDO A: 2

TEMPO: Dos veces más rápido que C, pero más moderada que ♩ , aunque puede ser muy lento, y en este caso su rapidez equivale a la que dan los italianos al C y que llaman *Presto*.

REPERTORIO: Muy lento en oberturas, preludios y sinfonías y un poco más alegre en los ballets.

SIGNO: C

MEDIDO A: 4

SIGNO: ♩

MEDIDO A: 2

TEMPO: Dos veces más rápido que C.

REPERTORIO: En las gavotas se apresura un poco más que en las *bourrées*.

SIGNO: 3/2

MEDIDO A: 3

TEMPO: Muy lento

SIGNO: 3/4

MEDIDO A: 3 o 1

TEMPO: Menos lento que 3/2.

REPERTORIO: Menos lento que 3/2, aunque un poco grave en las sarabandas y en los aires, y más alegre en los rondós. Lo más alegremente que se pueda, pero sin precipitación, en las *courantes*, minuétos, fugas de oberturas, etc. En las gigas y en los canarios hay que tocar sumamente rápido, cualquiera que sea su signo.

A continuación transcribiremos algunas citas del libro "*Essai..*" de J.J. Quantz, que servirá para ilustrar este tema.

INTERPRETACION DEL ADAGIO

- El *Adagio* es tierno y triste. Permite que el *Allegro* pueda excitar las pasiones y éste tranquilizarlas. La manera correcta de tocar un *Adagio* requiere que el intérprete se deje más bien jalar por las partes del acompañamiento que anticiparse a ellas. Hay que tener el ánimo tranquilo y casi triste. Un *Adagio* puede compararse a una súplica acariciante. Cuando se toca hay que plegarse a la pasión que el compositor quiso expresar en su obra con el fin de no tocar demasiado rápido un *Adagio* muy triste, ni muy lentamente un *Adagio* cantante. Se debe distinguir perfectamente un *Adagio* patético de estos tipos de piezas lentas: *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, etc. En cuanto al movimiento que necesita cada pieza, hay que razonarlo con respecto a toda la unión de sus partes; el modo y el compás, ver si éste es igual o desigual, nos ayuda también. Al *Adagio* muy triste se le designa usualmente con las palabras *Adagio di Molto* o *Lento Assai*.
- Cuando una obra está escrita con silencios largos muy frecuentes, no se debe cortar el sonido de las notas muy pronto, ni bruscamente, y es conveniente sostener la última nota un poco más de tiempo de lo que se necesita, disminuyendo su volumen poco a poco.
- En el *Adagio* todas las notas deben ser acariciadas y bien matizadas. No se deben emplear golpes de lengua rudos,

excepto cuando el compositor mismo pida que algunas notas sean cortadas.

- Cuando el solista hace crecer y disminuir el volumen del sonido da a su expresión claridad y oscuridad, logrando un efecto excelente.
- Cuando en la escritura aparezcan notas con puntillo (larga-breve) con ligaduras, la nota que está después del puntillo no debe tocarse bruscamente; hay que apoyarla en la precedente con un *piano*, disminuyendo siempre el sonido. Si hubiera un puntillo después de la segunda nota (breve-larga), la primera debe ejecutarse tan brevemente como en el *Allegro*, pero con menos fuerza.
- Cuando en el movimiento lento se encuentran semitonos mezclados en la melodía, aquellos que suben con un sostenido o un becuadro deben ser escuchados más fuerte que los demás.
- El *Grave* es un *Sostenuto* (que es el contrario del *Staccato*), y consiste en una melodía bien sostenida, seria y armoniosa, donde hay muchas notas con puntillo que deben tocarse de dos en dos. Es por esto que es necesario tocarla con un golpe de arco grave y pesado.

Un *grave* cuyo canto consista en notas con puntillo, debe ser tocado de una manera elevada y viva. Hay que sostener las notas con puntillo hasta el último momento y unir las ligándolas con las notas siguientes dulce y brevemente, siempre y cuando el intervalo no sea demasiado grande. En lo que respecta a los intervalos muy grandes, cada nota debe articularse aparte.

Si en la obra aparecen notas iguales que suben o bajen por grados conjuntos, a las notas largas (que usualmente son consonantes, y que a la larga cansan al oído) se les podrán añadir apoyaturas antes de ellas.

- Un *Adagio spiritoso* se compone con frecuencia de un compás, es de tres tiempos con notas con puntillo y su melodía está frecuentemente cortada. Aquí la expresión exige más viveza de la que se requiere (en el grave). Es por eso que las notas deben ser más articuladas que ligadas y se deben adornar menos. Sobre todo se pueden usar apoyaturas que terminen con medios trinos; pero cuando se encuentren algunos pasajes cantantes hay que acomodar la ejecución y alternar lo serio con lo acariciante.
- Si en un *Cantabile* o *Arioso* cuyo compás sea de 3/8 hay muchas semicorcheas que suban o bajen por grados conjuntos, hay que tratar de expresarlas de una manera simple y acariciante, sirviéndose del *piano* y del *forte* acá y allá.

Cuando en la melodía haya mezcladas corcheas por grados disjuntos, que provoquen que el canto se vuelva seco y que no lo embellezcan, se pueden unir los saltos de tercera (de esas corcheas) con apoyaturas o con tresillos; pero cuando el bajo tenga notas largas del mismo valor y de la misma armonía durante todo el compás, entonces la voz principal tiene la libertad de hacer más adornos; sin embargo, éstos no deben alejarse del estilo adecuado para una pieza de este tipo.

- Un *Andante* o un *Larghetto* escrito en un compás de 3/4, cuya melodía conste de negras que se mueven por grados disjuntos, acompañadas en el bajo con corcheas, en donde seis de ellas permanezcan en el mismo tono y la misma armonía, se puede tocar con más seriedad y más adornos que un *Arioso*. Si el bajo se mueve por grados conjuntos, hay que tener cuidado con los adornos para no hacer quintas y octavas paralelas.

INSTRUCCIONES PARA LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA ¹

- Un *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce* o *Poco andante*, se expresa con tranquilidad y con un golpe de arco ligero. Cuando el mismo *Arioso* se encuentre mezclado con diferentes clases de notas rápidas, también necesita, sin embargo, un golpe de arco ligero y tranquilo.

Un *Maestoso*, *Pomposo*, *Affettuoso*, o *Adagio spiritoso*, se debe tocar seriamente y con un golpe de arco ligero y agudo.

Una pieza lenta y triste que se indique con los nombres *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai* o *Mesto*, requiere un volumen muy moderado y un golpe de arco muy largo, muy tranquilo y muy pesado.

INTERPRETACION DEL ALLEGRO.

- El *Allegro* se opone al *Adagio*. Comprende diversas clases de obras cuyo movimiento es rápido: *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo*, etcétera.

Como muchos compositores escriben los términos antes mencionados, más por costumbre que para caracterizar adecuadamente el verdadero movimiento de las piezas, es preciso adivinar la intención del compositor a través del contenido de la pieza misma, que por el término que se encuentre al comienzo.

- El *Allegro* es alegre y vivaz, pero no por esta razón debe de realizarse en un *tempo* tan veloz que no permita tocar

1 En estas se sustituye el concepto "golpe de lengua" por el de "golpe de arco".

correctamente los pasajes más rápidos que se encuentren en él. Es por esto que hay que encontrar el movimiento de acuerdo a los pasajes más difíciles de la pieza.

Nunca se debe abandonar un movimiento pausado y razonable, cualquiera que sea la viveza que exija el *Allegro*, porque todo lo que sea precipitado es desagradable al oído. Siempre se debe tener como objetivo expresar la pasión que se deba, y no sólo tratar de tocar rápidamente. Por lo tanto, si uno desea conmover y dar placer al oído, cada obra se debe interpretar, en verdad, con un fuego conveniente, y nunca precipitar el movimiento porque ésta perdería todo su encanto.

- El movimiento se precipita cuando los dedos se levantan muy rápido, sobre todo en las notas disjuntas. Para evitar esto, hay que apoyar un poco sobre la primera nota de las figuras rápidas, de manera que las notas principales puedan ser escuchadas siempre un poco más tiempo que las de paso.

Se debe poner especial atención en los tresillos: es necesario hacerlos muy redondos e iguales y no precipitar las dos primeras notas. Se podrá, entonces, apoyar la primera nota por ser la más importante.

- El defecto de tocar muy rápido se ocasiona por no estar atento al golpe de lengua. Los pasajes más rápidos de un *Allegro* son los que deben, sobre todo, ejecutarse con un sonido redondo, limpiamente, con viveza, con articulación y destacadamente. A esto contribuye mucho la viveza del golpe de lengua. Hay que usar la lengua tanto ruda como suavemente, de acuerdo con la expresión que requieran las notas.
- Se debe tomar aliento en un momento conveniente y manejarlo cuidadosamente para no cortar una frase a la mitad.

- Mientras más grandes sean los intervalos, hay que dar más fuerza a las notas graves, porque son más esenciales a la armonía y porque en la flauta suenan menos fuerte que las notas agudas.
- Cuando después de notas rápidas se encuentren notas lentas y *cantabiles*, hay que moderar de inmediato el fuego y expresarlas con la pasión que necesitan.
- Cuando en un *Allegro* el sujeto aparece con frecuencia, se debe distinguir muy bien de las ideas menos importantes. Ya sea majestuoso o acariciante, alegre u osado, podrá hacerse más sensible a través de la viveza o de la moderación de los golpes de lengua, así como a través del *piano* y del fuerte. En general, en las repeticiones, los cambios del *piano* y del fuerte realzan la gracia.
- Los sentimientos cambian con frecuencia, tanto en el *Allegro* como en el *Adagio*, y se expresan de la siguiente manera:

Lo alegre se imita y se representa con notas cortas; y es necesario subrayar que lo que expresa la alegría es principalmente la viveza del golpe de lengua.

