

## EL COMPÁS EN LA ÉPOCA DEL *COMPENDIO DE MUSICA* DE HERNANDO DE CABEZÓN

### *THE MEASURE IN HERNANDO DE CABEZÓN'S COMPENDIO DE MUSICA TIMES*

José V. González Valle  
CSIC

#### Resumen

Este artículo ofrece un estudio sobre los conceptos de mensura y compás durante el siglo XVI, sacado de libros de teoría y práctica musical de la época en España y Europa (Glareanus, Ornitoparchus, Bermudo, Marcos Durán, Santa María...), con vistas a la comprensión de las señales indiciales, sus cambios de significado a lo largo del siglo y la estructura rítmica interna y externa de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón, de cara a su moderna interpretación.

#### Palabras clave

Ritmo, compás, mensura, señal, *tempus*, *tempo*, barras divisorias, dar y alzar, medir, contar

Las declaraciones sobre el compás<sup>1</sup> que ofrece Hernando de Cabezón en la *declaración* (prólogo) de su *Compendio de Música* (Madrid, 1578, fol. C 3 ss.), no son suficientes para poder comprender un tema tan fundamental y complejo e interpretar con el debido rigor su contenido musical. Hernando presupone - incluso en los principiantes - conocimientos más amplios, que estaban en el ambiente de los tañedores y músicos prácticos (tratados teóricos, prólogos de ediciones de música) de la época o eran transmitidos oralmente de maestro a discípulo. Se disponía, en efecto, de

#### Abstract

This paper presents a study on the concepts of measurement, time and beat during the sixteenth century, taken from books of musical theory and practice of the time in Spain and Europe (Glareanus, Ornitoparchus, Bermudo, Marcos Durán, Santa María ...), with the purpose of clarifying our understanding of the *señales indiciales*, their meaning changes throughout the century and the internal and external rhythmic structure of the works by Antonio de Cabezón, facing the modern performance of this music.

#### Key words

Beat, measure, measurement, signal, *tempus*, *tempo*, bars, *dar y alzar* (upbeat and downbeat), measure, count

numerosos prólogos de vihuelistas y tratados de músicos teóricos y prácticos de la época, no solo en latín, sino también en lengua vernácula como los de *Juan Bermudo* o *Thomas de Sancta Maria*, que ayudaban a entender los problemas mensurales y rítmicos de dicho *Compendio de Música*.

El *sistema de cifra*, usado aquí por Hernando, es semejante al del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1565) y al que, posteriormente, usaría *Correa de Araujo* en su *Facultad organica* (Alcalá, 1626). A primera vista, parece fácil entender este tipo de *cifra* y, sin embargo, bajo esta ingeniosa “notación musical”, reducida a la mínima expresión, se esconden obras contrapuntísticas de gran calibre y complejas estructuras rítmicas. Las señales de medida *extrínsecas* o accidentales usadas, reducidas o simplificadas al máximo, presuponen otras *intrínsecas* o esenciales, latentes en la notación musical.

---

1 En GONZÁLEZ VALLE, 2006, me ocupé del compás en la teoría musical española a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. En el presente escrito, intento ampliar el tema, apoyándome en escritos de algunos músicos prácticos (vihuelistas, organistas) españoles de la primera mitad del siglo XVI.

Antes de entrar en el tema, convendría recordar, que las diferentes notaciones de la música europea no deben entenderse como una serie de innumerables eslabones encadenados y dirigidos hacia una meta, sino como sucesos (momentos) únicos, irrepetibles. Lo esencial de la música no es tan fácil expresar por medio de gráficas o notaciones. Las notaciones musicales sólo presentan métodos que, pese a los cambios a sistemas más actuales, sólo son *historia*, cuando unos “valores primordiales” son el presupuesto fundamental. En las tablaturas hay que recordar una cuestión de gran importancia: la relación mental entre la notación musical y el instrumento. Casi todas las notaciones instrumentales denotan, respecto a la diferenciación del tipo y carácter sonoro del instrumento, una fina sensibilidad, que un oír inteligente puede captar de algún modo, más allá de lo fijado por escrito. Suele decirse, que la música comienza, donde termina la paleografía. Un ejemplo palpable de esta realidad nos lo ofrece la compleja polifonía latente en las tablaturas de vihuela del siglo XVI, p. e., en las voces que aparecen y desaparecen continuamente, a veces, sin saber muy bien de dónde proceden o hacia dónde se encaminan. De ahí, el debate entre los que se deciden por la transcripción polifónica, sugerida por la fuente original (modelo), para alejarse lo menos posible de la primitiva “idea”, frente a los que transcriben simplemente la imagen gráfica “homófona”, que ofrece a simple vista la tablatura, es decir, los meros “golpes” (“ahondar los trastes”, pulsar las cuerdas) del vihuelista. En el fondo, está la realidad de que toda tablatura de vihuela encierra mucho más de lo que su imagen gráfica ofrece a primera vista. El objetivo ideal es descubrir lo fluctuante, extraño, indiferenciado, escondido bajo las cifras o letras de la tablatura. Los teóricos exigen expresamente, al cifrar, el conocimiento del contrapunto. Un hecho confirmado por las mismas tablaturas, bien sean de órgano o vihuela. De ahí, que el resultado del cifrado e interpretación de una tablatura de vihuela u órgano no sólo esté condicionado por el instrumento, sino, en gran medida, por los conocimientos contrapuntísticos del vihuelista u organista.

Las tablaturas españolas de *tecla* presentan métodos diferentes a las de vihuela, es decir, no se alejan tanto del suceso musical (realidad sonora o estructura polifónica de la composición), bien sea porque reproducen fielmente la notación mensural de la fuente polifónica original en forma de *libro de atril* (Juan Bermudo) o en partitura (Diego Ortiz, 1552; Juan Bermudo, 1555; Thomas de Sancta Maria, 1565), o intentan alejarse lo menos posible de ella, creando un nuevo e ingenioso sistema de notación en cifra, tan cercano a la fuente original polifónica como al instrumento de tecla, basado en: a) un sistema de *líneas paralelas* (de dos a seis) para transcribir individualmente las respectivas voces (tiple,

alto, tenor y bajo) del conjunto polifónico, b) *cifras* (1-7) para significar las notas musicales (F-G-A-B (cuadrado)-C-D-E) y/o teclas del instrumento, c) *barras divisorias* que separan espacios definidos (breve, semibreve o mínima), y d) *figuras musicales* sobre el sistema de líneas, para indicar el “ritmo” musical, de modo que cada una de las voces del conjunto polifónico discurre claramente con total coherencia e independencia (Juan Bermudo, Venegas de Henestrosa, Hernando de Cabezón). La agudeza de la cifra de Venegas y Hernando de Cabezón se manifiesta también en el uso de un sólo dígito para cada nota, de modo que el ámbito total del sistema musical (teclado) está repartido en tres heptacordos o series de 7 notas (1/f - 2/g - 3/a - 4/h - 5/c - 6/d - 7/e) y dos medios:  $\frac{5}{c} - \frac{6}{d} - \frac{7}{e}$  (supergraves) y  $1^{\circ}/f - 2^{\circ}/g - 3^{\circ}/a$  (sobreagudos), repetidas y diferenciadas con rayas, puntos o comas, frente a uno o dos dígitos (1-43 notas o teclas) de Bermudo, eliminando así la ambigüedad, de si, p. e., 17 significa las notas 1 (= f) y 7 (= e) ó la 17 [e].

**LA MENSURA:** Un elemento fundamental de la notación musical, desde el siglo XIII, es la *mensura*, que consiste en definir (medir) la “duración” (largura o brevedad) de la emisión de la voz (notas musicales, pausas), fundándose en el *tempus* (figura musical simple), entendido como relación entre *espacio* (largo/longa o corto/breve) y *movimiento* (lento/longa o veloz/breve). De esta manera, se definieron, formularon o expresaron, por medio de figuras musicales, diferentes cantidades o grados de medida: [tempus:] *maximum*, *longum*, *breve*, *semibreve* y *minimum*. Su creación se atribuye a Franco de Colonia (s. XIII), al establecer como principio, que “*las figuras [notas musicales] debían significar los modos [esquemas métricos] y no al contrario*” (CS I, 118 a). Franco define la *mensura* como “*la capacidad (habitud) de manifestar la cantidad [quantitatem], longitud [longitudinem] y brevedad [brevitatem] de cualquier canto mensurable*” (CS I, 118 a<sup>2</sup>; ed. Cserba<sup>3</sup>, p. 231). La cantidad, largura o brevedad de cada figura musical se basaba en su respectiva relación (individual) con la duplicación, división o subdivisión de la longa perfecta (= 3 breves). Estas relaciones fueron fijadas, en el siglo XIV, por medio de *señales de medida*. Fundamentalmente se distinguía entre *mensura perfecta* (ternaria) e *imperfecta* (binaria). La *mensura* de la longa se denominaba *modo*, la de la breve *tiempo* y la de la semibreve *prolación*. Como *unidad de medida* musical fue elegida la breve y denominada *tempus*, “*unum tempus est quod est minimum in plenitudine vocis*” (“tiempo es el mí-

2 COUSSEMAKER, 1864: 118, col. a.

3 CSERBA, 1935: 231.

nimo intervalo captable en plena emisión de voz”), según Johannis de Garlandia (*De musica mensurabili positio*. CS I, 97 b) o, en el sentido de J. de Grocheo: “*La primera medida se denomina tiempo, real o mentalmente. Tiempo es, pues la medida del movimiento*” (Johannes de Grocheo. *De musica*. Ed. Ernst Rohloff: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*. Media latinitas musica. Vol. 2. Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1943, p. 54). Todavía, a finales del siglo XV, Ramos de Pareja dice: “*la notita simple [notulam simplicem] se denomina breve [dici tempus], porque el tiempo es breve, la notita del tiempo [notula temporis] se denomina breve*”<sup>4</sup>.

Al cantar o tañer, la *unidad de medida* (*longa* para medir la máxima; *breve* para medir la longa; *semibreve* para medir la breve) era indicada con un movimiento de la mano o del pie (*arsis/tesis, dar y alzar*). Dependiendo de la notación y del tipo de composición, la *medida* podía ser: “*rapidísima, rápida, morosa y media*” (“*mensuram citissimam, citam, morosam et mediam*”). *Speculum Musicae*, lib. VII, cap. 17 (CS II, 400 b). En este sentido, dicho tratado (CS II, 401 a) dice lo siguiente: “*Pero los modernos ahora usan mucho la medida lenta [...]; tanto dura, pues, en los modernos, la tercera parte de una breve perfecta, como la breve perfecta en los antiguos, porque la miden tan lentamente, que le dan la misma duración, que los antiguos daban a la longa perfecta*”.

Con el paso del tiempo, la *unidad de medida* fue desplazándose gradualmente a figuras de menor valor (longitud o duración), como dice Ramos de Pareja: “*Si los antiguos ponían la medida [mensuram: unidad de medida: morula temporis] en la breve, longa y, algunas veces, en la máxima, así nosotros en la breve, semibreve y algunas veces en la mínima*”<sup>5</sup>.

**LAS PROPORCIONES:** Desde la segunda mitad del siglo XIV, la *medida* se enriqueció con la aplicación de la antigua teoría de las proporciones armónicas de los sonidos a la medida musical. Proporción es la “*habitud o mutua relación entre dos números desiguales*”<sup>6</sup> de figuras musicales de la misma especie y naturaleza, p. e., 1/2 (octava = *proporción dupla*), 2/3 (quinta = *proporción sesquialtera*), 3/4 (cuarta = *proporción sesquitercia*), etc. Las proporciones, aunque son ecuaciones, se señalan en forma de quebrados propios (1/2, 2/3, etc.) o *impropios* (2/1 = *dupla*, 3/2 = *sesquialtera*, etc.). Dependiendo del tipo de proporción, indicada por la

señal correspondiente, las figuras aumentan o disminuyen su valor. El número superior del “quebrado” indica la cantidad de figuras, que entrarán en el compás, después de aparecer la señal de proporción y, el número inferior, la cantidad de figuras, que entran en el compás, antes de aparecer la señal. La proporción puede afectar a una sola voz de la composición, en cuyo caso el resto de la voces cantan al compás la cantidad de figuras, indicada por el número inferior, o también, puede afectar a todas las voces, en cuyo caso todas ellas deben llevar la misma señal. Para aplicar correctamente una proporción, hay que determinar previamente la figura musical, que sirve de *medida común* a ambas partes, anterior y posterior, a la aparición de la señal. Las figuras correspondientes a ambos números de la proporción deben ser de la *misma especie y naturaleza*, p. e., la proporción 3/1 o tripla señala, que, a partir de dicha señal, entran tres “semibreves” de prolación menor al compás, en lugar de una “semibreve” de prolación menor. Para esclarecer el problema, un códice de principios del siglo XV (Roma, Bibl. Apost. Vat., Ms. Reg. Lat. 1146, ff. 50-51)<sup>7</sup> aconseja lo siguiente: “*Y ten en cuenta, que la proporción siempre debe computarse solo en las mínimas [que eran las figuras del ínfimo valor; inalterables], y de ninguna otra manera*” (“*Et nota quod proportio semper debet computari in minimis tantum et in nullo aliquo alio modo*”). La razón de este principio está, en que la figura, que sirve de *medida común*, debe ser de un valor inalterable, y, en aquella época, la *mínima* era teóricamente la única figura musical con un valor absoluto o inalterable, es decir, binaria por naturaleza, mientras que la breve o semibreve podían ser binarias o ternarias, es decir, su valor era alterable.

La teoría de las proporciones era embarazosa y difícil de entender para muchos músicos y, su uso, en el siglo XV, llegó a ser casi incontrolable. H. Glareano (*Dodecachordon*, liber tertius, cap. VII, “*De tactu sive cantandi mensura*”). Basilea 1547, fol. 203v<sup>8</sup>) llega a decir: “*Las proporciones se explican en los libros de música más por ostentación del ingenio o demostración de gran erudición matemática, que por engrandecer la música o para aprender a usarlas. Es mucho mayor el trabajo de aprenderlas, que la suavidad o gracia que puedan producir al cantar. El efecto que pueden producir (aumentar y disminuir duplicando, triplicando, etc.) ya se conseguía con la mezcla o combinación de las antiguas prolações*”. En este sentido, Glareano sólo exceptúa como útil la *proporción sesquialtera*. De ahí, que terminaran usándose las proporciones más simples. Esta opinión de Glareano responde a la realidad europea. Juan Bermudo dice,

4 WOLF, 1968: 78, 80.

5 WOLF, 1968: 84.

6 WOLF, 1968: 93.

7 GALLO, 1986: 345ss.

8 GLAREANUS, 1547: 195-470.

que “las proporciones que deben usar los músicos son tres del género múltiple (dupla 2/1, tripla 3/1 y cuádrupla 4/1) y tres del género superparticular (sesquiáltera 3/2, sesquitercia 4/3 y sesquinona 9/8). [...] Algunos cantores, en España, dicen que [esta última] no es proporción, sino la que tiene un número ternario: y por tanto es demasiado, y superfluo lo dicho de las proporciones”<sup>9</sup>.

El espectacular desarrollo y uso de las proporciones favoreció inmensamente el despliegue del contrapunto florido, como podemos comprobar en los maestros de la segunda mitad del siglo XV (Ockeghem, Obrecht, Josquin). Sin embargo, como contrapartida, llegaron a tal grado de complejidad, que numerosos teóricos de música no se ponían de acuerdo al formularlas, ni los músicos prácticos al aplicarlas. Todo ello, debido a la posibilidad de mezclar entre sí modos, tiempos, proclaciones y proporciones (mayores o menores, perfectos o imperfectos, alteraciones, disminuciones, etc.), todo ello, bajo las mismas figuras musicales y señales de medida, compuestas estas últimas de múltiples combinaciones de figuras geométricas (O, C) y numéricas (2, 3), que, aunque exteriormente eran idénticas, su significado como veremos después, podía ser totalmente diferente. Es cierto que, gracias a su uso, las voces o partes musicales pudieron moverse con mayor autonomía e idiomatizarse o imitar la estructura y ritmo del lenguaje.

**COMPÁS:** El “compás” (compassus, tactus, directio mensurae, mora temporis) del siglo XVI, nada tiene que ver con el concepto de compás que hoy tenemos, bien sea el *compás acento* del barroco, basado en impulsos melódicos principales (partes fuertes) y secundarios (partes débiles), debidos a las secuencias, imitaciones, etc., o armónicos (tensión/reposo), producidos por las disonancias y consonancias, o con aquella otra abstracción, denominada *compás vacío* (*leerer Takt*<sup>10</sup>) de los clásicos vieneses, es decir, un espacio puro, despojado de toda materia (figuras musicales, pausas, etc.), acotado por dos barras divisorias, con una duración fija, predeterminada y dividido en partes fuertes y débiles, por el que circulan libremente (de acuerdo o contra el compás), en diferentes planos o niveles, eslabones rítmicos heterogéneos, precisamente porque no existe nada que pueda impedirlo.

A mediados del siglo XV, se abre paso un nuevo concepto de medida, que sería decisivo para la simplificación de la *mensura*. Me refiero al *compás* (tactus). La primera noticia conocida procede de un manuscrito en latín, que

recoge una práctica musical de los organistas germanos de mediados del siglo XV: “Regulae supra tactus [...] 5ª regula: Quod adminus semel debita concordancia in uno tactu tangatur” (“Reglas sobre el compás [...] 5ª regla: Que, al menos, se toque una vez la debida concordancia en un compás”). Munich, Bayerische Staats-Bibliothek. Theodor Göllner: “Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert”, en *Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel*. Ed. Hans Tischler. Bloomington School of Music, Indiana University, 1968, 70-71<sup>11</sup>. De aquí, que los espacios acotados entre dos barras divisorias, que aparecen en las tabulaturas de música extranjeras o españolas, sean denominados *tactus* o, en castellano, “compás”.