Lo majestuoso se hace sentir con notas largas y con notas con puntillo. Estas últimas deben ser articuladas fuerte y expresarse con viveza. Los puntillos deben alargarse mucho, y la nota siguiente se debe ejecutar muy brevemente. Algunas veces se pueden también insertar trinos durante los puntillos.

Lo osado se expresa cuando la segunda y la tercera nota de la melodía tienen puntillo y por lo tanto, la primera debe ejecutarse precipitadamente.

Lo acariciante se representa con notas ligadas que suben o bajan por grados conjuntos, y también con notas sincopadas en donde se pueda tocar quedo la primera y más fuerte la segunda.

Si en un *Allegro* hay más ideas alegres que majestuosas y acariciantes, también hay que tocarlo alegre y rápidamente. Pero si es lo majestuoso lo que da el carácter a las ideas principales, entonces la pieza usualmente debe ser ejecutada con más seriedad. Si la dulzura es el sentimiento dominante, entonces debe reinar más tranquilidad en la ejecución.

- La melodía simple, tanto en el *Allegro* como en el *Adagio*, debe ser adornada y hecha más agradable con apoyaturas y otros adornos esenciales, según lo demande la pasión que se exprese.

Lo majestuoso no admite que se añadan muchos adornos, y requiere ser expresado siempre de una manera sublime.

Lo acariciante requiere apoyaturas, notas ligadas y expresión tierna.

Lo alegre exige trinos con terminaciones muy precisas, mordentes y una expresión juguetona.

INSTRUCCIONES PARA LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA ¹

- Los *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto* o *Vivace* necesitan un golpe de arco vivo, muy ligero, corto y bien destacado, sobre todo en el acompañamiento, donde se requiere una interpretación más bien juguetona que seria. Sin embargo, hay que observar una cierta moderación en el volumen.

Un *Allegretto* o un *Allegro* que se modera con los nombres: *non presto*, *non tanto*, *non troppo*, *moderato*, etc., debe ejecutarse un poco más seriamente y con un

1 En éstas se sustituye el concepto "golpe de lengua" por el de "golpe de arco".

golpe de arco que sea un poco más pesado, aunque también vivo y vigoroso. En el *Allegretto*, son sobre todo las dobles corcheas, así como las corcheas en el *Allegro*, las que necesitan un golpe de arco muy corto, pero los pasajes rápidos deben tocarse con un golpe de arco ligero.

TEMPI. (Tomando en cuenta el pulso a 80 por minuto).

Tempi: Adagio assai, Adagio cantabile, Allegretto y Allegro assai. Quantz los relaciona de la siguiente manera: *Allegro assai* es la mitad del *Allegretto*, éste es la mitad del *Adagio cantabile* y éste es la mitad del *Adagio assai*. Los valores de notas más breves del *Allegro assai* son usualmente las semicorcheas y los tresillos de corcheas. Las del *Allegretto* serían las triples corcheas y los tresillos de semicorcheas, pero como estos valores más breves deben ejecutarse la mayor parte del tiempo a la misma velocidad, da como resultado que el mismo valor de nota es dos veces más rápido en el *Allegro assai* que en el *Allegretto*, así como en el *Alla breve* que en el C, independientemente de que el *tempo* sea rápido o lento. Esto implica, por ejemplo, que las corcheas de un compás de signo C duran, en un mismo *tempo*, igual que las semicorcheas en un compás de signo C. De igual manera, a través de la notación se pueden diferenciar en otros compases el *Allegro assai*, el *Allegro moderato* o el *Allegretto*. Es así que en el *Allegro assai*, el signo $3/4$, el $6/8$ y el $12/8$ tienen corcheas, el $3/8$ semicorcheas, y que en el *Allegro moderato*, que es dos veces más lento, los compases de $3/4$, $6/8$ y $12/8$ llevan semicorcheas y el $3/8$ triples corcheas. El principio es idéntico en los movimientos lentos (*Adagio*), tomando en cuenta las indicaciones complementarias posibles y de los signos de compás C o C, como se dijo anteriormente.

Tempi de Quantz, traducidos a cifras metronómicas: ¹

1 Debido a razones inciertas, ya en la práctica, los **tempi** que Quantz propone aparecen evidentemente como demasiado rápidos, por lo que se sugiere ensayarlos alrededor de un 15 % más lentos.

COMPAS C:

- | | |
|----------------------------|---------|
| 1) <i>Allegro assai</i> | ♩ = 160 |
| 2) <i>Allegro</i> | ♩ = 120 |
| 3) <i>Allegretto</i> | ♩ = 80 |
| 4) <i>Adagio cantabile</i> | ♩ = 80 |
| 5) <i>Adagio assai</i> | ♩ = 40 |

COMPAS C:

- | | |
|----------------------------|---------|
| 1) <i>Allegretto assai</i> | ♩ = 160 |
| 3) <i>Allegretto</i> | ♩ = 80 |
| 4) <i>Adagio cantabile</i> | ♩ = 80 |
| 5) <i>Adagio assai</i> | ♩ = 40 |

- 1) También *Allegro di molto* y *Presto*.
- 2) También *Moderato*, *Poco allegro* o *Vivace*.
- 3) También *Allegro ma non tanto*, *ma non troppo*, *ma non presto*.
- 4) También *Adagio spiritoso*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affetuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *Alla Siciliana*, etc.
- 5) También *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave*, etc.

COMPAS 3/4:

- | | |
|----------------------------|----------|
| <i>Presto</i> | ♩. = 100 |
| 1) <i>Allegro molto</i> | ♩ = 80 |
| 2) <i>Allegro</i> | ♩ = 160 |
| 3) <i>Adagio cantabile</i> | ♩ = 80 |
| 4) <i>Adagio cantabile</i> | ♩ = 40 |
| 5) <i>Adagio assai</i> | ♩ = 40 |

1) Cuando no haya semicorcheas, es decir, cuando el movimiento sea muy rápido y que sólo hay 6 corcheas por compás.

2) Cuando en la escritura haya sistemáticamente semicorcheas y tresillos de corcheas.

3) Cuyo bajo esté escrito con negras, y cuya melodía sea más *Arioso* que *Triste*.

4) Cuyo bajo esté escrito con corcheas.

5) También *Mesto* y *Lento*.

COMPAS 6/8:

Allegro = 160

COMPAS 12/8:

Allegro (sin semicorcheas) ♩ = 160

Alla siciliana ♪ = 160

COMPAS 9/8:

Allegro ♩ = 100

COMPAS 4/8 o (2/4):

Allegro ♩ = 160

COMPAS 3/8:

Presto ♩ = 100

Allegro molto ♩ = 80

Arioso ♪ = 80

El *Andante* a 3/8 puede tocarse más "seriamente" y con más adornos que el *Arioso*.

REFERENCIAS DE OTROS TRATADOS.

J.J. ROUSSEAU (1767):

Existen 5 diferentes tipos de movimientos, a saber (de lento a rápido): *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* y *Presto*; que corresponden, aunque con menos precisión en francés, a: *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai* y *Vite*.

Asimismo, se subdividen y modifican en: *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo* (que indican el grado de rapidez o de lentitud), y *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *con brio* etc., (que indican además el carácter y la expresión).

MARPURG (1756):

MUY LENTAMENTE:

Adagio assai

Adagio di molto

Largo

} assai o di molto

Lento

LENTAMENTE:

Adagio

Largo

Lento

MENOS LENTAMENTE:

Andante

Andantino

Larghetto

Poco adagio

Poco largo

Poco lento

MUY VIVO:

Presto o Prestissimo

Allegro assai

Allegro di molto

Velocissimo

Vivacissimo

etc.

VIVO:

Allegro

Veloce

Vivace

Poco presto

etc.

MENOS VIVO:

Allegretto

Poco allegro

Poco vivace

Poco veloce

Allegro ma non troppo
(non tanto, non presto)

etc.