*Mensura* y *compás* son conceptos semejantes. Durante un tiempo, llegaron a ser incluso equivalentes o intercambiables, ya que el objeto de ambos era medir, contar u ordenar el *tiempo*, como puede comprobarse en los teóricos de la época. Qué es el *compás* (*tactus*, *compassus*, *morula temporis*, *directio mensurae*, *accentus*, *ictus*, *pulsus*, etc.), empezamos a saberlo a través de los teóricos de finales del siglo XV y principios del XVI. Uno de los primeros es Bartolomé Ramos de Pareja<sup>12</sup>: “Aceptada la consideración del *tempus*, que se da a conocer en la palpación del pulso” (Wolf, p. 77). “*Mensura*, como dijimos, es el tiempo o intervalo bien regulado [*euclaton*], comprendido entre la diástole y sístole del cuerpo. De cuya alteración desigual surgen las proporciones musicales desiguales, de las cuales he de hablar algo después” (Wolf, p. 83). Poco después, Franchino Gafurius (*Practica musice*, lib. II, cap. 3. Milán 1496, f. aaij verso) identifica la *mensura* [compás] con la *semibreve*: “Los neoteóricos últimamente atribuyeron la medida de un solo tiempo a la semibreve recta, encerrando la diástole y sístole en cada semibreve. Ya que diástole y sístole o arsis y tesis son contrarias y ciertamente mínimas en el pulso, han de considerarse como *mensura* de un solo tiempo: puesta la misma semibreve como unidad de medida del tiempo: se distinguen aquí dos partes iguales [*semibreve-minima*, al margen; “*mínima*”], una [*mínima*] contiene como cantidad la diástole tanto de la medida del pulso como del sonido: la otra [*mínima*] la sístole. A esta [*mínima*] atribuyeron la *mínima plenitud* de la voz [*mínima* duración, captable racionalmente] de ahí que sea denominada *mínima*”. F. Gafurius (*Practica musice*, lib. II, cap. 1. Milán 1496, f. aai verso) habla también de una *medida igual* y otra *desigual*, ambas fundadas en el pulso humano: “Los físicos admiten también, que la *recta mensura* de la breve ha de acomodarse a los movi-

9 BERMUDO, 1555: ff. 58v-69r.

10 GEORGIADIS, 1954: 115-121.

11 Cfr. KLUGER, 1975: 62.

12 WOLF, 1968: 77, 83.



mientos iguales del pulso: Comprobando que el Arsis y tesis, que denominan diástole y sístole, son iguales en la mensura de cualquier pulso: Consta, no obstante, que el pulso de los febriles [febrilitantium], con diástole y sístole de proporción desigual, se acrecienta o se altera, lo que es objeto de los mismos físicos”. Guillermo de Podio<sup>13</sup> habla, en primer lugar, de la proporción, que se observa en el pulso humano – su latido aumenta o disminuye según el estado de salud – y en la música. Sólo usa el término *compassus*, al tratar de las proporciones (Fol. LVII verso): “Pero, sólo, por razón de la mensura, como dicen, aceptan tres semibreves por cada uno de los compases [compassus]”. En *De Preceptis artis musicae*, Guilielmus monachus usa el término “ictus” con un significado equivalente a “compassus”: “Se ponen tres semibreves por cada ictus [pro singulo ictu]”<sup>14</sup>.

**Definiciones de compás:** Adam de Fulda, al tratar de la mensura, enumera los siguientes artículos o componentes: “Figura, modus, tempus, prolatio, signum, *tactus* [compás], ligatura, alteratio, imperfectio, proportio. Omnibus articulis dominatur numerus et mensura” (Figura, modo, tiempo, prolación, señal, compás [...]). El número y la mensura domina en todos los artículos<sup>15</sup>. Fulda define el compás (*tactus*) del modo siguiente: “Compás [tactus] es un movimiento continuo, computado racionalmente en la medida; no es otra cosa que la medida debida y conveniente del modo, tiempo y prolación, según la cual son marcadas las disminuciones y aumentaciones de las figuras de las notas contenidas en ellos, cuyo primer conocimiento han de indicarlo las señales: [Ejemplos] El compás [tactus] es así: O2. O. C. [las tres señales con un puntillo dentro]: En estas tres señales el compás [tactus] se lleva a la mínima [aumentación], como aquí: [dibuja una mínima romboidal: una blanca]. O. C. ∅. : En estas tres señales el compás [tactus] se lleva a la semibreve como aquí: [dibuja una semibreve romboidal: la redonda]. ∅. O2. C2.: En estas tres señales el compás [tactus] se lleva a la breve, como aquí: [dibuja una breve: la cuadrada]”<sup>16</sup>.

Aquí podemos ver, que *compás* es un instrumento de medida móvil, ya que se basa no sólo en la breve, sino también en la semibreve y en la mínima. De ahí, los tres tipos de *compás*, citados por todos los teóricos y usados por los prácticos, desde comienzos del siglo XVI: Compás a la mínima binaria [compós de prolación o aumentación]. Compás a la semibreve recta, binaria [compás menor, compasete, medio compás]. Compás a la breve binaria [compás mayor, entero, largo].

## EL COMPÁS EN ESPAÑA

La primera definición en castellano de compás procede del teórico español Domingo Marcos Durán: *SUMULA DE CANTO DE CANTO DE ORGANO, CONTRAPUNTO VOCAL E INSTRUMENTAL PRÁCTICA Y ESPECULATIVA*, Salamanca, sin/año [ca. 1502-1506]: “Compás es la tardança que ay de un punto de canto llano a otro, o de su valor; o es la tardança que ay de una cayda del golpe que damos con una mano a la otra, o compás es yqual cantidad de tiempo de cayda a cayda yendo contando fasta el fin del canto”<sup>17</sup> “Es dividido el compás llano en quatro quartas partes. La primera comienza en principio cayendo el golpe [...] La segunda es la meytad del tiempo que ay de que da el golpe fasta el levantar de la mano [...] La tercera comienza en levantando la mano precise: dura fasta que la tenemos alta [...] La quarta es la que comienza a abaxar la mano hasta que cae et suena el golpe”<sup>18</sup>.

**[Partes del compás]** “Pártese el compás en dos partes yguales: porque no tardamos más de una a otra, que de otra a otra. La primera comienza en dando el golpe simul tempore et dura hasta que queremos alçar la mano. La segunda comienza en comenzando a alçar la mano simul tempore et dura hasta que da el golpe et en dando simul tempore comienza otro compás”<sup>19</sup>.

**[Clases de compás]** “Dividese en compás llano o entero [O ó C: a la breve], e en partido o compasejo [O ó C: a la semibreve]”<sup>20</sup>.

**[Compás a la breve]** “En el compás llano o entero si está el canto señalado de por meytad [∅ ∅]: passamos quatro mínimas por un compás, e las otras figuras al respecto de ellas”<sup>21</sup>.

**[Compás a la semibreve]** “E en el compás partido o compasejo passamos dos mínimas por un compás [C: a la semibreve], e los otros puntos al respecto de ellas. Et llamamos *compás partido o compasejo porque es muy mitad del compás llano o entero* o diminutivo de compás, ca tanto tardamos en compás llano en yr reposado: como en dos compasejos en yr apresurado”<sup>22</sup>.

**[Compás a la mínima]** “La prolación mayor o perfecta o ternaria es atribuyda a la mínima. Onde prolación mayor es cuando el semibreve vale tres mínimas et alteran entre las semibreves et vale cada mínima un compás, algu-

13 PODIO, 1495.

14 SEAY, 1965 [GUILIELMUS MONACHUS, 1484ca.]: 15-59.

15 FULDA, [1490] (GS III): cap. VII, 362: 359 b.

16 FULDA, [1490] (GS III): 362 a.

17 Cfr. LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 166.

18 LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 170.

19 LEÓN TELLO, 1962: 496, nota 172.

20 LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 168.

21 LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 169.

22 LEÓN TELLO, 1962: 496, nota 171.

nas veces pasan tres mínimas por un compás et otras veces dos. Empero lo común et mas cierto es valer cada mínima un compás”<sup>23</sup>.

[**Compás de proporción**] “Proporción es mudar ternario número en binario et al contrario, e por la mayor parte disminuye et no acrecienta”<sup>24</sup>.

Poco después, **Francisco Tovar**, al tratar de las señales de tiempo con prolación (O - con punto dentro -, C - con punto dentro -, O, C y  $\phi$ ), dice algo muy importante sobre dichas señales, que afecta a la medida: “La quinta señal [ $\phi$ ] es semejante a la quarta [C] salvo que tiene una virgula [virgula] por medio de esta manera .  $\phi$  . a significación de la doble disminución de todas las figuras, es su nombre tiempo diminutivo que comunmente es dicho dupla, en estos circulos o señyales no se habla de perfición del modo por que son diferentes ssus señyales como adelante se verá”. Al tratar (fol. XXIII verso) de las “señales del modo O2 o modo [menor: 2] perfecto [longa ternaria: O] con tiempo [breve binaria: 2] y prolación [semibreve binaria: 2] imperfectos; C3 o modo [mayor: 3] imperfecto [longa binaria: C] con tiempo perfecto [breve ternaria: 3] y prolación imperfecta [semibreve binaria] y C2 o modo [longa binaria: C], tiempo [breve binaria: 2] y prolación [semibreve binaria] imperfectos”, Tovar dice lo siguiente: “Y assi considerando todos los otros señyales de perficion o imperficion es consuetud entre los componedores que quieren partir el circulo retundo con linea desta manera .  $\phi$  . y es falso porque tal señal significa dupla y dupla en numero ternario no puede ser por que el medio de tres es uno y medio y unitas es indivisible. No que los tales pongan la tal señyal por dupla mas quieren que luego que sea tal señyal la cantoria se aya de cantar apresurada no disminuyendo la cantidad [valor] de las figuras: por la qual voluntad y platica nacio la partición del compas el qual se dice compaset queriendo que en esta señal .  $\phi$  . sea detenido el semibreve en tanta cantidad como en este .  $\phi$  . et est novissimus error peior priore por que si en el circulo retundo es puesta aquella linea demuestra apresurar la cantoria como dicho es apud platicos y si en el semicirculo es puesta aquella linea es dupla proporción que proporcionalidad es llamada en la qual su propio proceder es dos semibreves por compas y los que lo contrario haran excederan de la verdad, assi mesmo la tal señyal O2 los platicos quieren sea dupla y es falso como dicho es”<sup>25</sup>.

Aquí, Tovar habla de diferentes maneras de “partición” del compás:

23 LEÓN TELLO, 1962: 496, nota 175.

24 LEÓN TELLO, 1962: 497, nota 177.

25 TOVAR, 1510: f. 19v.

1) El *compás llano o entero* [una breve o cuatro mínimas], *partido* en *dos compasejos* [dos mínimas + dos mínimas], es decir, en dos compasillos de semibreve. El *compás llano* va reposado, porque las figuras son de mayor duración y los *compasejos* apresurados, porque usan figuras de menor duración.

2.- *Compás partido con una virgula* [proporción dupla] significa doble número de figuras al compás. En la medida binaria, generalizada entonces, la *breve*, bajo la señal de *tiempo perfecto partido* [ $\phi$ ], vale un compás y medio.

3.- La *señal virgular* [ $\phi$ ] significa también aceleración del canto.

La primera manera de *partición* está relacionada posiblemente con el cambio de la *breve* a la *semibreve* como unidad de compás. De ahí, que el *compás a la semibreve* se denomine *compasejo* (compasete, compasillo, medio compás o compás menor), frente al *compás llano o entero* (a la breve), que se denominaría *compás largo, entero* o *mayor*. Por otra parte, esta *partición* tuvo lugar, cuando se generalizó la *medida binaria* bajo ambas señales C y O. Desde entonces, si la *breve* (en el *compás a la breve*), bajo la señal de tiempo imperfecto C, vale un compás, la misma figura, bajo la señal de tiempo perfecto O, vale compás y medio, o lo que es igual, si la *breve* (en el *compás a la semibreve*), bajo la señal C, vale dos compases, la misma figura, bajo la señal O, vale tres compases.

## EL COMPÁS EN LOS TEÓRICOS EUROPEOS DEL SIGLO XVI

El teórico alemán, Andreas Ornithoparchus<sup>26</sup>, muy citado por J. Bermudo como máxima autoridad, resume claramente la teoría y la práctica del *compás* del modo siguiente: “Por lo tanto, *compás* [tactus] es un movimiento sucesivo [motio successiva] en el canto, que dirige la igualdad de la medida. O es un cierto movimiento, formado por la mano del director de acuerdo con las señales, que dirige mensuralmente el canto. **División del compás.** El *compás* es triple: a saber, mayor, menor y de proporción. El mayor es la medida, hecha con movimiento tardo y casi recíproco. Los autores denominan este *compás íntegro* y *total*. Porque es el *compás verdadero* de todas las cantilenas. En su movimiento comprende la *semibreve* no disminuida: o la *breve* disminuida en proporción dupla. El menor, es la mitad del mayor, que denominan *medio compás*. Porque con su movimiento mide [mensurat] la *semibreve* disminuida en proporción dupla,

26 ORNITHOPARCHUS, 1517: ff. Eijj r-li r.

aprobado sólo por los indoctos. El de proporción, es aquel en que se pronuncian tres semibreves contra una, como en la Tripla: o contra dos, como en la Sesquiáltera: del cual trataremos más ampliamente en el capítulo de las proporciones: **Regla del compás:** la semibreve se mide [mensuratur] con el compás íntegro en todas las señales (exceptuadas la disminución, aumentación y proporción), como puede verse claramente en la siguiente tabla:<sup>27</sup>

Ornithoparkia, Maurice Artois Micrologus, f.Fiv

⊙	3	21	9	3	1				
⊙	3	21	9	3	1	1			
⊙	3	12	6	3	1	1			
⊙	3	12	6	2	1				
⊙	3	12	6	3	1				
⊙	3	8	4	2	1				
⊙	3	12	6	3	1	1			
⊙	3	8	4	2	1	1			

Cebellæ Tacuum rotatoria

El teórico español, antes citado, Francisco Tovar<sup>28</sup> mide y cuenta también las figuras por compases, según las señales de tiempo y coincide en lo esencial con Ornithoparcus.

A mediados del siglo XVI, Henrichus Glareanus<sup>29</sup> identifica *compás* con *mensura* y resume la idea de su época sobre la medida musical o compás del modo siguiente: “Si en el canto no hubiere una medida justa de las voces [concinna vocum mensura], se produciría gran confusión. De ahí, la necesidad de la mensura, que se denomina compás [tactus]. Entre los diversos grados de mensura [modus, tempus,

prolatio] usados desde que comenzó la notación mensural [cfr. Franco, Muris etc., ca. finales del siglo XIII], a muchos les place, que la mensura sea el tempus [la breve], porque está situado entre el modus [longa] y la prolatio [semibreve] como el sol entre los planetas, por cuyo curso medimos los tiempos del año. Así opinaron los antiguos y, hoy, gran parte de Alemania. De ahí, que se asociara la mensura [tactus, compás] a la breve. Pero esto trajo consigo grandes problemas, pues el tempus, es decir, la breve no tenía un valor individual, fijo o inalterable, ya que podía ser más larga [breve perfecta: 3 semibreves] o más corta [breve imperfecta: 2 semibreves]; e igual sucedía con la prolación o semibreve. Los franceses, para evitar dicha ambigüedad, asociaron la mensura [tactus, compás] a la prolación, es decir, a la semibreve. Pero con esto no solucionaron los problemas, ya que la semibreve también podía ser más larga [prolación mayor: 3 mínimas] o más corta [prolación menor: 2 mínimas]. Ahora bien, si todos los valores [figuras musicales] fueran de división binaria, se evitarían todos los problemas. De ahí que, hoy, la mensura binaria sea la habitual, ya que aquí sobran todas las señales de medida [modo, tiempo, prolación, perfección, imperfección, alteración, etc.], excepto el semicírculo [C, tiempo imperfecto con prolación menor], ya que, bajo esta señal, todas las figuras son de división binaria. Por otra parte, para evitar la pesadez, morosidad o lentitud en el canto partieron por la mitad, con una vírgula vertical, el círculo (∅) y el semicírculo (⊕)”. Esta partición (semiditas) del compás, nada tenía que ver, al principio, con la disminución del valor de las figuras musicales (véase lo dicho anteriormente: Tovar), sino con la aceleración de la medida: “Por tanto, - continúa diciendo Glareano -, cuantas veces quieran los músicos acelerar el compás, ¿qué han de hacer entonces?: cuando piensan que el oído está ya fatigado, a saber, para quitar ese fastidio, trazan una línea de arriba abajo en el círculo y semicírculo así, ∅, ⊕, y denominan este Pathos disminución, no para que disminuya el valor o el número de las pequeñas notas, sino para que el compás [tactus] sea más veloz”.

Es muy instructivo conocer el ambiente polémico, reinante en la época de Hernando de Cabezón, sobre la *mensura* y el *compás*, reflejado al detalle en el breve tratado de música, escrito en latín, de Adrian Petit Coelico<sup>30</sup>. Para este músico, discípulo de Josquin, la *práctica* es el principio y fundamento de todo aprendizaje musical: “Existe diferencia entre compás y mensura. Pues, en otro tiempo, los antiguos tenían tres compases. El primero de prolación o tripla [sic]: tres semibreves,

27 “Vnde Tactus est motio successiua in cantu, mensure equalitatem dirigens. Uel est quidam motus, manu precentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter. De tactus diuisione. Tactus tripartitus est: maior scilicet, minor et proportionatus. Maior, est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integrum et totalem nominant auctores. Et quoniam verus est omnium cantilenarum tactus: Semibreuem non diminutam suo motu comprehendit: vel breuem, in duplo diminutam. Minor, est maioris medium: quem Semitactum dicunt. Quoniam semibreuem in duplo diminutam suo motu mensurat, indoctis tantum probatus. Proportionatus, est quo tres semibreues contra vnā, vt in Tripla: aut contra duas, vt in Sesquialtera: proferuntur. de quo, capitulo de proportionibus, latius dicitur. [-f.Fivr-] Regula de Tactu. Semibreuis in omnibus signis (diminutionis, augmentationis, ac proportionum demptis) tactu mensuratur integro, vt in sequenti paragraphia claret.”

28 TOVAR, 1510: ff. 19v-20v.

29 GLAREANUS, 1547: cap. VII (“De tactu sive cantandi mensura”), f. 203.

30 PETIT COCLICO, 1552: f. Hijv “DE TACTV ET MENSURA, diminutionis et augmentationis [“SOBRE EL COMPÁS Y LA MENSURA, de disminución y aumentación”].



o mínimas por compás. El segundo binario de breve. El tercero de semibreve, que ahora es el compás común bajo todas las señales, bien una parte [voz] lleve el [compás] partido por la mitad [dupla], otra [voz] en cambio la prolación o el tiempo, o bien, el modo o la tripla. De lo cual existen muchos ejemplos difíciles de cantar, como puede verse claramente, cuando una parte [voz] canta por la tripla, otra por el binario o el tiempo, o por alguna otra señal. Pero esto nadie lo investiga e indaga con más cuidado, que para seguir el simple uso de cantar con elegancia y claridad, lo que no reprocho totalmente, ni alabo demasiado. Bueno es saber todo, pero estas cosas no llevan a cantar claramente, sino mas bien a debatir y discutir bagatelas. Los que desean ejemplos, busquen en los ejemplos de contrapunto, sobre *salve sancta parens*, donde se trata de contrapunto, y composición. También en el *stabat mater* a cinco voces de Josquin, y en el ejemplo de Heinrich Isaac, que otros pusieron. [1] Sobre la mensura varios dijeron diversas cosas, algunos afirmaron que era triple, otros cuádrupla, o séptupla [fHij r] Yo, en verdad, con Josquin y sus seguidores, admito que es séptupla, sin la cual toda composición es defectuosa e inútil. La primera se dice prolación y actúa en las semibreves. La segunda es el tiempo, que actúa en las breves. La tercera ciertamente el modo, que actúa en las longas. La cuarta es el número binario o, según Josquin, [medida] partida por la mitad [ad medium] y actúa en dos semibreves. La quinta es la tripla, y sesquiáltera o hemiola del tiempo y prolación, y actúa en tres semibreves o tres mínimas. La sexta es la aumentación. La séptima la disminución, que tiene el derecho de actuar en todas (como he dicho antes), según el número indicado por el signo. Ejemplos existen en Franchino [Gaffurius], y otros Músicos Teóricos prolijos. También los ejemplos de prolación que puse, pueden aplicarse aquí<sup>31</sup>.

31 "Differentia est inter tactum et mensuram. Nam olim ueteres habebant tres tactus. Primum prolationis, siue triplae: [Cd, Sv, Sv cd, O3, Bv, Sv] Tres semibreves, uel minimas pro tactu. Secundum binarij per breuem [Cdim, Bv, Sv, Sv], Tertium semibreuis [C, Sv, Svcd, Svcd] qui nunc est communis tactus in omnibus signis, siue una pars habeat ad medium [Cdim, CL, 2/1], altera uero prolationem [Od, Cd] aut tempus [O, C], siue modum [O2, C2], uel triplam [O3, C3, Cdim3] Cuius rei multa extant exempla difficilia cantatu, uidelicet cum una pars habeat triplam, altera aut binarium aut tempus, siue aliud signum. Sed haec nonnulli curiosius inuestigant et perquirunt, quàm ut simplicem usum ornate et dilucide canendi sequantur, quod quidem non omnino uitupero, neque satis laudo. Bonum est omnia scire, sed haec ad perspicue canendum nihil conducunt, uerum magis ad disceptandum et rixandum. Qui cupiunt exempla, requirant in contrapuncti exemplis, super *salve sancta parens*, ubi tractabitur de contrapuncto, et compositione. Item in *stabat mater* Iosquinij quinque uocum, et in exemplo Heinrich Isaac, quod alij posuerunt". "De mensura autem uarij uaria dixere, aliqui asseruerunt esse triplicem, alij quadruplicem, aut septuplicem. [-f.Hijr-] Ego uero cum Iosquino, et suis sectatoribus consentio esse septuplicem, sine qua omnis compositio est uiciosa et inutilis. Prima dicitur prolationis [O con punto dentro, C con punto dentro] et in semibreves agit,

De aquí, se deduce, que, para *medir bien la música*, es decir, para poder saber si el *compás* va a la breve ternaria, a la breve binaria, a la semibreve, a la mínima, etc., es necesario conocer todos los entresijos de la *notación mensural*.

## TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA NOTACIÓN MENSURAL EN ESPAÑA EN LA ÉPOCA DE ANTONIO DE CABEZÓN

En tiempos de A. de Cabezón, ya casi sólo se usaba, en la práctica - especialmente entre los vihuelistas y organistas -, la medida binaria, expresada con las señales de *tiempo imperfecto con prolación menor (C)*, *tiempo imperfecto disminuido (♯)* y, a veces, *tiempo imperfecto con prolación mayor (C·)* y la medida ternaria, basada generalmente en las proporciones más simples como la tripla y sesquiáltera, bajo las señales: O3, ♯3 y C3. Estas tres últimas se indicaban, a veces, solamente con el número 3. No obstante, seguían cantándose y cifrándose composiciones de antiguos maestros de finales del siglo XV y principios del XVI (Obrecht, Josquin, Cancionero de Segovia, etc), en las que aparecían idénticas figuras musicales o señales de medida con distinto significado, bien fueran *geométricas* o *guarismos* con sus múltiples combinaciones, que, unas veces, se referían a las antiguas mensuras de *modo con tiempo* (longa-breve), otras, al *tiempo con prolación* (breve-semibreve) o al *tiempo con proporción* (relaciones numéricas)<sup>32</sup>. Poco a poco, las señales de medida, aunque teóricamente siguieran refiriéndose a los tradicionales grados de mensura (modo, tiempo, prolación, proporción), es decir, *modo mayor* (O3, C3), *modo menor* (O2, C2), *tiempo perfecto con prolación menor* (O) o *imperfecto con prolación menor* (C), etc., en la práctica, sin embargo, empezaron a entenderse, más bien, como *señales de prolación o proporción* (unidad: semibreve). Así, las señales O y C, indicaban el compás a la semibreve; las señales ♯, ∅, O2, el compás a la breve disminuida (disminución o proporción dupla: de duración equivalente a una semibre-

secunda est tempus [O, C] quod agit per breues. Tertia uero modus [O3, C3, O2, C2] per longas agens. Quarta est numerus binarius [C diminutus] siue secundum Iosquinum ad medium [♯, diminut. 2/1, C2], et in duas semibreves agit. Quinta est tripla, et sesquialtera aut Hemiola temporis et prolationis, ac in tres semibreves, uel minimas agit. Sexta est augmentationis. Septima diminutionis, quae in omnes pariter ius agendi (ut supra dictum est) habent, iuxta numerum suum signi designati. Exempla exstant in Franchino, et alijs prolixis Theoricis Musicis. Item quae posui exempla de prolationibus huc applicari possunt".

32 WOLF, 1968: [*Música practica*, Tertia pars, cap. II-IV] 82ss. O también: MORALEJO, José Luis (ed.): *Bartolomé Ramos de Pareja: Música practica*, Madrid, Alpuerto, 1977: [Tercera parte, capítulos II-IV] 105-115.



ve); y la señal (C·) el compás a la mínima (aumentación: de duración equivalente a la semibreve). Por otra parte, las antiguas señales de *modo con tiempo* (O3, C2, C3) se siguieron usando también como *señales de proporción* (tripla, dupla, sesquíáltera).

Juan Bermudo, cuya época coincide con la de Antonio de Cabezón, se hace eco e intenta aclarar los problemas o ambigüedades, que planteaba la mensura musical a los cantores e instrumentistas, al tratar “*De las señales principales de la Música*” [...] *Esta materia de señales en la Música es muy varia difusa, y de grandes contrariedades por lo qual para sacar en limpio la verdad liquidada, se requiere juicio claro, desapasionado, de gran experiencia, y de mucha lection*”<sup>33</sup>.

Aunque lo “*vario, difuso y gran contrariedad*” de la notación mensural se había reducido notablemente, en la *práctica musical* del siglo XVI, con la generalización de la medida binaria, el compás a la semibreve y el uso de las proporciones más simples, como veremos en las tablaturas españolas, no obstante, aún hoy, al confrontarnos con la *cifra* de Hernando de Cabezón, siguen existiendo problemas, ya que bajo la imagen de gran sencillez en la notación, se esconden estructuras rítmicas de extraordinaria riqueza y complejidad. De ahí, la necesidad de acudir a tratados teórico-musicales de la época, como los publicados por Juan Bermudo, Tomás de Santamaría u otros extranjeros, vistos anteriormente, como Franchino Gafurius o Andrea Ornithoparchus, tan citados por Bermudo.

Juan Bermudo, en su *Declaración*, refleja más bien la teoría musical de la época de *Johannes Tinctoris* (ca. 1435-1510), *Franchino Gafurius* (1451-1522) o *Andrea Ornithoparchus* (fl. 1490), a quienes cita constantemente como máximas autoridades, que la práctica musical de su época (Bermudo: 1510?-ca. 1560) o de A. de Cabezón (1510-1566); no digamos ya la época de Hernando de Cabezón (fl. 1559-1602), que floreció casi cien años después de *Franchino* o *Andrea*. A pesar de sus reiteradas y embrollosas explicaciones - ya que trata, a la vez, de todo lo concerniente a la *mensura* (modo, tiempo, prolación, proporción, etc.) y sus correspondientes - equívocas - señales de medida, es el teórico español de mediados del siglo XVI, que más se detiene en explicar el compás.

El tratado de Bermudo recoge la definición común de su época sobre *compás*, como puede comprobarse en los teóricos antes citados y, otros, como Lampadius: *Tactus est mensura mobilis* (“Compás es una medida movable”). H. Faber: *Tactus est motio successura in cantu mensuram*

*dirigens* (“Compás es una movimiento sucesivo, que dirige la medida en el canto”). Sebaldu Heyden: *Tactus est digiti motus, aut nutus, ad temporis tractum, in uices aequales diuisum, omnium Notularum, ac Pausarum quantitates coaptans* (“Compás es un movimiento del dedo o señal para sostener el tiempo, dividido en momentos iguales, adaptando las cantidades de todas las notas y pausas”). Johannes Cochlaeus: *Tactus est continua motio in debita mensura contenta: motu enim agnoscitur tempus, tempore quantitas uocis prolatae* (“Compás es el movimiento continuo, contenido en la justa medida: pues, por el movimiento, es reconocido el tiempo, y, por el tiempo, la cantidad de la voz emitida”). Franchino Gafurius (lib. III, 4; 1498): *Semibreuis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis* (“La semibreve recta [no disminuida] establece, pues, la plena mensura del tiempo: a saber, a la manera del pulso de quien respira igualmente”)<sup>34</sup>.

Juan Bermudo, en su *Declaración*, al tratar sobre mensura y compás, sigue al pie de la letra a Andrea Ornithoparchus:

[Compás]

Fol. xxv verso. “*El canto de organo se dize canto mensurable y para medirlo se invento el compas. El co[m]pas es un movimiento sucesivo en el canto, que guia la igualdad de la medida*”

[Tipos de compás]

Fol. xxv verso. “*Tres maneras ay de co[m]pas.*

*Vno se dize co[m]pas mayor, o entero [largo: a la breve]: el qual usan los doctos en la musica, y es necessario para la hermosura del contrapunto.*

*El segundo se llama co[m]pas menor, o compasete [a la semibreve]: y es la mitad del co[m]pas entero. Por facilidad han inventado este compasete los modernos: pero no es aprobado por los varones doctos.*

*El compas tercero es dicho de proporcion: en el que entran tres figuras contra dos en un compas, o de otras muchas maneras”.*

[Aire del compás]

Fol. l.j [51] verso. “*Para cantar en estas señales ay tres compases, conviene a saber mayor, menor y de proporcion.*

*El compas mayor es nombrado de los autores entero [breve], y en España compas largo: el qual es medida hecha con movimiento tardio, y quasi reciproco.*

[Unidad del compás] *El semibreve en todas las señales (sacando la disminucion y aumentacion) vale un compas de estos.*

33 BERMUDO, 1555: Libro tercero, cap. 33, fol. 50r.

34 Todos estos teóricos, en latín, citados pueden consultarse en *Thesaurus Musicarum Latinarum* TML. En internet: [www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html).

*El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este mide en el tiempo de por-medio el semibreve en un compas.*

*El compas proporcionado es, que mide [en un compás] tres figuras contra una [3/1], como en la tripla proporcion: contra dos [3/2], como en la sesquialtera.*

*Para quitar toda dificultad de compas, se note la regla siguiente. Si todas las bozes tuvieren una señal: indiferentemente se puede cantar el tal canto con cualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en un compas: quitara la dificultad del canto, que tuviere muchas corcheas, y el que cantare dos breves en el compas largo: evitara la pesadumbre de algunos cantos. El dicho aviso es para principiantes: los sabios no lo han menester, ni aun lo deben usar: sino guarden el compas del componedor (o. c. fol. 51): porque se guarde el decoro, y hermosura de la tal composición”.*

Aquí se habla de la posibilidad de “sumar” o “subdividir” compases, es decir, unir dos compases “a la breve” en uno “a la longa”; o dividir un compás “a la breve” en dos “a la semibreve”, etc. Si tenemos en cuenta, que, en la época de Bermudo, seguían cantándose obras de compositores del siglo XV, con sus propias señales modales de medida (*modo con tiempo*), huelga decir, que el consejo que da *de pasar la unidad de medida de la breve a la longa*, no es simplemente un consejo *para principiantes*, sino algo exigido por *el componedor*.

[Señales de medida o compás]

Bermudo, fol. xxv verso: “*Para saber todas la figuras que compases vale[n]: fueron inventadas ciertas señales antepuestas al canto, y son dichas modo, prolacion, o tiempo”.*

Bermudo, fol. I [50] recto: “*A lo que incongruamente dezimos tiempo: llamo señal [...] Es pues la señal una figura antepuesta al canto: que significa el modo tiempo y prolación. Para cognoscer estos tres grados ya dichos: ay unas señales, extrinsicas, o exteriores del canto: y otras intrinsecas, o interiores, dentro del canto”.*

[Andrea Ornithoparchus define la *señal* del modo siguiente: “*Señal es, por lo tanto, cierta figura antepuesta al canto, que indica el modo, tiempo y prolación”* (Est igitur signum, quedam figura cantui preposita, modum, tempus, ac prolacionem indicans)].

Bermudo, fol. xxv verso: “*Lo que al presente avemos menester: es el tiempo:*

#### DEL TIEMPO PERFECTO:

*O Tiempo perfecto. La breve vale tres compases, la semibreve uno, dos mínimas valen un compás, quatro semimínimas valen un compas y ocho corcheas valen un compas.*

*∅ Tiempo perfecto de pormedio. Pierden todas las figuras la mitad de su valor.*

*Otras veces a este tiempo perfecto poniendo un dos de guarismo, O2, lo hacemos de pormedio: pero imperfecto: en el qual tienen las figuras el valor, que en el tiempo perfecto de pormedio: excepto en el breve. Porque el breve que en el tiempo sin numero era ternario: teniendo un dos de guarismo: le haze ser binario. Este tiempo se usa pocas veces. Todos los sobredichos compases son largos. Si a compasete se cantassen: doblados compases aviamos de dar a todas las figuras”.*

Fol. xxvj recto: “DEL TIEMPO IMPERFECTO:

*C Suelen algunos llamarle Sicut jacet: porque no tiene perfection, ni alteración: sino como el tiempo lo demanda son pronunciadas todas la figuras [...] El breve vale dos compases, el semibreve un compas, dos minimas valen un compas, quatro seminimas valen un compas, ocho corcheas valen un compas.*

*A este tiempo suelen echar una virgula por medio, ꝥ, y llamase tiempo imperfecto de pormedio. Valen en este tiempo todas las figuras la mitad de lo que solian valer, no teniendo virgula.*

*Algunas veces sin poner virgula al dicho tiempo: lo hacemos depormedio con un numero binario en esta figura C2.*

*Algunos cantores en España que estos tiempos de pormedio cantan a compasete, dan a las figuras tantos compasetes, como si estuvieran en tiempos enteros: excepto que en los tiempos de pormedio va el compas mas apresurado. Voluntad de cantores: aunque no se si lo fue del componedor.”*

[Bermudo: Tablas del valor de las figuras según las señales y su resolución en compases. Advierte, que las ha copiado de Andrea Ornithoparchus]:

Bermudo, fol. I [=50] verso [valor de las figuras según las señales de medida]

Bermudo, fol. lj [=51] verso [compás a la semibreve]

Para saber en cada una de estas señales, quantos compases vale la maxima, longo, breve, y el valor de todos los puntos mire se el exemplo siguiente.