LOS SIGNOS DE COMPAS, 1

COMPAS	MEDIR A	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
4/2	4		UNIDAD: BLANCA		FUGAS Y CONTRAPUNTOS
C	4	MUY LENTO	C NO BASTA PARA CONOCER TEMPO; LO DETERMINA EL CARACTER DE LA PIEZA.		VOCAL E INSTRUMENTAL. EN INSTRUMENTAL: PRELUDIOS O PRIMERAS PIEZAS DE SONATAS, ALEMANDAS, ADAGIOS, FUGAS, ETC. RARO EN AIRES DE BALLET.
12/4	S XVII 2 S XVIII 4	LENTO		TIERNO Y AFECTUOSO. ALGUNAS VECES VIVO Y ANIMADO	
12/8	4	3 VECES MAS RAPIDO QUE 12/4	TRIPLE	VIVO Y ALEGRE. EN ITALIA: TIERNO Y AFECTUOSO (CON INDICACION ADAGIO AFFETTUOSO).	
12/16	4	MUY RAPIDO	TRIPLE	EN ITALIA: PRESTISSIMO.	
C	2	LENTO			
2/4	2	LIGERO			
2/8	2	VIVO			
2/16	2	MUY VIVO			
6/4	2	EXTREMADAMENTE VIVO.			
6/8	2	GRAVES ALEGRES (DENIS)			

LOS SIGNOS DE COMPAS, 2

COMPAS	MEDIR. A	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
C	2 LENTOS 4 LIGEROS	2 VECES MAS RAPIDO QUE C ENTRE 4 TIEMPOS C. Y 2 TIEMPOS 2	OTROS NOMBRES: ALLA BREVE, ALLA CAPELLA, O TEMPO DI GAVOTA. (CUANDO ALLA BREVE = 2 TIEM- POS LIGEROS).		LULL Y LO UTILIZO INDIFFERENTE- MENTE CON 2 EN SUS OPERAS.
2/2 o 2	2	ALGUNAS VECES LENTO Y ALGUNAS RAPIDO. EQUIV. A CX2 = CAMBIAR NEGRAS POR CORCHEAS	CUANDO ALLA CAPELLA O ALLA BREVE: MUY RAPIDO. SE USA EN PIEZAS LENTAS SI HAY ADVERTENCIA	VIVO Y PICADO	PRINCIPIO DE OBERTURAS DE OPERA, ENTREES DE BALLET, MARCHAS, BOURREES, GAVOTAS, RIGAUDONS, BRANLES, ETC. EN ITALIA NO SE USA.
2/4	2	LIGEROS (NI MUY LENTO NI MUY VIVO), ES COMO COMPAS DE 4 TIEMPOS LIGEROS DIVIDIDO EN 2.		AIRES VIVOS Y PICADOS	SE EMPLEA MAS EN SONATAS Y CANTATAS QUE EN MOTETES Y EN OPERA
4/8	2	PRECIPITADOS (ALGUNAS VECES EN VEZ DE 2/4).	UNIDAD: NEGRA		
2/8	1	MUY LIGERO			TAMBOURINS
6/4	2	RAPIDO (ALGUNOS 6 GRAVES)	TRIPLE	AIRES VIVOS Y PICADOS. POCO EN AIRES LENTOS. TIERNO Y AFECTUOSO. MUY ALEGRE Y MUY RAPIDO.	OBERTURAS DE OPERA, LOURES, GIGAS, FORLANES Y ALGUNOS AIRES DE BALLET DE CARACTE- RES. SE USA POCO EN ITALIA.
6/8	2	MAS RAPIDO QUE 6/4 (O A 6 LIGEROS).	TRIPLE	ALEGRE, VIVO Y ANIMADO.	PRINCIPALMENTE CANTATAS Y SONATAS, CONVIENE A GIGAS, ETC.

LOS SIGNOS DE COMPAS, 3

COMPAS	MEDIR A	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
3			1° FUERTE, 2° DEBIL Y 3° PERDIDO		
3/2	3	LENTO (DOS VECES MAS LENTO QUE EL TRIPLE SIMPLE 3/4).	TRIPLE DOBLE O TRIPLE MAYOR. ALGUNAS VECES PARA DIVIDIR LAS BLANCAS SE ESCRIBEN CORCHEAS BLANCAS.	PATETICO Y TIERNO.	SUENOS, LAMENTOS, CANTATAS. GRAVES, EN SONATAS Y COURANTES BAILADAS, ETC.
3/4 O 3	3	MODERADO (CUANDO 3: POCO ALEGRE).	TRIPLE SIMPLE.	TIERNO Y AFECTUOSO. ALEGRE Y ANIMADO.	EN FRANCIA: CHACONAS Y MINUETOS. SARABANDAS, PASACAILLES. AIRES DE BALLET.
3/8	3	DOS VECES MAS RAPIDO QUE 3/4. ES MEJOR MEDIRLO A 1 POR COMPAS. ALGUNAS VECES MUY LENTO.	TRIPLE MENOR.	LIGERO, AUNQUE A VECES LENTO.	EN ITALIA: CORRENTES. CANARIOS, PASSEPIEDS, ETC.
9/4	3	LENTOS (MODERADO, NI MUY RAPIDO NI MUY LENTO).	TRIPLE.	TIERNO Y AFECTUOSO.	
9/8	3	3 VECES MAS RAPIDO QUE 9/4 (ALEGREMENTE).	TRIPLE	VIVO Y ALEGRE	ALGUNAS VECES EN CANTATAS. PERO MAS SEGUIDO EN SONATAS Y SOBRE TODO EN GIGAS.
3/16			TRIPLE	MUY VIVO Y RAPIDO	
6/16		MAS RAPIDO QUE 3/16.		EN ITALIA: PRESTISSIMO.	
9/16			TRIPLE	MUY RAPIDO.	

RELACION DE FORMAS MUSICALES Y REFERENCIAS PARA SU INTERPRETACION (DIVERSAS FUENTES)

Sería demasiado extenso describir todos los caracteres que pueden encontrarse en la danza e indicar todos sus movimientos, por lo que solamente se mencionarán algunos.

En Francia se usa el signo ♩ para la Gavota, la *Bourrée*, el *Rigaudon*, el *Rondeau*, etc. pero también los indican frecuentemente con un 2. En este caso, con el signo ♩ , las notas de un mismo valor se tocan dos veces más rápido que en el compás de cuatro tiempos C. (Véase J.J. Quantz).

Las indicaciones de *tempo* son un promedio establecido según el tipo más usual de cada danza alrededor de 1750.

ALEMANDA: Las corcheas se hacen iguales y las semicorcheas desiguales. En el Renacimiento era una danza aislada, y al final del siglo XVII se integró como la primera o segunda pieza de la *suite* instrumental. En general su *tempo* es moderado, excepto en la segunda mitad del siglo XVIII: $\text{♩} = 184$.

ARIA: Significa aire o canción. Es una pieza cuyos movimientos deben ser justos e iguales. Hay que marcar bien todos los tiempos, pero principalmente los primeros de cada compás, y casi siempre es un poco rápida y alegre, excepto cuando está marcada *aria larga*, *aria affettuosa*, etc.

ARIETTA: Diminutivo de Aria; significa airecito o cancioncita. En Francés *air gai* (aire alegre), ejecutado según el estilo italiano. Consiste en dos repeticiones, o puede repetirse *da capo* como un *rondeau*.

BOURRÉE: Se ejecuta con alegría y con un golpe de arco ligero y corto. Comienza en anacruza (negra). Medir a dos tiempos "alegres". Se ejecuta como el *rigaudon*.

Cada compás = 60 a 80

BRANLE: Danza muy alegre. Tiene un refrán al final de cada estrofa.

$\text{♩} = 112$

CANARIOS: Se toca como la giga, con un golpe de arco corto y ligero, pero sus notas son siempre destacadas y por lo tanto el golpe de arco

es más incisivo. Se debe tocar extremadamente rápido, no importa cómo esté marcada o cómo se mida.

$$\text{♩} = 106 \text{ a } 160$$

CONRADANZA: Se baila después de los minuetos por ser más alegre. En general se marca a dos tiempos. Debe tener mucha cadencia, ser brillante y alegre, pero sin embargo, tener una gran simplicidad. Como se repite mucho sería insoportable si estuviera muy cargada.

$$\text{♩} = 132$$

CORRENTE: (VER COURANTE).

COURANTE: Se ejecuta majestuosamente. El arco debe separarse después de cada negra, teniendo o no escrito un puntillo encima de ella. Es como una sarabanda muy lenta. La *corrente* italiana, por lo contrario, es rápida y se marca a 3/4. Hay que apoyar el quinto tiempo (segundo de cada dos compases), pues la coreografía así lo necesita, ya sea alargándolo un poco o colocándole un adorno.

$$\text{♩} = 80 \text{ a } 3/4$$

$$\text{♩} = 90 \text{ a } 3/2$$

(La antigua *courante* francesa se escribía a 3/2, con blancas, negras y corcheas. En Italia y en Alemania se escribía principalmente a 3/4 y raramente a 3/2 o a 3/8, y se debe analizar si las tres negras de la *courante* alemana o italiana corresponden exactamente a las tres blancas de la escritura francesa, o si este compás fue dividido en dos partes. En el primer caso, escrita con negras, corcheas y semicorcheas, el movimiento al que hace referencia Quantz es $\text{♩} = 80$, pero en el segundo se puede entender por $\text{♩} = 160$ y en el tercero $\text{♩} = 160$).

CHACONA: La chacona se toca majestuosamente. ("Se pasa del mayor al menor, del *Grave* al *Allegro* o del tierno al vivo sin apresurar ni detener nunca el tiempo"). Su movimiento es moderado y los compases bien marcados. Se compone de diversas estrofas que deben variarse lo más posible. Se mide a tres tiempos ligeros o a uno y medio lento. (Ver *passacaille*).

$$\text{♩} = 156 \text{ a } 160$$

ENTRÉE: (VER *COURANTE* Y *OBERTURA*).

FANTASIA: Obra instrumental de los siglos XVI y XVII, desarrollada a partir de un tema de una obra vocal o de danza. Sus características estructurales pueden ir desde la improvisación hasta el contrapunto estricto. Desde luego, su principal característica (al ser prácticamente la primera forma instrumental importante) es que no está sujeta a ningún texto bajo ninguna circunstancia. Se encuentran fantasías hasta el siglo XVIII. Su ejecución es muy libre.

FOLIA: Forma surgida en el Renacimiento (originalmente para cantar y bailar) y que fue muy popular hasta el barroco, y se usó para canciones, danzas y variaciones. La folía antigua (1577-1674) era "rápida y ruidosa" y la posterior lenta y digna. En la antigua la melodía era variable, y rítmicamente cambiaba entre 3/2 y 6/4; el bajo era en 3/4 y los acordes de fundamental podían ser mayores o menores. En la posterior, se le alargó el segundo tiempo (en general cada dos compases). Se desarrolla sobre un bajo obstinado y en sus principios estuvo emparentada con la *romanesca* y el *passemazzo*.