O3	27	9	3	1	3	4	8	16
O3	27	9	3	1	2	4	8	16
O	12	6	3	1	3	4	8	16
OZ	12	6	2	1	3	4	8	16
OZ	12	6	2	1	2	4	8	16
O	12	6	3	1	2	4	8	16
C3	12	6	3	1	3	4	8	16
C3	12	6	3	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	3	4	8	16
CZ	8	4	2	1	3	4	8	16
CZ	8	4	2	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	2	4	8	16
figu	□	□	□	○	○	↑	↑	↑

Bermudo, fol. xxvi recto: [compás a la breve y a la semibreve]

O	12	6	3	1	2	4	8	16
Φ	6	3	2	1	4	8	16	32
OZ	6	3	1	1	4	8	16	32
C	8	4	2	1	2	4	8	16
C	4	2	1	1	4	8	16	32
CZ	4	2	1	1	4	8	16	32
figu	□	□	□	○	○	↑	↑	↑

**Explicación de las tablas:**

a) **Las señales compuestas** de figura (O ó C) y número (3 ó 2), entendidas como de *modo con tiempo* [el compás va compás a la breve]:

O3 significa *modo mayor perfecto*: la longa vale tres breves (3 compases), la breve tres semibreves (1 compás) y la semibreve dos mínimas (1/3 de compás). El compás va a la breve.

C3 significa *modo mayor imperfecto*: la longa vale dos breves (2 compases), la breve tres semibreves (1 compás) y la semibreve dos mínimas (1/3 de compás). Compás a la breve.

O2 significa *modo menor perfecto*: la longa vale tres breves, la breve dos semibreves (1 compás) y la semibreve dos mínimas (1/2 compás). El compás va a la breve.

C2 significa *modo menor imperfecto*: la longa vale dos breves (2 compases), la breve dos semibreves (1 compás) y la semibreve dos mínimas (1/2 compás). El compás va a la breve.

b) **Las señales simples** o de *tiempo con prolación* [el compás va a la semibreve]:

O significa *tiempo perfecto*: la breve vale tres semibreves (3 compases) y la semibreve dos mínimas (1 compás). El compás va a la semibreve.

C significa *tiempo imperfecto*: la breve vale dos semibreves (2 compases) y la semibreve dos mínimas (1 compás). El compás va a la semibreve

ϕ significa *tiempo imperfecto disminuido*: la breve vale dos semibreves (1 compás) y la semibreve dos mínimas (1/2 compás). El compás va a la breve disminuida.

El punto dentro de la señales O y C significa *prolación mayor* (la semibreve vale tres mínimas), o también, *augmentación* del valor de las figuras (compás a la mínima). Si el *punto* significa *prolación*, entran tres mínimas al compás. Si significa *augmentación*, la mínima vale un compás, mientras las otras voces cantan una semibreve. Para que esta señal sea de *augmentación*, la señal de *prolación* sólo debe aparecer en una voz, frente a las otras voces, que llevan otras señales de *tiempo*).

Seguidamente, Bermudo trata de la disminución del valor de la figuras, producida por la señal de *tiempo partido* o *tiempo de pormedio*, como se denominaba en España:

Fol. lij [52] recto: “*bolvamos a la diminución virgular [...] por esta diminución cualquier tiempo pierde, no la tercera parte (según los antiguos dixeron) sino la mitad del valor. Dela manera que en el tiempo imperfecto [...] es disminuydo perdiendo la mitad del valor: assi todos los tiempos. Deforma, que esta C en comparación desta ϕ es proporción dupla: assi el círculo perfecto comparandolo a este [dibuja el signo de “O partido con vírgula”]. Bien se que en estos quatro tiempos, o señales algunos cantores no guardan esta no guardan las sobredichas diferencias [...] Por no sufrir una pesadumbre de tiempo perfecto, y compas entero: han mudado el compas largo del tiempo entero en compasete de tiempo de pormedio. Si o uviere diferencia entre la señal sin virgula a la que la tiene: superflua y demasiada seria la una señal pues antes causaria confusión, que ciencia. [...] dize Andrea [...] yerran algunos probatíssimos componedores*



en el círculo perfecto con un rasgo, virgula o depormedio: allende de la cuenta ternaria de las figuras (porque son de tiempo perfecto) no miran el proceso binario de la medida: Cantan el semibreve en un compás largo: como se ayan de cantar en tal señal dos semibreves. En tiempo perfecto de tal manera se ha de constituyr el canto: que guardada la perfeccion ternaria del breve, en la medida binaria reciba el canto fin y clausula. Quiere decir, que porque el tal breve vale compas y medio, y aquel medio compas [restante] se ha de cumplir: que se cumpla con algun semibreve. Y si alguno dixere el breve perfecto con virgula no valer mas de un compas, por ser ternario y que entran en un compas tres semibreves: seria gran yerro, porque en tal caso no perdía la mitad sino las dos partes [...] porque en esta señal [dibuja el signo: "O, partido con virgula"] los puntos tienen el mismo valor, que guardan en esta O2, excepto en el breve, que en la señal primera vale compas y medio, siendo perfecta: y en la segunda un compas".

Fol. liij [=52] verso: **Tabla** que contiene algunas señales de modo con tiempo, entendidas ya como de tiempo con proporción:

⊙	6	3	4	8	4	8	16	32
⊙	6	3	4	8	6	8	16	32
OZ	6	3	I	8	4	8	16	32
⊕	4	Z	I	8	6	8	16	32
⊕	4	Z	I	8	4	8	16	32
CZ	4	Z	I	8	4	8	16	32
fig	⊖	⊖	⊖	⊖	⊖	⊖	⊖	⊖

Aquí podemos ver la equivalencia entre algunas señales de modo (relación longa/breve: O2 y C2) y de tiempo (relación breve/semibreve: ∅, ⊕) o proporción dupla. Bajo las señales de modo, la longa (modo) se mide con la breve y, bajo las señales de tiempo, la breve (tiempo) se mide con la semibreve. Al generalizarse la medida binaria, la breve, bajo la señal de tiempo perfecto de pormedio vale un compás y medio.

Estas últimas tablas de reducción a compases denotan el cambio de significado o ambivalencia, que paulatinamen-

te va operándose en las señales de medida. En este proceso, se intenta buscar equivalencias entre las antiguas mensuras y las modernas. La música "nueva" va más ligera que la de los antiguos. Las figuras musicales, usadas por los modernos, ya no son longas, breves y semibreves, sino de uno o dos grados menores, es decir, breves, semibreves, mínimas y semimínimas (en el compás a la breve) o semibreves, mínimas, semínimas y corcheas (en el compás a la semibreve). Las antiguas señales de modo con tiempo (O3, C3, O2, C2) se usan ahora también como señales de proporción dupla, tripla y sesquiáltera. El diferente significado de una misma señal depende ahora de la obra a interpretar, según sea antigua o moderna, o también, del carácter y de la especie y número de figuras que aparecen en la composición. Si abundan longas y breves, la señal indicaría modo con tiempo, es decir, compás a la breve. Si aparecen semibreves, mínimas y semínimas, la misma señal indicará tiempo con proporción dupla, tripla o sesquiáltera, es decir, compás a la semibreve o breve disminuida.

Bermudo, fol. xxvj recto "Delas proporciones [...] La proporción que comunmente se usa: es dicha sesquialtera, y es cantada de tres a dos. Si la proporción se pone en tiempo entero, ahora sea perfecto o imperfecto [O, C]: cantan tres minimas en un compas. Si es puesta en el tiempo de pormedio perfecto o imperfecto [O, C, partidos con virgula]: van tres semibreves en un compas".

Bermudo, folio lv [=55] recto. Lib. tercero cap. XLII. "Delas proporciones en general" [...] "Quando la [proporción] hallaredes con solo un numero: o no es proporción, o si lo fuere: el otro suple el tiempo que antes tenia. Aunque esto me parece tener verdad: quando el tal numero se pudiesse en principio de la música."

Folio lv [=55] verso. "Si solo un numero ternario, dice Franchino, hallaredes en una Musica: seria dubda si era proporción sesquialtera o tripla: porque ambas se ponen con el numero ternario". [Bermudo exige poner siempre dos números, el inferior y el superior de la proporción, para evitar la duda].

Fol. lv [=55] recto: "Si en una obra de canto de organo poneys el tiempo de pormedio [⊕], que valen dos semibreves un compas y sobre el dicho tiempo un numero ternario [es decir: 3/⊕], parece estar bien, que comparando el tres de guarismo [3] al dos del tiempo [⊕= 2] se cause la proporción sesquialtera [3/2, es decir, tres semibreves en lugar de dos]. Desta forma lo pusieron los musicos antiguos, y no yvan muy fuera de la verdad: y los que ponen el numero delante del tiempo [⊕3], pareciolos todo ser uno, y ay gran diferencia, porque lo primero se podia por verdad sustentar [porque, en la señal 3/⊕, el 2 está representado por la señal ⊕] y lo segundo no [porque, esta última señal, ⊕3, contiene dos



proporciones, la dupla (♯) y la tripla (3), anulando la segunda a la primera]”.

Bermudo no explica bien la ambigüedad de la señal C3 o de cualquier otra, compuesta de figura geométrica y numérica (Bermudo, *Declaración...*, fol. lvj [56] recto). En las obras del repertorio antiguo, que seguían cantándose en su época, dicha señal podía significar *modo con tiempo*. En las del repertorio moderno, sin embargo, tiempo con prolación o proporción ternaria (tripla o sesquiáltera). A modo de ejemplo, veamos los diferentes significados de la señal C3:

a) C3, como señal de modo: Modo mayor imperfecto, con tiempo perfecto y prolación menor. La longa vale dos breves, la breve tres semibreves, y la semibreve dos mínimas. Compás a la breve: la longa vale dos compases.

b) C3 (= O), como señal de tiempo: Tiempo perfecto con prolación menor. La breve vale tres semibreves y la semibreve dos mínimas. Compás a la semibreve: la breve vale tres compases.

c) C3 (= C·), como señal de prolación: Tiempo imperfecto con prolación mayor. La breve vale dos semibreves; la semibreve tres mínimas. Compás a la mínima: la semibreve vale tres compases. Pero también podría significar tres mínimas al compás.

d) C3, como señal de proporción: Tiempo imperfecto binario de proporción menor. La semibreve vale dos mínimas; la mínima dos semínimas. Compás a la semibreve: tres mínimas al compás en vez de dos (*proporción sesquiáltera 3/2*).

Fol. lv [=55] recto; “DE LAS PROPORCIONES:

“Quando la hallaredes [la proporción] con solo un numero: o no es proporción, o si lo fuere: el otro suple el tiempo que antes tenía: Aunque esto parece tener verdad: quando el tal numero se pusiese en principio de la musica. [...] Al tiempo, o cosa a el equivalente llamo señal. La proporción dize quantas figuras o puntos entran en un compas: pero la señal manifiesta quales han de ser. En un tiempo de pormedio entraban en un compas largo dos semibreves, puesta la proporción en este: tantos semibreves direis en un compas: quantos mandare el numero mayor de la proporción, estando en todas las voces. Todas las proporciones en musica se hazen de puntos a puntos semejantes en naturaleza [valor] y especie [figura]”.

“Las proporciones que deben usar los músicos son tres del género múltiple [dupla 2/1, tripla 3/1, cuadrupla 4/1] y tres del género superparticular [sesquiáltera 3/2, sesquitercia 4/2, sesquiocava 9/8]”.

Fol. xxvj [=26] recto “La proporción que comúnmente se usa: es dicha sesquiáltera, y es cantada de tres a dos [3/2]. Si la proporción se pone en tiempo entero, ahora sea perfecto [O3/2] o imperfecto [C3/2]: cantan tres minimas en

un compas. Si es puesta en el tiempo de pormedio perfecto [ø3/2] o imperfecto [♯3/2]: cantan tres semibreves en un compas.”

Folio lvij verso: “Como dezis quatro a tres es sesquitercia, cinco a quatro es sesquiquarta, y assi podeys proceder en infinito”.

[Maneras de llevar el compás]

Fol. xvij recto. “De algunos avisos para los que rige[n] el choro”: “El compas no vaya tan precipitado, que sea confusión: ni tan de espacio: que se pierde la devoción. Nunca mude el compas de espacio en priessa, ni al contrario, si no se ofreciere particular necesidad. No se que fundamento tienen algunos para dezir en la gloria de nuestra señora los versos de la virgen de espacio: aviendo dicho los de la sanctissima trinidad de priessa. [fol. 18 a) [...] contra el artificio musical va mudar el compas tan espresamente. Suelen mudar los cantores el compas en medio de una obra, o al cabo: que de compasete lo hazen proporción. Esto es bien hecho: porque cantando, encienden se los cantores: y apressuran tanto el compas, que parece mal, y para repararse, demanera que no parezca mal: mudan el compas, no de apressurado en tardio: sino de compassete lo hazen proporción. Esto es usable, y muy bien hecho: pero un mesmo compas que vaya de espacio, ya de priessa: no se usara entre cantores”.

[Normas para cifrar]

Bermudo habla de diferentes maneras de *intabular* una composición. La primera consiste en escribir las voces separadas, en forma de *libro de atril* (fols. cxij-cxxvij [113-128]). La segunda, en superponer las diferentes voces de la composición en *forma de partitura* (fol. lxxxij [=83] recto). En ambas mantiene la notación mensural original. La tercera convierte las notas de la composición en *cifras*, las cuales se escriben sobre un *sistema de cuatro líneas paralelas con barras divisorias* y, en cada espacio entre barras, se pone una *semibreve* o su equivalente en valores menores. En cada una de las cuatro líneas se escriben las *cifras* correspondientes a cada una de las voces del conjunto polifónico: cantus/altus/tenor/ basis (fol.lxxxij [=83] recto).

Fol. lxij [=62] recto: [El teclado consta 42 teclas, numeradas desde 1-42 (C-a<sup>3</sup>). Cada número o cifra corresponde a cada una de las notas/teclas del *monocordio*: C-c<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>3</sup>-a<sup>3</sup>. La primera octava es corta: DO-FA-RE[= FA#]-MI[= SOL#]-SOL-LA-SI/bemol-SI/becadro-do].

Fol. lxxxij [=82] verso. “Entre virgula y virgula [entre dos barras divisorias] poned un semibreve, si lo habeis de tañer a compasete: pero si a compás largo, poneis un breve”.

[En las composiciones de los folios cxvij recto - cxvij verso, aparece la señal de *tiempo imperfecto disminuido* [♯] y, en las restantes (folios cxix recto - cxxvij recto), la señal de *tiempo imperfecto* [C].

Fol. xcviij [=98] verso. “Al puntar y repartir los compases [...] Entre virgula y virgula aya un semibreve, o su valor: si se ha de tañer a compasete. El que estuviere ejercitado en cifrar: haga los repartimientos de breve, aunque se tanga a compasete”.

Fol. c [=100] recto: Comúnmente todas las cifras se tañen por uno de los tres tiempos [señales: C, O, ], que en fin del capítulo treinta y seis del libro tercero puse: donde

me remito. Muchas vezes hallareys al principio de las cifras el tiempo porque se tañen: y cuando no estuviere, fue des-cuydo de su transumptador. Entenderéis en tal caso porque tiempo se tañen: por las figuras que encima [de la cifra] tuvieren. Pocas vezes hallareys la musica en cifra a compas largo [breve al compás], sino fueren cifras extranjeras. Otras vezes se ponen en una de las proporciones que en el libro tercero tracte”.

Bermudo: Fol. lxxxv [=85] recto. “La excelencia pues del tañedor es, que tanga limpio: para que los cantores que le oyeren, gusten de lo que tañe. Es tan diminuyda y bolada la Musica de este tiempo porque ella es texto y glosa. Si algun tañedor fuere desbocado de manos, y le pareciere, que la Musica es pesada: puede la tañer tan apriessa (por su consolación y contentamiento) que el breve haga semibreve, y al semibreve dé valor de minima. De forma que, en lugar de compas largo: haga compasete, y hartarse ha de correr. Si el tañedor fuere suficiente para hechar glosas, porque es buen componedor: no las ponga en obras de otros. Haga Musica de su caudal, quite, y ponga quantos puntos quisiere: como en glosa de su casa. Permite se un redole, y tan disimulado que a penas se sienta. El redoble es como cantor que haze garganta: lo qual sino es bueno, tan mal parece lo uno, como lo otro”.

**Thomas de Sancta Maria** (ca. 1520-1570). *Libro llamado de Arte de tañer Fantasia, asi para Tecla como para Vihuela*. Valladolid 1565. [ed. Facsímil: GONZÁLEZ MARRÍN, Luis Antonio (ed.), Barcelona, CSIC, 2007]<sup>35</sup>

[Compás]

Fol. 7 verso: “Del Compas. Es medida de tiempo, en la cantoria tomado a intento, que las voces concurren en consonancia a un mesmo tiempo, o compas es la tardança de tiempo, que ay del golpe que hiere en baxo a otro siguiente en baxo, mas ha se de advertir que en cada compas no se hiere mas de un golpe baxo, en el qual golpe se comiença el compas, de suerte que cada vez que se hiere en baxo, se comienza un nuevo compas.”