Folia antigua



First system of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two staves. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two measures. The second staff has a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans the last two measures of the second staff, and a second ending bracket labeled '2.' spans the last two measures of the second staff.

Folia moderna

Second system of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two staves. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two measures. The second staff has a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans the last two measures of the second staff, and a second ending bracket labeled '2.' spans the last two measures of the second staff.

FORLANE: Movimiento moderado, entre la *loure* y la *giga*. Se mide alegremente.

FURIE: Se ejecuta con mucho fuego, con un movimiento vivo, y violento.

(en signo C o en 3/4 con semicorcheas) ♩ = 160

GALLARDA: Danza alegre de compás ternario con un tiempo moderadamente rápido.

GAVOTA: Es casi igual al *rigaudon*, aunque con un tiempo más moderado. Su movimiento puede ser lento o vivo, pero no hay que llevarlo a extremos. Su expresión es muy emotiva. Los reposos están marcados cada dos compases.

a ♩ = 120 a 132

GIGA: Las *gigas* y los canarios, de cualquier manera que estén marcados, se deben tocar extremadamente rápido. Se toca con un golpe de arco corto y ligero. Su carácter es igual al de los canarios. En 3/8, 6/8, 9/8 su *tempo* es muy ligero. En 6/4 se mide a dos tiempos graves. Es como una *loure* muy viva, con un movimiento muy acelerado. También hay *gigas* marcadas con C, 4/2, 2/4, 3/4 y 3/2.

a 6/8 ♩ = 100 a 160

a 3/8 ♩ = 116

LOURE: Se toca majestuosamente. Cada uno de sus tiempos se acentúa, y las negras y las blancas deben destacarse. También puede acentuarse más el primero que el segundo. En los tresillos, la primera nota se hace como si tuviera puntillo y la segunda breve. Su movimiento es grave y se mide a 2. Su compás puede ser de 2/4, 6/4 o 12/4.

♩ = 80

MADRIGAL: (Renacentista y prebarroco) En los madrigales se varía el *tempo*, haciéndolo lento, rápido o hasta suspendiéndolo de acuerdo con la expresión de la música o el sentido del texto.

MARCHA: Usualmente se toca con solemnidad, aunque debe tener diferentes caracteres de acuerdo con las ocasiones en las que se toca. Su ritmo debe ser muy marcado y con una desigualdad muy pronunciada en las corcheas escritas iguales, y aún más en las escritas

con puntillo. (Mismas observaciones para *Fanfarre* y *Bruit de trompettes*).

$$\text{a C } \downarrow = 80$$

$$\text{a C o 2 } \downarrow = 80 \text{ a } 120$$

$$\text{a } 6/4 \downarrow = 150$$

MINUETO: Su nombre se deriva del francés *Pas menu* (paso pequeño). Danza muy alegre, pero elegante y noble. En Italia se marca a 3/8 o 6/8. Su movimiento es muy alegre y rápido. En Francia se marca a 3 o 3/4. Debe tocarse de tal manera que transporte al bailarín y lo levante de la tierra, por decirlo de algún modo. Las negras se marcan con un golpe de arco bastante pesado aunque corto. En los minuets, como en todas las danzas de 3 tiempos, el primero constituía el punto de apoyo coreográfico; por lo tanto hay que acentuarlos, y aligerar el tercero. El minuetto debe medirse a dos compases de 3 tiempos (como a 6/4), y a un tiempo por compás; lo que implica que el primer tiempo del segundo compás debe acentuarse menos que el del primero. (Al primer compás lo llamaban *mesure bonne* [bueno] y al segundo, *mesure fausse* [falso]). Algunos minuets se tocaban con notas casi iguales, y otros, al contrario, necesitaban una desigualdad tan marcada como la de la marcha. Los minuets para clavecín deben ser menos rápidos. Se debe distinguir entre el carácter alegre de la música, cuyo *tempo* es muy rápido cuando se lleva a 3, y moderado cuando se lleva a 2; y el carácter lento del paso del minuetto danzado. Asimismo, se debe recordar que en la segunda mitad del siglo XVIII su *tempo* se hizo más lento.

$$\downarrow = 54$$

$$\downarrow = 160$$

$$\downarrow = 70 \text{ a } 76$$

$$\downarrow = 76$$

MUSETTE: Requiere una expresión muy tierna. Su *tempo* es un poco lento. La desigualdad de las corcheas debe ser muy ligera. Aquí, cuando el compositor deseaba una desigualdad muy marcada, la señalaba con notas con puntillo.

$$\text{a } 3/4 \downarrow = 80$$

$$\text{a } 3/8 \downarrow = 80$$

OBERTURA DE OPERA O ENTRÉE DE BALLET: Las corcheas escritas después de las negras con puntillo no deben ejecutarse según su valor exacto, sino de manera breve e incisiva. La negra con puntillo se toca muy acentuada, y debe separarse el arco durante toda la duración del puntillo. Es necesario hacer lo mismo con todas las demás notas con puntillo sin importar su valor, si el *tempo* lo permite. Se hace lo mismo cuando aparecen tres triples corcheas (o más) después de una nota con puntillo o de un silencio. En este caso, tampoco se tocan con su valor exacto, sino tan rápido como se pueda, después de haber esperado el extremo límite del tiempo que les corresponde. La ejecución de esta pieza es muy articulada y se debe dar a cada nota su golpe de arco y no ligar casi nunca. Se toca majestuosa y gravemente.

$$\text{♩} = 80$$

PASACAILLE: Cuando es danzado, se toca un poco más rápido que la chacona. Si no, los tratadistas están de acuerdo en general en que éste se toca un poco más lento.

$$\text{♩} = 106$$

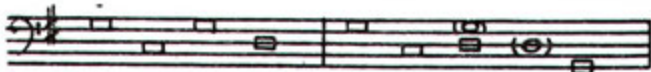
$$\text{danzado } \text{♩} = 160$$

PASSEMEZZO: Danza renacentista de compás binario y de *tempo* moderadamente rápido. Se desarrolla sobre un bajo obstinado de dos tipos: *Passemezzo antico* y *Passemezzo moderno*. En sus principios estuvo emparentada con la *romanesca* y la folía.

Passemezzo antico



Passemezzo moderno



PASSEPIED: Se toca un poco más ligeramente y un poco más rápidamente que el minueto. Se mide a un tiempo.

a 3/8 \downarrow = 88 a 96

a 3/4 \downarrow = 160

PAVANA: Danza renacentista binaria noble, majestuosa y lenta. Todavía se llegó a usar en el siglo XVIII.

PRELUDIO: Puede estar escrito, como primera pieza de una *suite*, *sonata*, *opera* o *cantata*, o improvisarse (capricho). En este caso, se usaba para introducir el tono en el que se iba a tocar y se puede hacer antes de cualquier obra. No hay regla ni para su movimiento ni para su duración. **Aunque los preludios estén escritos, siempre se debe dar la impresión de que se están improvisando.**

RECITATIVO: Debe ser muy descriptivo, expresivo y libre, y adornado sobriamente para que contraste con las arias.

RICERCARE: Emparentado a la fantasía. Era casi como un ejercicio técnico de composición. Puede desarrollarse sobre un bajo, teniendo entonces un carácter improvisatorio, con una interpretación muy libre; o -más comúnmente- de manera imitativa (contrapuntística) cuya interpretación era mucho más cuadrada.

RIGAUDON: Se mide a 2. Es alegre. (Véase *bourrée*).

\downarrow = 120 a 160

ROMANESCA: Danza renacentista de compás binario y valores de notas ternarios. Se desarrolla sobre un bajo obstinado. Está emparentada con la gallarda por su *tempo* y con el *passemazzo* y la folía por el carácter de su bajo.

Romanesca



RONDEAU: Se toca con una cierta tranquilidad.

$$a \text{ } \mathcal{C} \text{ } \downarrow = 76$$

$$a \text{ } 3/4 \text{ } \downarrow = 152$$

SARABANDA: En el siglo XVI fue una danza rápida, y en los siglos XVII y XVIII se hizo lenta. Se toca con el mismo movimiento de la *courante*, pero con una expresión un poco más agradable. Es como un minueto lento. Se mide a 3.

$$a \text{ } 3/4 \text{ } \downarrow = 80$$

$$a \text{ } 3/4 \text{ } \downarrow = 88$$

$$a \text{ } 3/2 \text{ } \downarrow = 72$$

$$a \text{ } 6/4 \text{ } \downarrow = 134$$

SICILIANA: Tiene un movimiento mucho más lento pero más marcado que la giga. En un 12/8, cuando hay mezcladas notas con puntillo, debe tocarse muy simplemente, casi sin adornos.

TAMBOURIN: Se toca como la *bourrée* o el *rigaudon*, pero un poco más rápido. Se mide a 2.

$$\text{un compás} = 80$$

TOCCATA (antigua): Tocar los comienzos *Adagio* (véase *tempo*) incluso si están escritos con corcheas, así como todos los pasajes expresivos o adornados. Los pasajes por grados conjuntos, con corcheas, rápido. En general, *secondo il gusto del sonatore* (según el juicio del intérprete).

VOLTA: Danza renacentista de compás ternario, de carácter alegre, emparentada con la gallarda.

IV) RUBATO

Desde el final del siglo XV y principios del XVI, y hasta el siglo XVIII se encuentran numerosas referencias -sean en libros de obras musicales como instrucciones a los ejecutantes, al principio de éstas; en referencias epistolares o en aquellos que se encuentran en los propios tratados de interpretación- sobre la elasticidad que debe darse a la ejecución musical.

De la misma manera en la que la vibración del cosmos se desarrollaba sobre un pulso constante e inmanente, la música, como reflejo de éste, debía funcionar de la misma manera. Por lo tanto, respetando esa constancia del pulso, las notas que se encontraban entre una pulsación y otra debían interpretarse con la mayor libertad posible. Este, como todos los principios de interpretación, ayudaba a realzar la expresividad y el carácter de las frases y de las obras.

Hay que tañer las consonancias (acordes) a espacio y los redobles (escalas) apriesa. (Luis Milán, 1536.)

Cuando la ejecución se haga de tal manera que una de las manos pareciera tocar fuera de tiempo mientras que la otra lo mantiene estrictamente, se puede decir que el ejecutante está haciendo todo lo que puede esperarse de él [...] Algunas notas, algunos silencios, deben ser alargados más allá del valor con el que están escritos, por razones de expresividad. (Carl Ph. E. Bach, 1759.)

Lo que los maravilla sobre todo, es que yo permanezca siempre a tiempo. No llegan a comprender que en el *tempo rubato* de un *Adagio*, mi mano izquierda queda completamente independiente. (Wolfgang A. Mozart, 1777.)

El *rubato*, con todas sus sutilezas rítmicas, era, como muchos otros elementos de interpretación, prácticamente imposible de escribir, y es aplicable, como se constata con las citas anteriores, en toda la música desde el Renacimiento (y muy posiblemente desde antes) hasta el final del Barroco.

Muchos excelentes cantantes causan gran placer a sus oyentes, aunque sus glosas contengan más o menos notas que las adecuadas. Si los cantantes pueden adaptar las notas extras sin afectar el pulso, incluso los músicos expertos no las objetarán, o incluso ni las notarán... Es mejor aprender a glosar de oído más que de los ejemplos escritos, dado que el pulso y el ritmo (*la misura et il tempo*) son imposibles de ser escritos correctamente. (Lodovico Zacconi, *Prattica di música*, 1592.)

La mentalidad de los hombres de aquella época, en la que la exactitud en la ejecución de los valores de las notas escritas era una noción casi

desconocida, usualmente los llevaba a escribir los valores de las notas con una idea de Largo-Breve. Como se menciona en el Capítulo III, lo esencial en la interpretación de la escritura es localizar las notas reales y separarlas de los adornos escritos, de las notas de paso, etc. En este caso, las notas reales deben interpretarse con fuerza, precisión, seguridad y firmeza, exactamente sobre las pulsaciones (consonancias a espacio), mientras los adornos y todas las notas de paso, prácticamente como si se estuvieran improvisando: *rubato* (redobles apriesa).

Debido a esto, cualquier signo adicional (puntillos, líneas, ligaduras, etc.) indicaba sólo una interpretación diferente a la usual (que, repetimos, ya era diferente a la escrita). Así, el valor y la ejecución de las notas breves debía ser prácticamente como *rubato*, y lo imponía el carácter y expresividad requeridos por la nota, la frase o la obra. (Para las notas con puntillo, de paso, adornos, etc., recordar el concepto de relación nota larga-corta, y nota real-adorno.)

Asimismo, tanto en el Renacimiento como en el Barroco, la ejecución de las figuras de cuatro notas breves escritas iguales requería una interpretación especial. En el Renacimiento, las tres primeras se debían tocar rápidamente, y alargar la cuarta (tañer con buen ayre); cuidando de no apresurar demasiado las primeras, y no alargar demasiado la última. En el Barroco, este principio se aplicaba a la inversa, apoyando y alargando la primera nota, y haciendo rápidamente las tres finales (véase el Capítulo IV, Adornos rítmicos). Esto me lleva a considerar que lo esencial en uno y otro caso es comprender la esencia del espíritu de la interpretación musical de ambas épocas, aunque no se tomen los principios al pie de la letra. Esta esencia, nos muestra que lo que se buscaba a través de estos principios era dar variedad, riqueza y gracia a la interpretación; darle el encanto de lo inesperado, de lo original, con el fin de que cada intérprete le diera características propias a su interpretación y realzara la expresión de la música. A final de cuentas, se puede aplicar una u otra manera para cualquiera de los dos casos (o inventar otra), estando seguros de que ellos no se hubieran molestado. La mentalidad actual de ejecutar exactamente lo escrito, podría ser considerado por ellos como una falta de imaginación.

Los intérpretes desconocían la precisión matemática en la ejecución musical, y los compositores escribían su música a sabiendas de esto. El

objetivo principal de los primeros era la perfección del estilo y la expresión correcta del carácter y expresiones musicales, y disponían de esta elasticidad para usarla como elemento que realzara la expresión, y ayudara a cumplir con ese objetivo. Los compositores, por su parte, sabían que los intérpretes actuarían así.

De esta manera, el espacio entre un tiempo y otro era totalmente utilizable para tocar las notas escritas durante él.

EJEMPLOS

1) Las notas escritas iguales deben ejecutarse desiguales (véase Capítulo IV, Adornos rítmicos), con una desigualdad básica de $\frac{1}{2}$, pero esta desigualdad variaba haciéndose más pronunciada o más leve (o incluso desapareciendo), de acuerdo al carácter de la obra.

2) Como se vio en este mismo Capítulo (Acentuación, inciso B, Notas con puntillo), cuando aparecía un puntillo después de una nota, indicaba una desigualdad más pronunciada de la usual en las notas escritas iguales, y por lo tanto la nota se debía alargar más, implicando que las notas siguientes (o anteriores, según el caso), se hacían más cortas. Pero esta exageración de la desigualdad también podía ser más o menos pronunciada, dependiendo del carácter de la obra.

V) VIBRATO (USO)

El uso del *vibrato* continuo como elemento de la interpretación musical es relativamente reciente, pues data del periodo romántico.

Anteriormente la expresividad del sonido se daba a través de la dinámica del volumen, diferente para cada nota, según el contexto en el que se encontrara; de dónde venía y hacia dónde iba.

El *vibrato* era considerado como un efecto (véase el Capítulo IV, Adornos emotivos) que ayudaba a enfatizar ciertas notas solamente. Se concebía como un verdadero temblor amplio del sonido, como el *balancement*, el *flattement*, la *voce tremante* y otros tipos de *vibrati* (que se mencionan y que se usaban desde el siglo XVI).

Como todo efecto o adorno, su uso era apreciado de esta manera, y su abuso era manifiestamente reprobado. Para algunos, el hecho de que en algún tratado del Barroco muy tardío aparezca la recomendación

de que los instrumentistas de cuerdas frotadas no toquen con mucho *vibrato* basta como evidencia (insuficiente) de que de hecho ya se tocaba con él, pero razonando dentro de la mentalidad de la época, nos damos cuenta de que dicha recomendación se hacía considerando al *vibrato* como un adorno, y como en el caso de cualquier adorno, con su uso reiterado perdía su carácter de efecto y se volvía monótono. Según sus propios conceptos, el exceso de *vibrato* volvía a la ejecución musical "uniforme y temblorosa".

Esto no implica que, si se quiere, no se pueda usar el *vibrato*, pero éste debe ser muy discreto, pues como se dijo anteriormente, su efecto de expresividad desaparece ante el uso de las dinámicas.

DIFERENCIAS EN EL ESTILO BARROCO

La diferencia entre el estilo italiano y el francés no consistía tanto en el uso de los adornos o de cualquier otro principio de interpretación, sino en el carácter de las obras y en la mentalidad con la que se ejecuten. Como menciona el tratadista Sebastien de Brossard (1703), "el estilo italiano es picante, florido y expresivo, y el francés es natural, fluido, tierno, etcétera".

Es absurdo entonces basar la diferencia entre un estilo y otro sólo en la interpretación de la lectura (perceptible sólo para el ejecutante) y no en la ejecución misma (perceptible para el oyente).

El estilo alemán es un "gusto mezclado de lo mejor del gusto musical de muchas naciones". (J.J. Quantz.)

Los títulos franceses o italianos en obras extranjeras, demuestran la influencia de una u otra escuela, y por lo tanto, se les deben aplicar los principios de ejecución correspondientes, ya que seguramente, los compositores, al llamarlas así, deseaban reconocer su modelo original.

Capítulo VI: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA EJECUCION DE LA MUSICA ANTIGUA

Es prácticamente imposible dar indicaciones precisas sobre la interpretación de la música antigua ya no digamos para los diversos instrumentos o el canto, sino para cualquiera de las especialidades. Sin embargo, presento aquí un bosquejo de ideas que, por lo general se pueden aplicar:

1) De acuerdo con todo lo visto anteriormente, se puede considerar como un error el deseo de los directores de coros o de conjuntos instrumentales de que, en la música antigua, las agrupaciones produzcan un sonido homogéneo, ligado y de volumen igual en todas las voces, tratando de que, tanto las melodías como las voces, se fundan.

Con el fin de destacar el tejido polifónico o contrapuntístico tanto en la música vocal como en la música instrumental, hay que valerse tanto de la diferencia de colores entre las voces o los instrumentos como de la diferencia de colores de una misma voz o instrumento en sus diferentes registros. Esto, complementado con el uso de las dinámicas, los matices y los acentos (que como se vio en el Capítulo V, no forzosamente caen en el mismo lugar para todas las partes) permite -además de percibir claramente cada línea melódica, conservando una transparencia entre las partes- darle a la interpretación de la música antigua una dimensión nueva, original, mucho más interesante para los oyentes, y mucho más verdadera estilísticamente hablando.