35 SANTA MARÍA, 1565.

Sancta María, Fol. 8 recto: “El compas se divide y parte en dos partes yguales, (es a saber) en dos medios compasses, que son sus partes integrales, de que se compone, la qual diuision y partición haze el golpe que hiere en alto, y assi como para dividir y partir una cantidad continua en dos partes yguales, se divide y parte con un punto en medio, assi en la musica para dividir y partir el compas en dos medios compasses, se divide y parte con el golpe que hiere en alto, de manera que el compas siempre hiere en baxo, y el medio compas en alto, y assi, medio compas, es la cantidad o medida, o tardanza de tiempo, que ay del golpe baxo al alto, o del alto al baxo, y notese que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto, que es medio compas, que del alto al baxo, que es otro medio compas.”

[Tipos de compás]

Fol. 8 recto. “Dos maneras diferentes de compas tenemos en musica practica. En la una manera el compas (como dicho es) se divide y parte en dos partes yguales, y en la otra manera en tres partes tambien yguales, este es el compas dela proporcion q[ue] por otro nombre llama[n] Ternario, en el cual de tres partes que tiene, las dos se gastan, en el golpe que hiere en baxo, y la otra en el que hiere en alto, esto se haze canta[n]do dos semibreves en el golpe que hiere en baxo, y uno en el que hiere en alto, o dos Mínimas en el golpe que hiere en baxo, y una en el que hiere en alto. Quatro cosas se requieren para llevar perfectame[n]te el compas. La primera es herir con la mano un golpe en baxo, y otro en alto, no gastando (como dicho es) mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo [...] La segunda es, que quando la mano hiere en baxo se este queda todo el tiempo que durare el medio compas [...] para esto es necesario alçar y baxar la mano con una misma igualdad [...] La tercera [fol. 8 verso] cosa es, que el golpe baxo o alto, y

el punto que con el cayere, hieran juntamente a un mesmo tiempo. [...] La quarta cosa es, que todos los compasses vayan medidos y nivelados por la medida del primer compas”.

[Señales de compás]

Fol. 9 verso: “De las figuras. Destas figuras trataremos co[n]forme a lo que valen cantadas al compasete, el qual agora comúnmente de todos es usado, porq[ue] quien conforme a este tiempo las supiere cantar, con facilidad las cantara en todos los otros tiempos, la señal que nos da a entender q[ue] cantemos al compasete, es medio circulo desta figura siguiente C aun que agora este medio circulo co[n] una raya atravesada, que es este que se sigue ç de muchos es tambien llamado compasete, el qual tomado en rigor aviamos de cantar por el compas entero, que es un breve o dos semibreves, o quatro minimas, u ocho seminimas por compas, y co[n] todo esso se usa del [ç], como del medio circulo sin raya atravesada [C], de suerte que por el uno y por el otro se usa agora cantar al compasete, en este tiempo que en rigor es llamado Compasete que es el de medio circulo sin raya atravesada [C], la Maxima vale ocho compases, el Breve dos, el Semibreve uno, dos minimas un compas, quatro seminimas un compas, ocho corcheas un compas, dieciséis semicorcheas un compas.”

[Normas para intabular en el monacordio]

Fol. 52 recto: “De avisos breves y faciles para poner obras de canto de Organo en el Monacordio”

[En el folio 53 recto, presenta el siguiente ejemplo de música de tecla, escrita en notación mensural, en partitura, sin rayas divisorias de compás. La voz superior está glosada. Aunque aquí no consta la señal de medida después de las claves, en otros ejemplos aparece siempre la señal C, para indicar el compás a la semibreve, o, el compás a la mínima, si aparecen semicorcheas.





Fol. 53 recto: “*Quanto a la quenta se advierta, que el Compas se quenta de cinco maneras. La primera es por Semibreves. La segu[n]da es por Minimas. La tercera por Seminimas. La quarta por Corcheas. Y la quinta por Semicorcheas.*”



“*Quando la quenta fuere por Semibreves, que son compases enteros, vn Semibreve se mide, & iguala en valor, con dos Minimas, con quatro Seminimas, o con ocho Corcheas, o con diez y seys Semicorcheas.*”

En los folios del 53 verso al 55 verso, presenta varios DVOS a dos voces, con las correspondientes claves y, después de ellas, la señal de medida C. En todos ellos, aparecen barras divisorias y, en cada espacio, una semibreve o el

número equivalente en figuras de menor valor. En el último DVO aparecen, bajo la señal C, ocho semicorcheas en la voz superior contra una mínima la voz inferior, es decir, el compás a la mínima.

A D V O.

¶ Quando en vnos mesmos Compases, vna voz procediere por Minimas, y otra por Semicorcheas, la primera Semicorchea ha de herir juntamente con la primera Minima, y las siete Semicorcheas que se figuieren han de yr solas, y desta manera, vna Semicorchea junta con vna Minima, y siete Solas.

EXEMPLO.

A D V O.

K



Fol. 57 verso: “*Del sujetar las obras: Tres cosas son necesarias para sujetar presto cualquier obra, y assi la tañer con más perfeccion: La primera, es tañer a Compas, llevandole siempre con una mesma igualdad de tiempo, esto es, no mudandole de mayor en menor, ni de menor en mayor, para lo qual es necesario llevar el Compas con el pie, y assi mesmo tener gran cuenta con el medio Compas. Sin el qual dificultosamente se pordria tañer a Compas, porque (como antes fue notado) por experiencia vemos, que todos los que no tañen a Compas pecan en el medio compas. De mas desto, es necesario entender todas las figuras, y dar a cada una su entero valor. La segunda cosa, es cantar cada boz por si, entendiendola Solfa de rayz. La tercera cosa, es entender todas las Consonancias y Disonancias que llevare la obra, assi que fueren a duo, como los que fueren a tres y a quatro.*”

#### DECLARACIONES DE LOS VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI SOBRE TIEMPO, PROPORCIÓN, COMPÁS, AIRE Y SEÑALES DE MEDIDA.

Las declaraciones de los vihuelistas españoles de la primera mitad del siglo XVI sobre el compás y las señales de medida son inapreciables para entender mejor el contenido del *Compendio* de Hernando de Cabezón. Veamos, a continuación, lo que dicen algunos músicos españoles de la época sobre este importante tema.

**Luys Milan** (ca. 1500-1561), *Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro*, Valencia. Francisco Diaz Romano. 1536<sup>36</sup>.

“*Pues auemos tratado delas seys cuerdas dela vihuela / como arriba hoshe figurado: por seys rayas: y del valor delas çifras: y para lo q[ue] sirue[n]. Es menester q[ue] sepays q[ue] mesura y ayre se ha de dar ala musica: q[ue] por las dichas çifras esta pintada en las rayas enel presente libro: poq[ue] podria dezir alguno / q[ue] aunq[ue] las çifras puestas sobre las rayas / le muestren q[ue] cuerdas ha de tañer dla vihuela: y en q[ue] trastes: no por esso se podria ente[n]der q[ue] ayre y c[om]pas se ha de dar ala dicha musica*”.

[Definición de compás]

(Milan, p. XXVI) “*El co[m]pas enla musica no es otra cosa porq[ue] sepays / sino vn alçar y abaxar la mano / o el pie por vn yqual tiempo.*”

[Figuras musicales que entran en un compás]

(Milan, p. XXVI) “*Pues sabemos q[ue] cosa es co[m]pas / vengamos a saber quantas delas sobredichas çifras entran en vn compas: pues por esto se ha de saber el ayre y mensura para bien tañer la presente musica.*”

(Milan, p. XXVI) *Es de saber como aq[ui] baxo esta figurado / q[ue] las çifras q[ue] vereis encerradas entre las dos lineas / q[ue] atrauiesan de alto abaxo: es a saber dela prima ala sexta: aq[ue]llas tales çifras encerradas / vale[n] vn compas: porq[ue] las notas del ca[n]to q[ue] encima dellas esta[n] / hos dize[n] lo q[ue] ellas vale[n]: como aq[ui] debaxo vereys*”.

Como ejemplo, aparece un gráfico con un hexagrama o las seis cuerdas de la vihuela, con espacios acotados por “barras divisorias” y, en cada uno de ellos, **una semibreve** o las correspondientes notas musicales equivalentes a dicha figura. Del modo siguiente:

| una semibreve | dos mínimas | cuatro semínimas | ocho corcheas |

“*En estos veynte compasses de musica que agora arriba hos he figurado. En el trezeno compas hallareys un semibreve que lo atraviesa la linea [de compás] / que quiere dezir. Que la mytat del dicho semibreve / es del trezeno compas: y la otra mytat es del catorzeno compas.*”

*En el deziseteno compas / ay un punto enla postrera minima. El dicho punto es del deziocheno co[m]pas: y por esso le toma vna raya [pinta una ligadura]: y le passa al otro co[m]pas*”.

[Proporciones]

“*Dos maneras de proporciones aquí debaxo hos quiere pintar. La vna de tres semibreves en el compas. La otra de tres mínimas en[e]l compas: porque las entendays quando las hallareys por el libro*”.

“*Y para bien entender todo lo que os he dicho: es necesario que sepays de canto: porque en saber lo necesario que es el canto: sabreys lo dificultoso / que es lo que os he dicho*”.

En la parte musical del tratado, el compás se deduce de las figuras que aparecen dentro de él. Los *compases* usados son: a) *una semibreve*, b) *tres semibreves* y c) *tres mínimas*. Las *señales de medida*:  $\text{C}$  (proporción ternaria: tres semibreves al compás en vez de dos),  $\text{C}$  (proporción ternaria: tres mínimas al compás en vez de dos),  $\text{C}$  (dos mínimas al compás) o  $\text{C}$  (dos mínimas al compás), por lo general, sólo aparecen para indicar el cambio del “compás de proporción” al “compás a la semibreve binaria” o viceversa.

En una nota a pie de página (Milan, p. 76), explica la señal  $\text{C}$  [en realidad indica compás de tiempo imperfecto con prolación mayor] del modo siguiente: “*Esta es la p[ro]*

36 MILÁN, 1536.

porción de tres mínimas en vn *co[m]pas q[ue]* el *cuaderno p[ri]mero d'instrucio[n]es os figure*". [Para eliminar dicha señal de *proporción* (Milan, p. 78), pone la señal  $\text{♩}$ , aunque el *compás va a la semibreve*. Lo que viene a confirmar que la señales C y  $\text{♩}$  son equivalentes, es decir, el *compás* bajo ambas señales vale una semibreve].

La *Fantasia 15* (Milan, p. 72) comienza con una *semibreve por compás*. En el *compás 93* (Milan, p. 76), se encuentra la señal C, para indicar la *proporción sesquialtera* de 3 mínimas al *compás* (Milan, p. 102).

La *Fantasia 20* (Milan p. 109) comienza con el *compás* a la *semibreve*, sin señal de medida. En la página (Milan, 113), aparece la señal  $\text{♩}$ 3 (*proporción tripla*: 3 semibreves al *compás*) y, para volver a la medida inicial, apunta (Milan, p. 114) la señal del tiempo partido ( $\text{♩}$ ), es decir, para indicar una semibreve al *compás*..

Encabezando la música de la *Pauana* (Milan, p. 142), aparece la señal de *proporción*  $\text{♩}$ 3 con la advertencia siguiente: "*Esta pauana es a p[ro]porcio[n] de tres semibreves co[m]p[as] y ua por los t[er]minos d[e]lla pauana passada y todos los breves q[ue] hallareys solos valgan agora un compas*".

En numerosas advertencias, previas a cada una de las obras, se encuentran interesantes noticias sobre el *compás* y el aire:

A la *Fantasia 10* (Milan, p. 48), precede la siguiente advertencia: "*Para tañerla con su natural ayre haveys de os dirigir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas co[n] el co[m]pas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas apriessa, y parar d[e] tañer en cada coronada [calderón] un poco*".

En la siguiente advertencia, que precede a la *Fantasia 33* (Milan, p. 254), Milán habla del *compás* mayor y del *compasillo*: "*Esta fantasía q[ue] sigue [...] ha se de tañer al principio con el compas a espacio. Hasta ahora os he figurado el co[m]pas co[n] un semibreve q[ue] vulgarme[n] te dize[n] al co[m]pasillo : y en la p[re]sente fantasia os figuro el co[m]pas con un breve [ó dos semibreves]. Esto he hecho porq[ue] sios es difícil d'entender la cue[n]ta del canto al compasillo p[or] los corcheos q[ue] ay sera mas facil de entender a este compas mayor [♩] si las figuras con el como agora vereis [en la composición aparece una breve, o 2 semibreves, o 4 mínimas u 8 semínimas al compás]*".

En el 6. *Villancico en portugues (a)*, cuya medida comienza con una *semibreve al compás*, encontramos (Milan, p. 358) la *proporción*  $\text{♩}$ 3 (3 semibreves al *compás*). En la advertencia previa, se dice: "*Este villa[n]cico q[ue] se sigue esta sonado paraq[ue] el cantor pueda hazer garganta: y la vihuela pueda yr a espacio: la p[ro]porcio[n] q[ue] esta ala fin del villa[n]cico no lo hagays sino os parece*".

Se habla a menudo de diversas otras maneras de llevar *compás*: *Compás batido* o *apresurado* (Milan, p. 240), bajo la señal  $\text{♩}$ , aunque la notación indica una semibreve al *compás*. *Compás mayor* o a *espacio* (Milan, p. 254): "*Hasta aquí os he figurado el co[m]pas co[n] vn semibreve q[ue] vulgaramente dizen co[m]pasillo: y en la presente os figvro el compas con vn breve. Esto he hecho porq[ue] sios es difícil d'ente[n]der la cue[n]ta del ca[n]to al co[m]pasillo p[or] los corcheos que ay sera mas facil de entender a este compas mayor si las figuras con el como agora vereis*".

La advertencia previa al *romance* (Milan, p. 364) dice: "*Este roma[n]ce que se sirve se ha de tañer muy a espacio: y al co[m]pas mayor q[ue] se entiende vn breve en el compas*"

La *proporción* que, en el prólogo del tratado, es denominada de "*tres mínimas al compás*" (p. XXVIII), aparece en la *Fantasia 19* (Milan, p. 102) figurada con la señal de *tiempo imperfecto con prolación mayor* (C). Para anular dicha *proporción*, aparece (Milan p. 102) la señal ( $\text{♩}$ ) con la semibreve por *compás*. Mas adelante, en esta misma *Fantasia* (*compás 152*), aparece la denominada *proporción* de *tres semibreves al compás* ( $\text{♩}$ 3), que se mantiene hasta el final.

**Luys de Narvaez** (ca. 1505-1549)<sup>37</sup>.

[Definición de *compás*]

"*Compás se llama a la distancia y espacio que hay de un golpe a otro. Ay dos maneras de compás: mayor y menor. El[compás] mayor contiene en sí dos del menor, que se dize compasillo; del qual nos servimos en este libro, porque es más facil de entender, y a esta causa, todo lo que agora se canta, es compasillo, que es el valor de un semibreve o dos mínimas o quatro semimínimas o de ocho corcheas, que qualquiera de estos números hazen un compasillo*".

"*Este compasillo se señalará al principio de cada obra: con uno de estos dos círculos  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$  que se llaman tiempos. El primero denota que el compasillo se ha de llevar algo apriessa, para que paresca bien la obra que se tañere. El segundo, donde estuviere, se llevara el compasillo muy de espacio, porque assi lo requiere la obra por la consonancia o diminución que tendrá*".

[Proporciones]

"*Solamente resta tractar de quatro maneras de proporciones que se hallarán en este libro:*

*La primera, de tres semibreves en un compás [...] Se señala con estos dos numeros 3/1 [tripla]. Significa, que como yva un semibreve en el compás, se lleven tres semibreves.*

37 NARVÁEZ, 1538 [PUJOL, 1941]: 21ss.

*La segunda, de tres mínimas en un compás [...] se señala con otros dos numeros, que son 3/2 [sesquiáltera] Significa que como yvan dos mínimas al compás, vayan tres.*

*La tercera de seys semínimas en un compás se señala con estos numeros 6/4 [sesquiáltera]. Significa, que como se llevaban quatro semínimas en un compás, lleven seys semínimas.*

*La quarta, de nueve semibreves en un compás, se señala con dos numeros, nueve a tres 9/3 [tripla]. Significa que como yvan tres semibreves en un compás, lleven nueve”.*

*Quando se deshiziere alguna destas proporciones, sera señalando el tiempo que se puso al principio de la obra, que sera uno de los dos circulos arriba dichos [∅ y ϕ]”.*

**Enríquez de Valderrábano** (fl. 1547)<sup>38</sup>:

[Definición de compás]

*“El compás en la música es un alçar de pie o mano por yqual tiempo. Y ansí las cifras que estuvieren encerradas entre dos lineas, que atraviesan de alto abaxo, a saber, de la sexta hasta la prima, aquellas tales cifras encerradas valen un compás; si es un golpe se dará el valor de un semibreve, si ay dos golpes, dos mínimas; si ay quatro golpes, quatro semínimas y ansi todo número que esté con otros o por sí se le dará el valor de la figura que tuviere por señal. Exemplo.*

| una semibreve | dos mínimas | cuatro semínimas |

[Proporciones]

*“Ya que se à tratado del compás, resta tres maneras de proporciones que en este libro se hallarán, que es número ternario de tres mínimas al compás o tres semínimas, o tres semibreves y conocerse [h]á, quando estuviere esta señal 3 encima de la cifra”.*

Es decir, la señal 3 es ambivalente, porque igual significa tres mínimas, que tres semínimas o tres semibreves en vez de dos.