Me parece oportuno señalar que actualmente existe la idea de que el manejo de la dinámica en la música antigua se debe hacer por "niveles". Sin embargo, en ningún texto de las épocas estudiadas he encontrado

ninguna referencia a ese respecto; por el contrario, las alusiones siempre indican claramente la ejecución de cambios de dinámica en notas, células o frases, como puede constatarse en la descripción del adorno llamado *Son enflé*, sobre todo con el ejemplo con notación de M. P de Montéclair.

Cada nota, sea negra, corchea o semicorchea, debe tener su quedo y su fuerte, si el tiempo lo permite. Pero durante varias notas seguidas, en donde el tiempo no permita de hacer crecer el sonido de cada nota, se podrá sin embargo, durante esas notas aumentar o debilitar el aliento, de manera que algunas sean más fuertes y otras más quedas. (J.J. Quantz, 1752.)

2) Los principios estilísticos tanto para la música renacentista como para la barroca son válidos para la música vocal y para la instrumental. Abundan las referencias contemporáneas que recomiendan a los instrumentistas escuchar e inspirarse en la manera de cantar de los buenos cantantes para aplicarla en su propia interpretación instrumental (sobre todo en la música del Renacimiento en la que las obras, en general, se escribían, como aparece en muchos títulos de libros musicales, "*per ogni sorte d'istromenti o per la semplice voce*", para cualquier clase de instrumentos o para la voz).

El por qué de esto es fácil de comprender. La voz dispone de un elemento único (el texto), que le permite con mucha más facilidad comprender el carácter de una obra, entender las frases y por lo tanto respirar entre ellas, localizar los acentos y por lo tanto aplicar los matices y las dinámicas adecuadas, saber cual adorno usar, dónde y por qué, dónde y cómo glosar, etc. Y no olvidemos que el origen y la función primordial de los instrumentos era el de imitar al canto para provocar -sin palabras- los mismos efectos que éste.

3) La escritura de la música antigua, realizada con base en notas cuyo valor ahora nos parece largo, no implica que la ejecución deba ser lenta. Se debe analizar la forma, el carácter y el contexto de cada obra para darle su justo movimiento, y -como se mencionó en su caso- si hubiera adornos escritos, tomarlos en cuenta, para que la rapidez de su ejecución permita que suenen como adornos, y a partir de ellos, deducir el *tempo* general de la obra.

4) Algo esencial en la interpretación de la música antigua es la presencia y la actitud del ejecutante. No olvidemos el papel que debía desempeñar éste: ser únicamente un intermediario, una vía de comunicación entre el arte musical y el oyente. Tanto su actitud como su gesticulación (sobre todo en el caso de los cantantes), debe estar dirigida a enfatizar el carácter de la obra. Pero existe otro elemento fundamental en cuanto a la presencia: toda interpretación, por más difícil que sea, debe hacerse con una "*certa nobile sprezzatura*" (un cierto noble desdén), implicando que se debe dar una impresión de facilidad; que aunque se ejecuten pasajes que requieran un gran virtuosismo, los problemas técnicos deben estar perfectamente dominados para no dar la impresión de que cuesta mucho trabajo hacerlos sino todo lo contrario, transmitir una impresión de tranquilidad y de facilidad por parte del intérprete, para que sea la música misma la que produzca su efecto. La pasión en la música antigua es contenida; la pasión en la música romántica es desbordada, y a esto contribuye de manera decisiva la actitud del ejecutante.

RECOMENDACIONES ESPECIFICAS:

A) PARA LOS CANTANTES. La articulación de las escalas, salvo rarísimas ocasiones (usualmente señaladas), así como la de las glosas, de los *trilli* y demás adornos, debe ser gutural.

El volumen debe ser el adecuado de acuerdo con el tamaño del local en que se cante. Debe recordarse que existían dos tipos de ejecución, cada una asociada a una técnica particular: *a capella* (de capilla), usada para cantar en las iglesias, en donde el volumen era fuerte y no se hacían adornos (no tiene nada que ver con la noción actual de interpretación sin instrumentos), y *a camera* (de cámara), que era la que se usaba para cantar en los salones de los palacios, quedo y muy ornamentada.

En relación con el timbre de voz, existen muchas hipótesis, como las del musicólogo inglés Michael Morrow, la de la cantante Andrea von Ramm y la del musicólogo italiano Mauro Uberti entre otras, que se desarrollan partiendo desde la iconografía, las tradiciones folklóricas y desde luego, las referencias de los propios tratados. A pesar de ser trabajos sumamente serios, y bien fundamentados, ninguno propone más que una solución especulativa, ya que las fuentes que nos hablan de los demás elementos de interpretación, son tan vagas en lo que se

refiere a este punto, que se puede concluir que no se sabe nada al respecto.

Desde la edad media los tratadistas ya hablan de tres diferentes tipos de voz: *vocis pectoris* (voz de pecho), *vocis gutturis* (voz gutural) y *vocis capitis* (voz de cabeza), y esta clasificación (con muy pocas diferencias) subsiste hasta el barroco. Aclaro que debe haber existido una diferencia muy bien marcada entre la *vocis capitis* y el falsete, pues los cantantes que usaban este tipo de emisión (sopranistas y contratenores) fueron siempre muy apreciados, en cambio los falsetistas no. Esto implica que a pesar de desarrollar una emisión a partir de la voz de falsete, la enriquecían con la pasta que da la voz de pecho.

Esto en cuanto a la técnica. En el caso del color, me inclino por referirme al carácter de la obra. Así, no debemos cantar con el mismo color de voz una canción picaresca del Cancionero del Palacio, que un madrigal de Marenzio, o un aire inglés isabelino, que una aria de una ópera de Monteverdi o de Charpentier, o, especialmente, una cantata de J.S. Bach. Reitero: hay que ser convincente dando a cada obra el color que requiere según su carácter, no sólo buscando cantarlas con un color de voz uniforme y "bello" (de acuerdo con nuestro concepto de belleza, no olvidando que muy probablemente tal concepto haya cambiado). Entonces por ejemplo, no hay que temer cantar la canción picaresca con una voz "vulgar". Desde luego, siendo pragmáticos, debemos basarnos en nuestra técnica y color actual, pero adecuarlos al carácter de la obra, y así partiendo de un color fundamental (diferente para cada obra), enriquecer los conceptos expresados en ella con una gran variedad de matices, de tal manera que tanto el carácter como los conceptos sean manifestados de la manera más convincente.

Esto me lleva a mencionar la instrucción dada por Ch. W. Gluck al contratenor Joseph Legros (el primer intérprete de su Orfeo) para uno de los momentos de más dramatismo de esa obra: "No, no, grite usted como si le cortaran una pierna..."

B) PARA LOS INSTRUMENTISTAS DE CUERDA PUNTEADA.

La ejecución de las escalas (y siempre que se pueda) debe ser con la llamada "figueta" (castellana o extranjera) es decir alternando el pulgar y el índice de la mano derecha. (La denominación de "castellana"

-usada en España- o "extranjera" -usada en el resto de Europa- indica la posición de la mano, con el pulgar por encima del índice en la primera, y con el pulgar por abajo del índice en la segunda).

C) PARA LOS INSTRUMENTISTAS DE TECLA. Siempre que las escalas lo permitan, usar la digitación 2-3 o 3-4 (y viceversa, 3-2 o 4-3).

D) PARA LOS INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA. Más que apoyar, deslizar el arco sobre la cuerda. Así se logran mucho más naturalmente los efectos de fuerte a quedo o de quedo a fuerte sobre las notas largas. Antiguamente el símbolo \wedge se ejecutaba dirigiendo el arco hacia arriba y el símbolo V dirigiendo el arco hacia abajo.

CONCLUSIONES:

Queremos insistir en que la música renacentista y barroca, no era desapasionada y fría, y no por faltarle indicaciones de dinámicas y matices, esto implica que deba ejecutarse toda igual. Por el contrario, sobran las referencias de cómo al oír música, el público sufría los transportes de alegría más extremos, y de allí pasaba a un estado patético y melancólico. Muchos cantantes e instrumentistas fueron consagrados por esa virtud, la de saber transmitir al público tales emociones (nunca por el virtuosismo de sus acrobacias, o al menos los que se dedicaban a este tipo de lucimiento no fueron reconocidos por los grandes músicos). Esto, evidentemente no se lograba con una interpretación fría, desapasionada, uniforme, y por lo tanto aburrida.

Por otro lado, al igual que las demás artes, la ejecución musical era, como ya se dijo, emotiva, extremadamente amanerada, siempre buscando lo original, lo inesperado, lo rebuscado.

Muchas damas y señores principales se decidieron a tañer y a cantar con excelencia, de tal modo que se pasaban días enteros en unas pequeñas cámaras construidas para este efecto, noblemente adornadas con pinturas, y había gran competencia entre aquellas damas de Mantua y de Ferrara, que hacían gala no sólo en cuanto al metal y a la disposición de las voces, sino en el ornamento de exquisitas glosas hechas en oportuna coyuntura (y no demasiadas), y más con moderar y crecer la voz fuerte, quedo, aligerándola o engrosándola, arrastrándola, rompiéndola, con el

acompañamiento de un suave suspiro interrumpido, haciendo glosas largas y seguidas, bien destacadas, ahora redobles, ahora saltos, ahora con *trilli* largos, ahora con breves, y ahora con pasajes suaves y cantos quedos, de los cuales tal vez de repente se oían ecos responder, y principalmente con acción de la cara, y de las miradas y de las gesticulaciones que acompañaban apropiadamente la música y los conceptos, y sobre todo sin movimiento del cuerpo y de la boca y de las manos que no estuviera dirigido al fin para el cual se cantaba, y con hacer resaltar bien las palabras, de tal manera que se escuchara también la última sílaba de cada palabra, la cual no debería ser interrumpida con otras glosas o adornos, o suprimida con otros modos particulares, artificios u observaciones. (Vincenzo Giustiniani, *Discurso sobre la Música de sus tiempos*, 1628.)