[Señal de tiempo usada como aire o tempo]

*“No ay mas de un tiempo, el qual significa desta manera: ϕ [tiempo imperfecto partido, con un punto] para conocer que en qualquiera parte que estuviere, la dicha obra se taña a espacio; si estuviere con dos puntillos ϕ:, más a priesa y si con tres ϕ::, muy más a priesa”.*

**Diego Ortiz Tolledano** (ca. 1510 - ca. 1570)<sup>39</sup>:

Generalmente usa la *señal de medida C* (tiempo imperfecto con prolación menor) para indicar el compás a la

semibreve (compasete) y/o a la breve (compás mayor). También aparece la *señal de medida ϕ* (tiempo imperfecto proporción dupla) para señalar indistintamente el compás a la breve y/o a la semibreve. Ortiz publica su tratado en Roma: En Italia la partición del compás bajo la señal C era a la breve, como indica Bermudo: (*Declaración...* fol. C recto): “Pocas veces hallareys la musica en cifra a compas largo [C, breve al compás], sino fueren cifras extranjerass.”

[Proporciones]

En la *Recercada Primera* (Ortiz, pp. 107-109) aparece la señal ϕ, *compás a la breve*. Casi al final de esta obra (Ortiz, p. 109), aparece la *señal de proporción C3*, indicando seis mínimas al compás, en el lugar de las cuatro mínimas de antes de dicha señal, es decir, la *proporción sesquiáltera*. Para anular dicha proporción y volver a la medida inicial de dos semibreves o cuatro mínimas al compás, aparece la señal C (compás largo o breve al compás):

A veces aparece la proporción 3 (como sesquiáltera), referida a las mínimas, es decir, *tres mínimas al compás*. Para anular dicha proporción, aparece la señal C.

En algunas glosas, aparecen *tres semimínimas* con un 3 (Ortiz, p. 38).

**Luis Venegas de Henestrosa** (fl. 1535)<sup>40</sup>:

Venegas habla en primer lugar de las figuras de canto de órgano (Venegas, p. 154):

*“Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Corchea y Semicorchea.”*

Después habla del *compás*, al tratar (Anglés, p. 154): “*DE LAS PROPORCIONES: Compás en la música es un alçar de pie o mano, por igual tiempo, solamente diremos la proporción que mas se usa, que es de tres semibreves o mínimas al compas, lo qual se declara con esta señal 3/2. Si viniere detrás de las dos mínimas al compas, porque si toda la obra fuere de proporción, ponese solo el tres. Y hase de mirar que si alguna figura tuviese otra de lante de tanto valor como ella, o pausa, la dicha primera sera perfecta y assi valdra un compas: y si dos menores entre dos mayores, el segundo menor altera, sino ay punto de división, que los haze yguales. Tambien se halla esta proporción con un color lleno sin señal arismetica, mas mejor es que la tenga”*

Inmediatamente después (Venegas, p. 155) trata de la medida:

*“PARA MEDIR EL CANTO DE ORGANO: [...] una mínima y dos seminimas hazen un compas, y una mínima y la mitad del semibreve [...], una mínima con puntillo con la*

38 VALDERRÁBANO, 1547 [PUJOL, 1965]: Prólogo, vol. I, 16. 39 ORTIZ, 1553.

40 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557 [ANGLÉS, 1944]: 142-197.

*semínima primera que verna hazen otro compas*". "Tambien son muy necesarias las discordancias, porque sin ellas no se podría cantar sabrosamente, mas hanse de pasar presto, y al dar, y al alçar del compás no se ha de dar en falsa [disonancia]".

Un poco después (Venegas, p. 156): "COMIENÇA LA DECLARACION DE LA CIFRA"

(p. 164) "PARA EL CANTO DE ORGANO [...] y luego cifra la voz que quisiere de un villancico, o favordon, y poco a poco trabajo de tañerla, y cantar la solfa, muy a compas, rigiéndose por los unos y los cincos que son faes [porque debajo de dichos números: 1[fa] y 5 [do], está el semitono] [...] y cántela mirando como se detiene, y corre cada punto y note a donde da y levanta el compas, que es en el primero, y tercero lugar, para hacerlo assi en otras obras."

### DECLARACIONES DE HERNANDO DE CABEZÓN SOBRE LAS "PROPORCIONES Y TIEMPOS"

Hernando de Cabezón en las *DECLARACIONES* del *COMPENDIO DE MUSICA*<sup>41</sup> da por sabido, qué es tiempo, compás y señales de medida. Sólo trata de algunas proporciones (Edición 2010, vol. I, pp. 18-20). En ellas, existen algunas 'confusiones', que intentaré aclarar, basándome en los teóricos anteriormente citados:

[Compás]

(Edición 2010, vol. I p. 18 a) "Ansi mismo han de saber, que en cada espacio de los que estan entre las rayas que atraviesan las reglas de alto abaxo, vale un compas, el qual sino uviere mas de una letra al principio sera semibreve, y si dos, uno en el principio y otro en el medio, seran minimas y si uviere quatro letras seran seminimas, y ansi secutivamente, conforme a la tabla que para demostración de cómo se puntan todas las figuras de canto de organo, y algunas glosas faciles se pone".

[Proporciones]

(Edición 2010, vol. I, p. 19 a) "Ay dos maneras de proporcion ternaria, vna de tres semibreves al compas, y otra de tres mínimas, y ay otras dos proporciones, que la vna llaman Ses qui altera, y la otra Ses qui quinta.

La proporcion ternaria de tres Semibreves, se apunta con el tiempo depormedio, con un tres delante desi, y hasta que se vea otro tiempo sobre el renglón de las voces siempre dura la proporcion Ternaria, y lo mesmo es en la proporcion menor de tres minimas".

En el ejemplo que sigue (Edición 2010, vol. I, p. 19 a) aparecen tres semibreves al compás, que define como proporción ternaria o mayor y se indica con la señal  $\text{♩}3$ . Al faltar en dicha señal el número inferior de esta proporción (el 1), induce a pensar, que también podría tratarse de la proporción sesquiáltera  $\text{♩}3/2$ , es decir, tres semibreves al compás en vez de dos, ya que el signo  $\text{♩}$  señala la breve binaria. Por otra parte, Hernando no denomina tripla esta proporción, sino ternaria. En la época del *Compendio*, como hemos visto, estaba ampliamente generalizada, en España, entre vihuelistas y organistas la costumbre de identificar el compás con la semibreve, tanto bajo la señal

41 CABEZÓN, 1578.



ϕ como bajo la señal C. Por lo tanto, aquí se trata de la proporción *tripla* ya que entran tres semibreves al compás en vez de una.

Para deshacer el efecto de la *proporción tripla* (ϕ3), aparece la señal C (= ϕ), indicando que la unidad de compás vuelve a ser la *semibreve*.

#### Exemplo de la proporción mayor (Edición 2010, vol. I, p. 19 a)



Para transcribir este ejemplo lo más coherentemente posible en notación moderna, hay que pensar, que una *semibreve* de *proporción tripla* ocupa un tercio del compás a la breve (1/3). Nuestra notación moderna sólo conoce la subdivisión binaria. En tiempos de Cabezón, en cambio, las breves, semibreves etc. podían subdividirse en ternarias (breve perfecta) o binarias (breve imperfecta). También en las proporciones, podían ocupar el valor de una breve tres semibreves. En este caso la proporción hacía disminuir el valor de las notas. En la *proporción tripla*, tres *semibreves* al compás equivalen a tres tercios de semibreve (= ca. tres mínimas). La aparición de la señal C (= ϕ) anula el efecto de la *proporción tripla*. Desde ahí, se canta una *semibreve* (dos mínimas) al compás. De este modo, se equilibra el *tempo* entre la *proporción mayor* (tres semibreves – cuyo valor equivalente es de ca. tres mínimas – al compás) y el

*compasillo* (cuyo valor real es una semibreve o dos mínimas al compás).

La señal 6/2 (= ϕ3) significa que, en vez de dos mínimas al compás, entran *seis*, y, la señal 2/2 (= C), indica que, en vez de *seis mínimas* al compás, vuelven a entrar *dos mínimas*. Por lo tanto, 6/2 y 2/2 son equivalentes en duración.

La medida 6/2, en los compases 1-7, hay que marcarla con el compás desigual (dos semibreves al dar y la tercera al alzar). Los restantes compases se marcan con el compás igual (una mínima al dar y otra al alzar).

Respecto al *tempo* (aire), hay que decir que, en el compás de proporción (ϕ3), la música va tres veces más acelerada que en el de *compasillo* (C).

La interpretación más razonable, ya que nuestra notación moderna no dispone de valores equivalentes, podría ser la siguiente.

#### TRANSCRIPCIÓN:

ϕ3 = [c3/1]

[6/2 = 2/2]

(Edición 2010, vol. I p. 19 b) “*La proporción ternaria de tres mínimas al compás, es semejante en la apuntación a la pasada, solo difiere en que como la mayor es de tres Semibreves, la menor es de tres mínimas*”.

Esta proporción de tres mínimas al compás está ambiguamente explicada, ya que no “es semejante a la anterior”, que era proporción tripla 3/1 [6/2] o *tres semibreves* al compás, en vez de una. Aquí, en cambio, se trata de la proporción sesquialtera 3/2 o de tres mínimas al compás, en vez de dos.

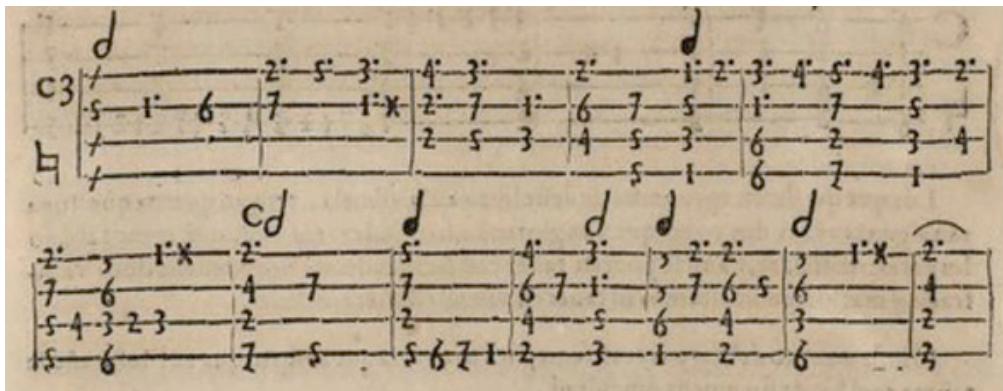
Esta proporción podría transcribirse en notación moderna, entendiendo las “tres mínimas al compás” por un trisillo de mínimas, es decir, entran tres mínimas al compás (de semibreve) en lugar de dos.

El ejemplo siguiente aclara dicha confusión. Si tenemos en cuenta que: a) las proporciones se refieren al com-

pás y b) que hay que establecer previamente una figura (valor), que sirva de medida común a ambos términos, anterior y posterior, de la proporción, vemos, en el ejemplo, que, bajo la señal C3: a) aparecen tres mínimas (una semibreve ternaria) al compás, y b) la figura (valor) o medida común sólo puede ser la mínima. Por tanto, aquí se trata de una proporción de tres mínimas en lugar de dos, al compás, es decir, la *proporción sesquialtera*. Esta proporción debería señalizarse C3/2. Dicha proporción queda anulada, al aparecer, en el compás 5, la señal C, que indica dos mínimas al compás.

Se trata, por tanto, del compás desigual o dos mínimas al dar y la tercera al alzar. Para anular la proporción, aparece la señal C (compás igual) o una mínima al dar y otra al alzar.

#### EXEMPLO (Edición 2010, vol. I, p. 19 b)



#### TRANSCRIPCIÓN:

C3 = Proporción de tres mínimas al compás o proporción menor

(Edición 2010, vol. I p. 19 b) : “*La proporción que llaman Sesqui altera, es de tres mínimas contra vn semibreve, y seis seminimas contra dos mínimas, apuntase con un tres de guarismo, y encima del calderon, y ponese a cada compas, porque el compas principal no se muda, solo se muda la especie de las figuras de vna o de dos voces.*”

Esta explicación es confusa, ya que, donde dice tres mínimas contra un semibreve o seys seminimas contra dos mínimas - si pensamos que ambas figuras de la comparación deben ser de la misma especie - debería decir tres mínimas contra dos mínimas (3/2) o seis semínimas contra cuatro semínimas (6/4), al compás.

A continuación ofrece un ejemplo de música en cifra como los anteriores.

#### EXEMPLO (Edición 2010, vol. I, p.19 b)

E X E M P L O.

#### TRANSCRIPCIÓN:

$2/2 = 6/4$  Sesquiáltera de seis semimínimas contra cuatro semimínimas



(Edición 2010, vol. I p. 19 b): “*La proporción Sesquiquinta es vna proporción de cinco mínimas al compás, las cuales valen tanto como vn semibreve, y diez semínimas contra dos mínimas, esta proporción es muy poco vsada, y an si se hallara en pocas partes escrita, y para q[ue] se conozca la tal proporción, la obra q[ue] tuviere al principio puesto el tiempo menor imperfecto en esta verna la Sesquiquinta, y en los compases q[ue] la uviere el vno de guarismo, como con vn cinco encima [5/1] desta manera [pinta un 5 y, sobre él, una pequeña curva] para q[ue] se entienda q[ue] quantos compases durare esta señal, tanto durara la Sesquiquinta, y aviso q[ue] no muden el compas aunque la vean, porq[ue] el compas principal, es el que al principio de la obra se puso.*”

En esta explicación existen varios errores, al definir la proporción. En primer lugar, Hernando habla aquí de proporciones diferentes: una, de “cinco mínimas al compás contra un semibreve (= dos mínimas. proporción: 5/2)” o, lo que es lo mismo, “diez semínimas contra dos mínimas (= cuatro semínimas) al compás (proporción: 10/4)”. En ambos casos, podría tratarse de la proporción dupla sesquialtera (5/2) (“*Dupla sesquialtera est proportio qua maior numerus ad minorem relatus illum in se bis continet et insuper alteram eius aliquotam partem, ut 5 ad 2, 10 ad 4, 15 ad 6, etc. sicut hic.*”<sup>42</sup> [Dupla sesquialtera es la proporción, en la que el número mayor comparado con el menor, contiene a este dos veces y además una parte alícuota, como 5 a 2, 10 a 4, 15 a 6, etc, como aquí]. No de la sequiquinta (6/5). La otra proporción podría ser el uno de guarismo, con un cinco encima [5/1], que sería la proporción quintupla.

Ambas son aquí erróneamente denominadas *sesquiquintas*. Sin embargo, aquí se trata, como veremos a continuación, de la proporción *sesquiquarta* (5/4 ó 10/8).

Al no indicar, sobre la cifra del ejemplo, la figura musical que pudiere aclarar los valores que constituyen el cinquillo, se produce tal ambigüedad, que induce a pensar, incluso, en otras proporciones. No obstante, habría que pensar, en primer lugar, que el compás va a la semibreve y, por lo tanto, la suma de todas las figuras musicales, que constituyen los dos cinquillos, no debe sobrepasar dicho valor. Por el contexto, es fácil deducir, que se trata de una proporción de cinco semínimas contra cuatro 5/4 o diez corcheas contra ocho 10/8 al compás. Por lo tanto, de la proporción sesquiquarta (5/4 o 10/8).

Bermudo apenas habla de esta especie de proporciones *sesqui*. Sólo cita la “Sesquialtera (3/2), Sesquitercia

(4/3) y Sesquioctava (9/8)” y, de paso, la “sesquiquarta (5/4)”: “*Como dezis quatro a tres [4/3] es sequitercia, cinco aquatro [5/4] es sesquiquarta, y assi podeys proceder en infinito*”<sup>43</sup>. Quizás las confusiones se deban, como dice Hernando de Cabezón, a que “*esta proporción es muy poco vsada, y an si se hallara en pocas partes escrita*”<sup>44</sup>. Estas proporciones están descritas en el *Proportionale* de Johannes Tinctoris, una de las autoridades son muy citadas por Bermudo: “*La dupla sesquialtera es una proporción, en la cual el número mayor, comparado con el menor, contiene en si dos veces el menor y su parte alícuota, como 5 a 2 [2+2+1 = 5], 10 a 4 [4+4+2 = 10]*”<sup>45</sup> “*La sesquiquarta es una proporción en la que el número mayor comparado con el menor, contiene en si al menor más su cuarta parte alícuota, como de 5 [4+1] a 4 [5/4], o de 10 [8+2] a ocho [10/8]*”<sup>46</sup>.

En el siguiente ejemplo del Compendio (Edición 2010, vol. I p. 20 a), aparece la señal C, para indicar el compás a la semibreve, cuya figura aparece en el primer compás, sobre las cifras. En los compases 4 y 5, aparece la confusa señal de proporción 5 (sin número inferior). Aunque en los citados compases 4 y 5 no aparecen figuras musicales sobre las cifras, podemos deducir de la misma cifra, que se trata de cinco figuras X en el tiple contra una mínima (= 2 semínimas, o 4 corcheas) en las otras voces, ocupando medio compás; así como otras cinco figuras X en el bajo contra una mínima (= 2 semínimas, o 4 corcheas) en las otras voces, ocupando el otro medio compás. Como el compás principal, que va a la semibreve, no debe cambiar al aparecer la proporción, como advierte la declaración: “*y aviso q[ue] no muden el compas aunque la vean, porq[ue] el compas principal, es el que al principio de la obra se puso*”<sup>47</sup>, es evidente, que se trata de una proporción de cinco corcheas contra cuatro o de diez corcheas contra ocho, es decir, de la proporción sesquiquarta (5/4; 10/8). Así, tomando como medida común la corchea, vemos que, si antes de la proporción entraban ocho corcheas al compás (= una semibreve), a partir de la aparición de la señal 5, entrarán diez figuras musicales de la misma especie, es decir, diez corcheas en lugar de ocho (10/8; sesquiquarta).

43 BERMUDO, 1555: f. 58v b.

44 ARTIGAS *et alii*, 2010: vol. I, 19 b. Dicha proporción aparece sólo una vez en el *Compendio de Hernando de Cabezón*. Cfr. ARTIGAS *et alii*, 2010: vol. I, 150.

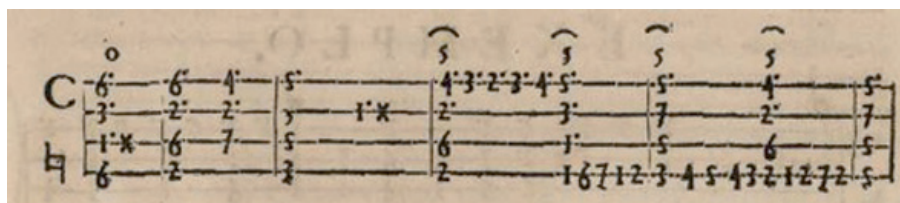
45 TINCTORIS [CS IV]: 164 a.

46 TINCTORIS [CS IV]: 162 a.

47 ARTIGAS *et alii*, 2010: vol. I, 19 b.

42 TINCTORIS [CS IV]: 164 a.

**E X E M P L O** (Edición 2010, vol. I p. 20 a)



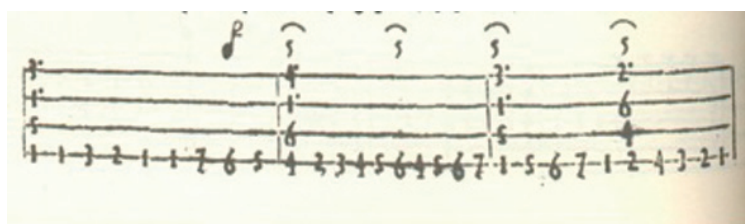
**TRANSCRIPCIÓN:**



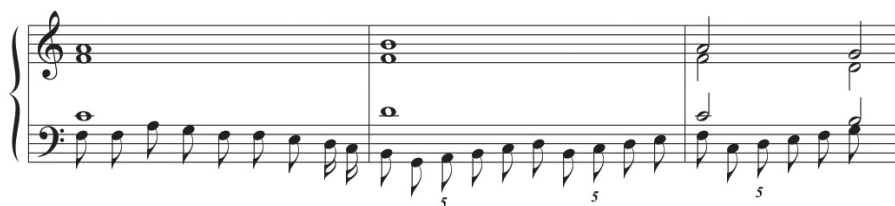
Con vistas al aire o *tempo*, la solución, propuesta en la anterior transcripción, podría parecer un cambio de aire muy brusco, como es pasar directamente de dos blancas por compás a diez corcheas. Si observamos, sin embargo, la única vez que dicha *proporción* aparece en el *COMPENDIO* (*Glosado*, Impreso. Madrid. 1578, fol. 18v-19r. Ver ejemplo siguiente), vemos, que el *cambio de aire* no es tan brusco

como en el ejemplo anterior, sino progresivo (gradatio), ya que va pasando paulatinamente desde una negra y seis corcheas al compás, a ocho corcheas al compás, a siete corcheas y dos semicorcheas al compás, hasta llegar a diez corcheas al compás. El *Glosado* concluye con un penúltimo compás de cuatro negras, y, como final, una semibreve al compás:

**Glosado.** (Impreso. Madrid. 1578, fol. 18v-19r.)



**TRANSCRIPCIÓN** (Edición 2010, vol. I, p. 150)



## MEDIDA/CUENTA, COMPÁS, TIEMPO/TEMPO

Desde que la *prolación* (semibreve) se impuso como unidad de medida frente al *tiempo* (breve), aparece en la teoría y en la práctica musical españolas el verbo *contar* junto a *medir*, como hemos podido ver, entre otros teóricos, en Domingo Marcos Durán<sup>48</sup>: “*Compás es la tardança que ay de un punto de canto llano a otro, o de su valor; o es la tardança que ay de una cayda del golpe que damos con una mano a la otra, o compás es yqual cantidad de tiempo de cayda a cayda yendo cantando fasta el fin del canto*”<sup>49</sup>, o en Thomas de Sancta María<sup>50</sup>: “*Quando la quenta fuere por Semibreves, que son compases enteros*”. Si, antes, *modo* y *tiempo* se medían por la *breve*, ahora sus duraciones *se cuentan* por *compases de semibreve*, como anteriormente hemos podido ver en las *tablas de reducción a compases* de A. Ornithoparchus o J. Bermudo.

P. Cerone<sup>51</sup>, cantor de la *Capilla Real* española bajo Felipe II y Felipe III, al estudiar y describir el ambiente musical español de finales del siglo XVI, relata lo siguiente: “La mayor parte de las cosas tienen en materia maciza, sus ordenes y medidas: Mas la *Musica* (hablo, digo otra vez, de la *Musica* quando se reduce en obra cantando) no tiene otro fundamento mas, que una medida vacilante y frágil, fundada sobre de un pequeño intervalo de tiempo. Este intervalo que dezimos, otra cosa no es que un pequeño movimiento, semejante al movimiento del pulso ò al palpar del corazón; con que los Cantores observando el valor de la Figuras, cantan *Musicas* en concierto. Adonde assi como de un contrapeso, el tiempo del relox viene guiado y gobernado, del qual todas las demas ruedas con orden recta y contraria, quien presto y quien tarde, se mueven; y con el movimiento, se rigen y mantienen: assi tambien de una medida llamada *Tiempo*, todas las partes de una Composición, sin disonancia ninguna, se rigen y regendose, se cantan. *El tiempo pues en la Musica se toma por todo aquel intervalo, que tienen las Figuras naturalmente, y tambien por aquel valor, que tienen accidentalmente. Tiempo: el qual vulgarmente es llamado Compas ò Batuda*: Y es lo que en España llaman *Compas*, dicho assi del compasar y medir el tiempo”. En el fol. 751 de la obra citada dice Cerone: “El *Compás Mayor* tiene la señal de *Tiempo* perfecto o imperfecto, con virgula atravesada; assi  $\emptyset$ ,  $\text{¢}$ , y el *Compas menor*, sin virgula, assi: O C. Tambien el *Compas* de proporción se conoce de los numeros 3 guarismos: *Sexquialtera* 3/2, *Tripla* 3/1 o assi solamente 3”.

48 MARCOS DURÁN, [1502-1506ca.].

49 LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 166.

50 SANTA MARÍA, 1565: f. 53r.

51 Cfr. “*De cómo la medida es mucho mas necesaria en la Musica, que en cualquiera otra ciencia*”. CERONE, 1613: f. 749.

Mas adelante, en el fol. 745, dice: “Para partir [trazar líneas divisorias] cualquiera obra [...] dos cosas se han de guardar con todo rigor [...] que son cuenta y medida; de las quales la una depende de la otra [...] medida es lo mesmo que *Compas*, con el qual se rige y gobierna la *Musica pratica*: y assi esta *musica* (para nuestro proposito) se puede medir a dos compases [...] En quanto a la **cuenta**, se advierta que los dos *Compases* se cuentan de cinco maneras [...]: Breve [compás largo o mayor: 2 semibreves al compás], semibreve [1/2 compás], mínima [1/4 compás], semiminima [1/8 de compás] y corchea [1/16] [hace subdivisión binaria de todas las figuras] [En la cuenta que se hace por Semibreves, la subdivisión es: Semibreve [compás menor o compasillo: 1 semibreve al compás] mínima [1/2 compás] semiminima [1/4 de compás], corchea [1/8 de compás] y semicorchea [1/16 de compás]”. Así también se expresaba Tomas de Sancta María (1565), como hemos visto.

**COMPÁS:** En la época de Cabezón, el *compás* se entendía de diversas maneras:

**a) Espacio entre dos barras divisorias:** Aunque el *espacio* acotado entre dos barras divisorias sea denominado - ya desde mediados del siglo XV - teórica y vulgarmente *compás* (tactus, compassus) -, poco tiene que ver con el concepto, que hoy tenemos de él, especialmente, desde la segunda mitad del siglo XVIII. Las *barras divisorias*, al principio, solo servían para facilitar la lectura al componer, cantar y tañer. En las tabulaturas españolas, sin embargo, parecen revelar el ingenioso intento de encasillar (reunir, visualizar) diferentes elementos de la *mensura*: a) medir, espaciar, definir y contar las figuras musicales (un espacio = semibreve; medio espacio = mínima; 1/4 = semiminima, etc.); b) indicar la *unidad de mensura* (espacio de breve = *compás mayor*, “*largo*” o “a la breve”; espacio de semibreve = *compás menor* o compasillo “a la semibreve”), aclarando lo que indican las, ya entonces, equívocas *señales de medida*; c) *articular* o *dirigir* (partir) la *mensura* en dos partes, iguales o desiguales, tanto al componer como al cantar o tañer, indicando la situación de las consonancias, al dar y al alzar (“en los nones”:  $\downarrow$  un-dos /  $\uparrow$  tres-cuatro), y las disonancias, en los momentos “de huida” o “de paso” (“en los pares”); d) determinar *el aire o tempo* de la música de acuerdo con la especie y número de figuras musicales contenidas en dicho espacio. No obstante, aunque dicho espacio, en las tabulaturas españolas, sea coherente, es decir, contenga generalmente una semibreve y sea denominado *compás*, no corresponde exactamente al *compás* a la semibreve, definido por Gaffurius<sup>52</sup> -

52 GAFFURIUS, 1496: lib. II, cap. 3, f. aaij v.



y, desde entonces, por todos los teóricos - como el intervalo de tiempo del pulso humano (sístole/diástole = dar y alzar). Si lo interpretáramos así, unas obras resultarían muy lentas y, otras, tan rápidas como intocables. El “*compás/espacio*” está relacionado principalmente con el hecho de partir obras de música de atril, es decir, reducir las voces sueltas de una composición a partitura, para facilitar la lectura de la música y la cuenta de unidades o fracciones de tiempo. Bermudo aconseja a los doctos, partir las pautas o sistemas de líneas en espacios de breve entera (dos semibreves), en vez de semibreve, como hacían los prácticos españoles. En Italia, se hacía la partición a la *breve entera*. Frecuentemente encontramos en los teóricos y en la práctica musical española y extranjera, espacios entrebarrados de diferente duración. En la polifonía vocal del siglo XVI, escrita o impresa en libros de atril o en voces sueltas, raramente aparecen barras divisorias.

**b) Medida (mensura):** Medida es lo mismo que compás como *tertium comparationis*: La *medida*, hasta mediados del siglo XVI, siguió teóricamente basándose en la breve (tiempo). Sin embargo, ahora, la breve deja de ser el centro de relación o unidad de mensura, para ser sustituida por la *semibreve* (prolación). Desde finales del siglo XV (Gaffurius, Glareanus), el nuevo canon de medida es la semibreve, cuya duración es identificada con el pulso humano (mínima/diástole y mínima/sístole). De ahí, que, ahora, se fije más la atención en la duración (tiempo físico), que en la cantidad (dimensión: longitud) de las figuras musicales. La duración se mide, según los teóricos, por compases (pulsos). Así lo explica Bermudo: “*El canto de organo se dize canto mensurable y para medirlo se invento el compas*”<sup>53</sup>.

**c) Cuenta:** Antes he hablado, que - desde que aparece el término compás - junto a la palabra medir aparece la palabra contar. La duración de los antiguos grados de medida (modo/longa, tiempo/breve, prolación/semibreve o proporción) ahora se cuenta por compases de semibreve (breve perfecta: vale 3 compases; breve imperfecta: 2 compases, etc.), y la de las figuras menores se cuenta por fracciones del compás de semibreve (mínima: 1/2 compás, semínima: 1/4 de compás, etc.). La cuenta comienza “al dar” el compás, es decir, en el “golpe que se da en bajo”<sup>54</sup>, como dice Thomás de Sancta María.

**d) Movimiento:** Compás es movimiento continuo: “*El co[m]pas es un movimiento sucesivo en el canto, que guía la igualdad de la medida*”<sup>55</sup>, dice Bermudo. En este sentido, como dice Marcos Durán “*el compás es thesoro et freno que*

*la templa [medida] et concierto bien ordenada para cantar et tañer*”<sup>56</sup>. El *compás* es guía segura de la “*medida móvil*, relativa o circunstancial, que regula, “*templa et concierto*”, el caminar de las voces: movimiento lento (compás con valores largos) o veloz (compás con valores cortos). Desde ahí, los teóricos distinguirán entre compás mayor o largo (a la breve) y compás menor (a la semibreve), compás entero (C: a la breve binaria), medio compás o compasillo (C: a la semibreve binaria) o partido (de pormedio:  $\phi$ : a la breve binaria disminuida o en proporción dupla o, también, a la semibreve binaria entera). Del movimiento, en cuanto tiempo, nos ocuparemos ampliamente después.

**e) Pulso:** A finales del siglo XV, el pulso humano llega a constituirse en canon de la mensura. Igual que el tiempo, en sí, es movimiento continuo, que puede medirse geométricamente por dimensiones (por analogía con el espacio) o contarse físicamente por instantes (movimiento: segundos, minutos, horas, etc.), apoyándose en el “movimiento celeste”, así también el pulso humano es movimiento continuo, que se mide (cuenta) por pulsaciones (doble golpe del pulso: diástole/sístole). Desde Gafurius, la duración de la “semibreve recta” subdividida en dos mínimas, una al dar y otra al alzar, se identifica con el intervalo de tiempo del pulso humano y es denominado por los teóricos latinos *tactus* y en España *compás (compassus)*. Este intervalo de tiempo se divide en dos partes (dar y alzar). Si el pulso humano normal palpita, aproximadamente, a 60 pulsaciones por minuto (cada *pulsación* consta de dos momentos o partes: diástole y sístole), la duración de la semibreve sería de alrededor un segundo. Durante dicho intervalo de tiempo, debería ser posible cantar o tañer “bene seu leviter”<sup>57</sup> (cómodamente) una semibreve, dos mínimas (sístole/diástole) o el número equivalente en notas de menor valor, p. e., cuatro semínimas u ocho corcheas. Por otro lado, la pulsación puede ser normal (igual) o, debido a la fiebre, anormal (desigual). Así también, el compás puede ser igual (dos partes iguales) o desigual (dos partes desiguales).

El pulso es un elemento fundamental en la interpretación de la música renacentista y barroca. Es la base segura sobre la que camina equilibradamente la melodía, la armonía y el ritmo musical. Si, en la antigüedad clásica, se decía que el ritmo es el alma del metro (métrica), así podríamos decir que el pulso es el alma de la medida musical. El pulso es como la respiración, de ahí, que nada tenga que ver con el acento (barroco) o la diferenciación de partes fuertes y débiles (clasicismo). Los dos golpes (partes) del compás, dar

53 BERMUDO, 1555: f. 25v.

54 SANTA MARÍA, 1565: f. 7v.

55 BERMUDO, 1555: f. 25v.

56 LEÓN TELLO, 1962: 495, nota 167.

57 LIEJA [CS II]: 401 a.

y alzar, según se expresan los teóricos y prácticos del siglo XVI, equivalen a dos pulsaciones.

Debido al gran desarrollo que experimentaron las glosas, el pulso de la música fue desplazándose, según los casos, de la semibreve (2 mínimas) a figuras de menor valor como la mínima (2 semínimas, etc.); de ahí, que compás/pulso no sea lo mismo que compás/medida. Imposible sería cantar o tañer bien las 16 corcheas del compás/medida “a la breve” en un compás/pulso (ca. un segundo). Exactamente igual sucede con el compás/medida “a la semibreve” (16 semicorcheas al compás). En tales casos, hay que subdividir el compás/medida en varios compás/pulso. La figura musical, sobre la que ha de marcarse el compás/pulso (sístole/diástole) hay que deducirla de la notación musical y del carácter de la composición. Saber elegir la figura musical, sobre la que ha de basarse el compás/pulso, es un problema que siempre ha existido al componer o dirigir la música y siempre se ha solucionado, relacionando la imagen de la notación musical con el pulso humano.