En conclusión, con esta descriptiva cita del caballero Giustiniani, pongo fin a esta serie de digresiones e inquietudes sobre el estudio del estilo para ejecutar la música renacentista y barroca. Como lo planteé al principio de la obra espero que este trabajo provoque al menos interés y curiosidad, y deseo -como dice el ilustre compositor italiano Giulio Caccini- que "*poca favilla gran fiamma seconda*" (una tenue chispa provoca una gran flama). Así, consideraré haber cumplido con el objetivo que me tracé si he contribuido a propiciar el redescubrimiento de la interpretación original de la música antigua, y a través de la aplicación de los principios propuestos aquí (que sólo he transmitido de las fuentes originales), percibir la nueva dimensión de interés, creatividad y goce indescriptible que ofrece este universo, clímax de belleza y del genio de la mente humana.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES DEL SIGLO XX

ARGER JANE - *Les agréments et le rythme*, Rouart, Lerolle Editeurs, Paris, (sin fecha).

BORREL EUGENE - *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Editions d'aujourd'hui, Plan de la Tour (Var), 1975.

BUKOFZER MANFRED F. - *La musique baroque*, (traducción al francés, ediciones J.-C. Lattès), Paris, 1982.

DONNINGTON ROBERT - *The interpretation of early music*, Faber and Faber, London - Boston, 1977.

FUBINI ENRICO - *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1976.

Música e pubblico dal rinascimento al barocco, (id. ant.)

GEOFFROY-DECHAUME ANTOINE - *Les secrets de la musique ancienne*, Fasquelle Editeurs, Paris, 1964.

HARNONCOURT NIKOLAUS - *Le discours musical* (traducción al francés, ediciones Gallimard), Paris, 1984.

Le dialogue musical (traducción al francés, ediciones Gallimard), Paris, 1985.

MAYER BROWN HOWARD - *Embellishing 16th-century music*, Oxford University Press, London, 1977.

ROBLEDO LUIS - *Robert Fludd, Escritos sobre Música*, Editora Nacional, Madrid, 1979.

RUBIO SAMUEL - *La polifonía clásica*, Madrid, 1974.

STRUNK OLIVER - *Source readings in music history*, W. W. Norton ed., New York - London, 1965.

SUÑOL GREGORIO MA. - *Método completo de canto gregoriano*, Montserrat, 1943.

UBERTI MAURO - *Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century*, Early Music Magazine, Vol. 9 No. 4, Londres, 1981.

VEILHAN JEAN-CLAUDE - *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Alphonse Leduc ed., Paris, 1977.

VON RAMM ANDREA - *Style in early music singing*, Early Music Magazine, Vol. 8 No. 1, Londres, 1980.

FUENTES ANTERIORES A 1800

ARBEAU THOINOT - *Orchesographie*, Langres, 1589.

BACH CARL PHILIPP EMANUEL - *Versuch über die wahre art das clavier...* Berlin, 1753.

BACILLY BENIGNE DE - *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Paris, 1668.

BACQUOY-GUEDON ALEXIS - *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*. 17..

BAILLEUX ANTOINE - *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, Paris, 17..

BEDOS DE CELLES DOM FRANÇOIS - *L'art du Facteur d'Orgues*, Paris, 1776-1778.

BERARD JEAN-ANTOINE - *L'art du chant*, Paris, 1755.

BERMUDO FRAY JUAN - *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.

BOURGEOIS LOYS - *Le droict chemin de Musique*, Genève, 1550.

- BOVICELLI GIOVANNI BATTISTA - *Regole, passaggi di música, madrigali e motteti passeggiati*, Venezia, 1594.
- BROSSARD SEBASTIEN DE - *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703.
- CACCINI GIULIO - *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1602. (Prefacio).
- CAJON ANTOINE-FRANÇOIS - *Elements de musique*, 1703.
- CAZOTTE - *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la Musique française*, 1753.
- CHAPELLE JACQUES-ALEXANDRE DE LA - *Les vrais principes de la Musique...*, 1736.
- CHOQUEL HENRI-LOUIS - *La Musique rendue sensible par la Méchanique ou Nouveau Système pour apprendre facilement la Musique soimême, ouvrage utile et curieux*, 1759.
- CONFORTO GIOVANNI LUCA - *Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro...a far passaggi*, Roma, 1593.
- CORRETTE MICHEL - *L'école d'Orphée*, Paris, 1738.
- COUPERIN FRANÇOIS - *L'art de toucher le clavecin*, Paris, 1717.
Pièces de clavecin, Paris, 1713. (tabla de adornos).
- DAVID FRANÇOIS - *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*, Paris, 1737.
- DENIS - *Nouveau système de musique pratique*, 1747.
- DIRUTA GIROLAMO - *Il transilvano: dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed istrumenti da penna*, Venezia, 1593.
- DUVAL Mlle. (?) - *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste avec goût et précision*, Paris, 1741 (?).
- DUVAL MR. (L'ABBE) - *Principes de la musique pratique par demandes et par réponses*, Paris, 1764.

- ENGRAMELLE JOSEPH - *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*, Paris, 1775.
- ESPINAL VICENTE - *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, 1618.
- FRESCOBALDI GIROLAMO - *Toccate partite d'intavolatura di cimbalo*, Roma, 1614. (Prefacio).
Toccate..., Roma, 1615-1616. (Prefacio).
Fiori Musicali, Roma, 1635. (Prefacio).
Il secondo libro di toccate, Roma, 1637. (Prefacio).
- GANASSI SILVESTRO - *Opera intitolata Fontegara*, Venezia, 1535.
- GIUSTINIANI VINCENZO - *Discurso sobre la música de sus tiempos*, 1628. (en Angelo Solerti, "Gli origini del melodramma", Torino, 1903).
- HOTTETERRE JACQUES - *Principes de la flûte traversière*, Paris, 1707.
L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus, 1719.
- L'AFFILARD MICHEL - *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, 1694-1717.
- L'ECUYER - *Principes de l'art du chant*, Paris, 1769.
- LECERF DE LA VIEVILLE - *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704-1705.
- LOULIE ETIENNE - *Elements ou Principes de Musique*, 1696.
- MAFFEI GIOVANNI CAMILO - *Delle lettere...*, *Libri due*, Napoli, 1562.
- MARCOU PIERRE - *Eléments théoriques et pratiques de musique*, 1782.
- MARPURG FRIEDRICH WILHELM - *Die Kunst das Klavier zu spielen*, 1750.
Principes du clavecin, 1756.
- MERSENNE MARIN - *Harmonie Universelle*, Paris, 1636.

- MILAN LUYVS - *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1535-1536.
- MONTECLAIR MICHEL P. DE - *Nouvelle Méthode*, Paris, 1709-1736.
- MOZART LEOPOLD - *Méthode de Violon*, 1756.
- MUFFAT GEORG - *Suavis harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum*, Augsbourg, 1695, *secundum*, Passau, 1698.
- ORTIZ DIEGO - *Tratado de glosas sobre cláusulas...*, Roma, 1553.
- PETIT COCLICO ADRIANUS - *Compendium musices*, Nuremberg, 1552.
- PLAYFORD JOHN - *Breefe introduction to the skill of music*, London, 1654.
- PRAETORIUS MICHAEL - *Syntagma Musicum*, 1619.
- PURCELL HENRY - *A choice collection of lessons for the harpsichord or spinet*, London, 1696.
- QUANTZ JOHANN JOACHIM - *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*, Berlin, 1752.
- RAMEAU JEAN-PHILIPPE - *Code de Musique pratique*, 1760.
- RAMOS DE PAREJA BARTOLOME - *Música Practica*, Bologna, 1482.
- RAPARLIER - *Principes de musique*, Lille, 1772.
- ROUSSEAU JEAN - *Traité de la Viole*, Paris, 1687.
- ROUSSEAU JEAN-JACQUES - *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1767.
- SAINT-LAMBERT MICHEL DE - *Les principes du clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique*, Paris, 1697-1702.
- SANTAMARIA FRAY THOMAS DE - *Libro llamado Arte de tañer fantasta*, Valladolid, 1565.
- TINCTORIS JOHANNES - 1475.
- TITTELOUZE JEHAN - *Hymnes de l'église*, 1623.

TOSI PIER FRANCESCO - *Opinioni dé cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*, Bologna, 1723.

TYARD PONTUS DE - *Solitaire Premier*, Paris, 1587.

VENEGAS DE HENESTROSA LUIS - *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contrapunto*, Alcalá, 1557.

VICENTINO NICOLA - *L'antica música ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.

ZACCONI LODOVICO - *Prattica di música...*, Venezia, 1592.

LOS SIGNOS DE COMPAS, 1

COMPAS	MEDIDA	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
4/2	4		UNIDAD: BLANCA		FUGAS Y CONTRAPUNTOS
C	4	MUY LENTO	C NO BASTA PARA CONOCER TEMPO; LO DETERMINA EL CARACTER DE LA PIEZA.		VOCAL E INSTRUMENTAL. EN INSTRUMENTAL: PRELUDIOS O PRIMERAS PIEZAS DE SONATAS, ALEMANDAS, ADAGIOS, FUGAS, ETC. RARO EN AIRES DE BALLET.
12/4	S XVII 2 S XVIII 4	LENTO		TIERNO Y AFECTUOSO. ALGUNAS VECES VIVO Y ANIMADO	
12/8	4	2 VECES MAS RAPIDO QUE 12/4	TRIPLE	VIVO Y ALEGRE, EN ITALIA: TIERNO Y AFECTUOSO (CON INDICACION ADAGIO AFFETTUOSO).	
12/16	4	MUY RAPIDO	TRIPLE	EN ITALIA: PRESTISSIMO.	
C 2 2/4 2/8 2/16 6/4 6/8	2 2 2 2 2 2 2	LENTO LIGERO VIVO MUY VIVO EXTREMADAMENTE VIVO. GRAVES ALEGRES (DENIS)			

LOS SIGNOS DE COMPAS, 2

COMPAS	MEDIR A	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
C	2 LENTOS 4 LIGEROS	2 VECES MAS RAPIDO QUE C ENTRE 4 TIEMPOS C, Y 2 TIEMPOS 2	OTROS NOMBRES: ALLA, BREVE, ALLA CAPELLA, O TEMPO DI GAVOTA, (CUANDO ALLA BREVE = 2 TIEM- POS LIGEROS).		LULLY LO UTILIZO INDIFFEREN- TEMENTE CON 2 EN SUS OPE- RAS.
2/2 o 2	2	ALGUNAS VECES LENTO Y ALGUNAS RAPIDO. EQUIV. A CX2 = CAMBIAR NEGRAS POR CORCHEAS	CUANDO ALLA CAPELLA O ALLA BREVE: MUY RAPIDO. SE USA EN PIEZAS LENTAS SI HAY ADVERTENCIA	VIVO Y PICADO	PRINCIPIO DE OBERTURAS DE OPERA, ENTREES DE BALLET, MARCHAS, BOURREES, GAYO- TAS, RIGAUDONS, BRANLES, ETC. EN ITALIA NO SE USA.
ETC 2/4	2	LIGEROS (NI MUY LENTO NI MUY VIVO), ES COMO COMPAS DE 4 TIEMPOS LIGEROS DIVIDIDO EN 2.		AIRES VIVOS Y PICADOS	SE EMPLEA MAS EN SONATAS Y CANTATAS QUE EN MOTETES Y EN OPERA
4/8	2	PRECIPITADOS (ALGUNAS VECES EN VEZ DE 2/4).	UNIDAD: NEGRA		
2/8	1	MUY LIGERO			TAMBOURINS
6/4	2	RAPIDO (ALGUNOS 6 GRAVES)	TRIPLE	AIRES VIVOS Y PICADOS. POCO EN AIRES LENTOS. TIERNO Y AFECTUOSO. MUY ALEGRE Y MUY RAPIDO.	OBERTURAS DE OPERA, LOURES, GIGAS, FORLANES Y ALGUNOS AIRES DE BALLET DE CARACTERES. SE USA POCO EN ITALIA.
6/8	2	MAS RAPIDO QUE 6/4 (O A 6 LIGEROS).	TRIPLE	ALEGRE, VIVO Y ANIMADO.	PRINCIPALMENTE CANTATAS Y SONATAS, CONVIENE A GIGAS, ETC.

LOS SIGNOS DE COMPAS, 3

COMPAS	MEDIR A	TEMPO	OBSERVACIONES	CARACTER	REPERTORIO
3			1° FUERTE, 2° DEBIL Y 3° PERDIDO		
3/2	3	LENTO (DOS VECES MAS LENTO QUE EL TRIPLE SIMPLE 3/4).	TRIPLE DOBLE O TRIPLE MAYOR ALGUNAS VECES PARA DIVIDIR LAS BLANCAS SE ESCRIBEN CORCHEAS BLANCAS.	PATETICO Y TIERNO.	SUENOS, LAMENTOS, CANTATAS, GRAVES, EN SONATAS Y COURANTES BAILADAS, ETC.
3/4 O 3	3	MODERADO (CUANDO 3: POCO ALEGRE). ALGUNAS VECES MUY LENTO, OTRAS MUY VIVO.	TRIPLE SIMPLE.	TIERNO Y AFECTUOSO, ALEGRE Y ANIMADO.	EN FRANCIA: CHACONAS Y MI- NUETOS, SARABANDAS, PASA- CALLEES, AIRES DE BALLET. EN ITALIA: CORRIENTES.
3/8	3	DOS VECES MAS RAPIDO QUE 3/4 ES MEJOR MEDIR- LO A 1 POR COMPAS, ALUN- QUE A VECES MUY LENTO.	TRIPLE MENOR.	LIGERO, AUNQUE A VECES LENTO.	CANARIOS, PASSEPIEDS, ETC.
9/4	3	LENTOS (MODERADO, NI MUY RAPIDO NI MUY LENTO).	TRIPLE.	TIERNO Y AFECTUOSO.	
9/8	3	2 VECES MAS RAPIDO QUE 9/4 (ALEGEMENTE).	TRIPLE	VIVO Y ALEGRE	ALGUNAS VECES EN CANTATAS PERO MAS SEGUIDO EN SONA- TAS Y SOBRE TODO EN GIGAS.
3/16			TRIPLE	MUY VIVO Y RAPIDO	
6/16		MAS RAPIDO QUE 3/16		EN ITALIA: PRESTISSIMO.	
9/16			TRIPLE	MUY RAPIDO.	

CUADRO DE NOTAS A DESIGUALAR, Primera parte

COMPASES		REPERTORIO			OBSERVACIONES
DESIGUALAR	FRANCIA	ITALIA			
C	CORCHEA	PRINCIPIOS DE OBERTURAS, ENTREES DE OPERAS, FUGAS DE CAPILLA.			
C	SEMICORCHEA	ALEMANDAS, MUSICA DE IGLESIA.			
2 Y 2/2	CORCHEA	BOURREES, GAVOTAS, GALLARDAS Y RIGAUDONS.		ANDANTE, ALLEGRO, ANDANTE EN SONATAS, PRESTO EN SONATAS Y CONCIERTOS.	CORCHEAS IGUALES
2/4 Y 4/8	SEMICORCHEA	SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.		ALLEGRO, VIVACE, PRESTO. ALGUNAS VECES ANDANTE Y ADAGIO.	
2/8	SEMICORCHEA				
6/4	CORCHEA	LOURES, FORLAINES, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.		COMPAS POCO USUAL.	CORCHEAS IGUALES
6/8	CANARIOS, GIGAS, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS			
12/4	CORCHEA				

CUADRO DE NOTAS A DESIGUALAR, Segunda parte

		REPERTORIO			
		FRANCIA			ITALIA
COMPASES	DESIGUALAR				OBSERVACIONES
12/8	SEMICORCHEA				CORCHEAS IGUALES
3	CORCHEA	MINIJETOS, SARABANDAS COURANTES, PASSACAILLES, CHACONAS.			CUANDO LA ESCRITURA ES PRINCIPALMENTE DE CORCHEAS, ESTAS SON LAS QUE DESIGUALAN.
3/2	NEGRA	COMPAS POCO USUAL.			SARABANDAS, ADAGIOS.
3/4	SEMICORCHEA				CORRENTES DE LAS SONATAS.
3/8	SEMICORCHEA	PASSEPIEDS, ALGUNAS VECES SEGUNDAS PARTES DE OBERTURAS.			ALLEGRO, ADAGIO AFFETUOSO, VIVACE, ARIETTE.
9/8	----	COMPAS POCO USUAL.			ALGUNOS TRATADISTAS DESIGUALAN SEMICORCHEAS
9/4	CORCHEA				GIGAS, ALLEGRO, PRESTO, ALGUNAS VECES ADAGIO.



INTRODUCCIÓN
DIRECTOR GENERAL
LA PRÁCTICA DE
LA MÚSICA
ANTIGUA.



Carlos Hinojosa, tenor originario de la Ciudad de México, obtuvo la Licenciatura de Concierto en Canto en la Escuela Normal de Música de París. Su formación en la música antigua recibió influencias de personalidades como Emilio Pujol, Diana Poulton, Alfred Deller, Dene Barnett y Hopkinson Smith, entre otros. Durante su especialización en el Early Music Centre de Londres fue alumno de Emma Kirkov.

Su carrera de concertista, iniciada en 1973, ha incluido diversos escenarios de España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y México, donde participó con la representación de Francia en el XVI Festival Internacional Cervantino celebrado en la Ciudad de Guanajuato. Su rigor interpretativo en técnica y estilo, de acuerdo con las fuentes históricas, le ha valido el puntual reconocimiento de la crítica especializada. Entre los galardones conquistados en tan prolija labor, se encuentra el tercer lugar en el Concurso de Canto de la U. F. A. M., en París.

En México, donde radica desde 1980, ha jugado un papel pionero en su especialidad. Es miembro fundador de la Asociación Civil "Música Hermética" y director del Grupo Vocal "Hermes" de Música Antigua. A él correspondió grabar el primer volumen ("Los orígenes") de la colección de discos "La Guitarra en el Nuevo Mundo", patrocinada por la Universidad Autónoma Metropolitana.

Otra área de sus contribuciones, a las que ahora se suma este libro, es la enseñanza. Actualmente es profesor en la Escuela Superior de Música de Bellas Artes y de la Escuela de Música "Vida y Movimiento" del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, donde tiene a su cargo el área de Música Antigua.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