**TIEMPO/TEMPO:** Un elemento inherente a la medida musical es lo que, hoy generalmente, denominamos tiempo (movimiento, ayre, “velocidad absoluta”), para distinguirlo de tiempo (medida). Todo músico práctico o aficionado sabe, por propia experiencia, lo mucho que depende el buen efecto de una obra musical de la elección del *tempo justo*. Los *tempos* rápidos dificultan al oyente seguir la música, los *tempos* demasiado lentos producen aburrimiento e indiferencia. En la música anterior al 1600, no existía tal diferencia terminológica entre tiempo y tiempo). La palabra tiempo es un barbarismo, procedente del italiano, que, poco a poco, se ha generalizado. El *tempo* era *medida* (la breve) y, a la vez, movimiento (tempo: rapidez o lentitud). El tiempo de la música dependía de la duplicación, triplicación, división o subdivisión del tiempo, que, como unidad de mensura, era identificado con la breve, cuya duración era relativa, ya que dependía de las leyes de perfección, imperfección, prolación o proporción, etc. Desde el comienzo de la notación mensural, estos accidentes o modificaciones de la breve eran indicados por medio de señales extrínsecas o accidentales de medida (figuras geométricas: cuadrado, círculo, semicírculo o letras, números, etc.) e intrínsecas o esenciales de la notación musical (pausas, puntos de división, especie y cantidad de figuras, color, consonancias, disonancias, entrada de las voces, etc.). La velocidad o el movimiento (tempo) de la música, como hemos dicho, dependía de la especie y número de figuras musicales, que aparecían en representación de la breve. Si el número de figuras era pequeño, pero de largo valor (breves, semibreves, mínimas), el movimiento (tempo) de la música era lento o pesado, si el número de fi-

guras era mayor, pero de menor valor (mínimas, semínimas, corcheas), el movimiento (tempo) era rápido o ligero. El tiempo (movimiento: celeriter, tarde, mensura vita, mensura morosa, etc.) ha jugado siempre un papel muy importante en la música, como informan, a su modo, según la época, numerosas fuentes histórico-musicales teóricas y prácticas. El tiempo es un factor intrínsecamente unido a la dirección de la música plana y de la mensural. El tiempo en la notación mensural de los siglos XIII-XIV ha sido estudiado al detalle por Salvatore Gullo<sup>58</sup>. Respecto al siglo XVI, dicho tema sólo ha sido tratado de paso en los conocidos trabajos de W. Niemann, J. Wolf, G. Schünemann, H. Besseler, H. Sowa, A. Schering, R. Haas, W. Apel, C. Sachs, entre otros.

Existen valiosas indicaciones (*apriosa, a espacio*, etc.) en algunos vihuelistas (Milán 1536, Narváez 1538, Valde-rrábano 1547) y música de atril españoles del renacimiento, como hemos visto anteriormente, que aluden al *tempo*, en el sentido de aceleración o ralentización (*ayre*, “velocidad absoluta”) de la música, no obstante, hay que esperar hasta principios del siglo XVII, para encontrar expresas indicaciones en las fuentes de música práctica (*allegro*, *andante*, *lento*, *presto*, etc.). Según A. Kircher, el *tempo* depende de la notación musical: “*Maxima dormit* [duerme], *longa recubat* [reposa], *brevis sedet* [se sienta], *semibrevis deambulat* [pasea], *minima ambulat* [camina], *semiminima currit* [corre], *cursea volat* [vuela], *fusea evanescit* [se desvanece]”<sup>59</sup>. La época clásica de la notación mensural - siglos XV-XVI - no conocía *indicaciones de tempo*, en el sentido moderno. El tiempo presupone dos “unidades de medida invariables”, una, para dirigir la mensura y, otra, para dirigir el *movimiento* o velocidad de la música. En el siglo XVI se logra ese presupuesto, al generalizarse como “unidad de mensura” el compás a la semibreve y como “unidad de medida” el pulso humano. El cantor o tañedor, bien instruido, podía deducir perfectamente el *tempo* (ayre) de una composición musical, partiendo de las señales (extrínsecas) de medida y de la imagen de la notación musical (señales intrínsecas). Por lo tanto, cualquier falta de indicación de tempo, no significa, que no existan suficientes referencias, para poder discernirlo, como veremos.

Resumiendo, podríamos decir, que la historiografía musical sobre la notación modal, mensural o proporcional se ha centrado fundamentalmente en el estudio de la medida, en cuanto a su realidad cuantitativa, dimensional o espacial ([geo]métrica), marginando, en cierto modo, el factor físico o temporal (movimiento, tempo, aire). Esto ha susci-

58 GULLO, 1964.

59 KIRCHER, 1650: I, 217.

tado continuos debates entre músicos teóricos y prácticos. Como he dicho anteriormente, tiempo (medida) y tempo (movimiento) siempre han caminado juntos, de modo que las antiguas señales de medida indicaban tanto el tiempo (medida, mensura) como el tempo (movimiento, aire). El tempo como “velocidad absoluta” dependía principalmente de la cantidad de valores parciales, en que se subdividía el tiempo (medida) y de la duración del golpe de medida (ictus, accentus, dar y alzar, pulsación). Por lo tanto, cuando el músico quería marcar correctamente el tempo, sólo tenía que contar el número de valores parciales, que integraban el “valor íntegro” de la figura musical adecuada al pulso; lo que no era tan necesario hacer, cuando las señales de medida lo indicaban (compás: “a la breve”, “a la semibreve”, “a la mínima”). En este sentido, las señales de medida (modo/tempo/prolación/proporción) servían, a la vez, de indicaciones (prescripciones) del tempo. Estudios realizados sobre el tempo en la teoría y práctica musical de los siglos XIII-XVI dan por resultado, que la duración del golpe de medida responde a nuestro actual sentimiento musical. No sorprende en absoluto, saber que la teoría musical siempre ha subrayado la estrecha relación del golpe de medida con el pulso humano (diástole/sístole). No obstante, pequeños desvíos del tempo ordinario en dirección a su ralentización o aceleración es algo confirmado por numerosos testimonios, contenidos en los teóricos musicales medievales y renacentistas<sup>60</sup>. Esto prueba, que la práctica de interpretación, al menos en este aspecto, no ha sufrido, desde Franco de Colonia (ca. 1260), cambios esenciales. Fundamentalmente, antes como hoy, siempre ha sido válida la regla: “elige tu tempo de manera que puedas cantar o tocar cómodamente las notas más cortas”, o, como dice Jacobus de Lieja “*Brevem perfectam ita citam, ut non bene vel leviter pro ea tres semibreves dici possunt*”<sup>61</sup> (Va tan rápida la breve perfecta, que no es posible, en su lugar, cantar bien o ligeramente tres semibreves). En el siglo I, M. F. Quintiliano decía: “*Longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt*”<sup>62</sup> (Que la longa vale dos tiempos y la breve uno, lo saben hasta los niños). Por lo tanto, es de suponer, que sabrían también, cuánto *duraba* un tiempo.

60 COUSSEMAKER, 1864-1876: [Petrus le Viser, CS I] 388 ss y [Anonymus IV, CS I] 327-365; Anonymus de St. Emeran (ed. Sowa, Kassel, 1930); J. Grocheo (ed. Rohloff, Leipzig, 1943), Jacobus de Lieja (CS II, 193-433), Johannes Verulus de Anagnia (CS III, 129-177) Ramos de Pareja (1484) o F. Gaffurius (1494), entre otros muchos, aportan una imagen impresionante de las posibilidades abiertas al músico respecto a la elección del tempo.

61 COUSSEMAKER, 1864-1876: [CS II] 401 a.

62 M. Q. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*; lib. IX, cap. 4.

## SEÑALES DE MEDIDA

Como hemos visto en los teóricos de finales del siglo XV y primera mitad del XVI, el compás “a la semibreve” se había generalizado en toda Europa.

En el *Compendio* de Cabezón las señales de medida C,  $\phi$  y O señalan el “compás/espacio” de semibreve. La explicación la encontramos en Tomás de Santamaría, antes citado: “*la señal que nos da a entender q[ue] cantemos al compasete [semibreve], es medio circulo desta figura siguiente C aun que agora este medio circulo co[n] una raya atravesada, que es este que se sigue  $\phi$  de muchos es tambien llamado compasete*”<sup>63</sup>. Del mismo modo se expresa Juan Bermudo, aunque con la ambigüedad que le es característica: “*Al puntar y repartir los compases [...]. Entre virgula y virgula aya un semibreve, o su valor: si se ha de tañer a compasete [C]*”<sup>64</sup>. “*El compas mayor es nombrado de los autores entero, y en España compas largo: el qual es medida hecha con movimiento tardio, y quasi reciproco. El semibreve en todas las señales (sacando la disminución y aumentación) vale un compas de estos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este mide en el tiempo de pormedio [ $\phi$ ] el semibreve en un compas*”<sup>65</sup>. En el *Compendio*, vemos coherentemente acotados “espacios iguales” entre barras divisorias y, en cada uno de ellos, una semibreve no disminuida o el valor equivalente [=2 mínimas], 3 semibreves de proporción tripla [= 6 mínimas o una breve] o 3 mínimas de proporción sesquiáltera [= 1 semibreve], etc.).

Encabezando las composiciones aparecen las siguientes señales de medida, unas de “tempo” y otras de “proporción”:

### a) Señales de tiempo:

O (*Tiempo perfecto con prolación menor*): Una semibreve binaria al compás. La breve perfecta vale tres compases de semibreve, la breve imperfeccionada dos y la longa seis.

C (*Tiempo imperfecto con prolación menor*): Una semibreve binaria al compás. La breve vale dos compases y la longa cuatro.

$\phi$  (*Tiempo imperfecto partido con prolación menor*): Una semibreve binaria al compás. La breve vale dos compases y la longa cuatro.

### b) Señales de proporción:

O3 (*Proporción tripla, 3/1*): Tres semibreves al compás, en lugar de una. La breve vale un compás de estos y la longa dos.

63 SANTA MARÍA, 1565: f. 9v.

64 BERMUDO, 1555: f. 98v.

65 BERMUDO, 1555: f. 51v.



C3 (*Proporción menor*, sesquiáltera: 3/2): Tres mínimas al compás, en lugar de dos. La breve vale dos compases de estos y la longa cuatro.

ϕ3 (*Proporción mayor*, tripla: 3/1): Tres semibreves al compás, en lugar de una. La breve vale un compás de estos y la longa dos.

Las señales predominantes son C y ϕ. Únicamente, en 17 ocasiones, se usan otros signos de compás o señales indiciales diferentes a estas. En 7 ocasiones el signo usado es O (en los folios 7r., 25r., 91v., 96v., 103r., 197r. y 199r.)<sup>66</sup>, para señalar una semibreve por compás. Así, bajo las señales O (tiempo perfecto), C (tiempo imperfecto) y ϕ (tiempo imperfecto de proporción dupla) entran dos mínimas o una semibreve de prolación menor al compás.

Las señales indiciales para compases ternarios aparecen en diez ocasiones en el impreso:

a) La señal de “proporción ternaria de tres mínimas al compás” (es decir, una semibreve al compás), **C3**, aparece únicamente en tres ocasiones (fols. 30v., 66v. y 188r.).

b) La señal de “proporción ternaria de tres semibreves al compás” (es decir, una breve ternaria al compás), **ϕ3**, aparece en cinco ocasiones (fols. 31v., 35v., 37r., 39r. y 40r.). Además de eso, en un único sexto caso, la señal indicial se anota en la fuente de manera inversa, es decir 3ϕ (fol. 136r.), si bien, es evidente que ha de interpretarse del mismo modo que en las ocasiones anteriormente citadas (como una “proporción ternaria de tres semibreves al compás”).

c) Finalmente, la señal **O3** aparece en dos ocasiones (fol. 60r. y 170r.) e indica que entran tres semibreves al compás.

### 1.- Señales de tiempo con prolación:

- **O** (Tiempo perfecto de prolación menor): una semibreve binaria al compás. La breve perfecta vale tres compases de semibreve, la breve imperfeccionada dos y la longa seis. Aparece, como se ha visto, en: fol. 7r.: *Pange lingua*; fol. 25r.: *Christe redemptor*; fol. 91v.: *Clama ne cesses*. Jusquin; fol. 96v.: *Osanna de la missa de lome arme*; fol. 103r.: *Cum Sancto Spiritu*. Jusquin; fol. 197r.: *Diferencias sobre las vacas*; fol. 199r., pauta 3: *Otras diferencias de vacas*.

- **C** (Tiempo imperfecto de prolación menor): una semibreve binaria al compás. La breve vale dos compases y la

longa cuatro. Aparece en: fol.21r., pauta 1: *Ave maris stella*; fol.21r., pauta 7: *Ave maris stella*; fol. 34v.: *Versos de quinto tono*; fol. 49r.: *Kyries séptimo tono*. Último verso; fol. 64r.: *Tiento del primer tono*; fol. 102: *Beata viscera Mariae*.

- ϕ (Tiempo imperfecto partido con prolación menor): una semibreve binaria al compás. La breve vale dos compases y la longa cuatro. Esta señal aparece en las restantes composiciones, es decir, en la mayor parte de las obras contenidas en el Compendio.

### 2.- Señales de proporción [y/o de modo con tiempo]:

- **O3** (Proporción tripla, 3/1): Tres semibreves al compás, en lugar de una. La breve vale un compás de estos, y la longa dos.

- **O3** (Modo mayor perfecto con tiempo perfecto): La longa vale tres breves y la breve tres semibreves. Compás a la breve perfecta. Aparece en: fol. 60r., pauta 2, compás 4 (*Tiento de cuarto tono*); y fol. 170r.: Tercera parte de *Benedicta*.

- **C3** (Proporción menor, sesquiáltera: 3/2): tres mínimas al compás, en lugar de dos. La breve vale dos compases de estos y la longa cuatro. Aparece en: fol. 30v., pauta 1, compás 1 (*Versos del primer tono*, inicio del último verso); fol. 43v., p.1, c. 2 (*Kyries del primer tono*); fol.44v., p.4, c. 6 (*Kyries del segundo tono*); fol.46v., p.7, c. 5 (*Kyries del cuarto tono*); fol. 48r., p. 3, c. 3 (*Kyries del sexto tono*); fol. 49r., p. 6, c. 3 (*Kyries del séptimo tono*); fol. 50v., p. 1, c. 3 (*Kyries quinto tono*; aquí se trata de una errata, ya que la señal que figura aquí (C3) es, según la *Declaracion de la cifra* al inicio del volumen, de proporción menor, es decir, tres mínimas al compás. Por lo tanto, en lugar de C3, debería aparecer la señal ϕ3 [de proporción mayor], ya que entran tres semibreves al compás); fol.66v., p. 6, c. 1 (*Tiento del sexto tono*.] *Segunda parte*); y fol.188r., p.1, c.1 (*Differen[n]cias sobre la Gallarda Milanesa*).

-ϕ3 (Proporción mayor, tripla: 3/1): tres semibreves al compás, en lugar de una. La breve vale un compás de estos y la longa dos. Aparece en: fol. 31v.: *Versos del segundo tono*. Último verso; fol.35v.: *Versos del quinto tono*. Último verso; fol. 37r.: *Versos del sexto tono*. Último verso; fol.39r.: *Versos del séptimo tono*. Último verso; fol.136r., pauta 5: *Ye fille ni le me dona de que*. Adrian Villarte.

Esta aparente simplificación de la medida no es un modo de facilitar la medida musical a los prácticos o no muy entendidos en la materia, sino un fenómeno nuevo. Se trata de la paulatina transformación de las antiguas “señales de medida” en “señales de compás”. Así, por ejemplo, la señal de tiempo imperfecto con prolación menor, C, llegaría a convertirse en señal de compás de compasillo.

<sup>66</sup> Todas las siguientes indicaciones de folio se refieren a: *OBRAS DE MUSICA PARA TECLA ARPA Y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor. RECOPILADAS Y PUESTAS EN CIFRA POR HERNANDO de Cabeçon su hijo. Así mismo Musico de camara y capilla de su Magestad* (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). Accesible en línea en Biblioteca Digital Hispánica.

También *las barras divisorias*, debido a su coherencia, indican la “medida” reducida a la “mínima expresión”, ya que acotan siempre espacios iguales de semibreve. Ahora bien, como, en dichos *espacios*, aparecen frecuentemente hasta 16 semicorcheas, los músicos prácticos (“*guarden el compas del componedor*”, dice Bermudo, o. c. fol. 51) tenían que buscar la unidad real de medida, es decir, la figura musical adecuada, en la que basar el pulso de la medida, para poder tocar “*bene seu leviter*” un determinado número de figuras musicales. Para ello, unas veces, debido al predominio de figuras de menor valor (semínimas, corcheas) es necesario, partir (subdividir) el compás/medida en dos o más compás/pulsos; otras, por el contrario, debido a la cantidad de figuras mayores, hay que agrupar o unir dos compases/medida en un compás/pulso. En este sentido, Milán, al definir el compás, parece tener muy presente el pulso, ya que, en sus obras, nunca entran más de ocho figuras al compás: 4 “al dar” y 4 “al alzar” (a la breve = 4 + 4 semínimas; a la semibreve = 4 + 4 corcheas): “*Pues sabemos q[ue] cosa es co[m]pas / vengamos a saber quantas delas sobredichas çifras entran en vn compas: pues por esto se ha de saber el ayre y mensura para bien tañer la presente musica*”<sup>67</sup>. Sancta Maria, al insistir en la partición del compás en dos partes iguales, para articular bien la medida, al parecer, que piensa en dos pulsaciones (dos partes iguales) por compás: “*El compas se divide y parte en dos partes yguales, (es a saber) en dos medios compasses [dos pulsaciones], que son sus partes integrales, de que se compone, la qual diuision y partición haze el golpe que hiere en alto, y assi como para dividir y partir una cantidad continua en dos partes yguales, se divide y parte con un punto en medio, assi en la musica para dividir y partir el compas en dos medios compasses, se divide y parte con el golpe que hiere en alto, de manera que el compas siempre hiere en baxo, y el medio compas en alto, y assi, medio compas, es la cantidad o medida, o tardanza de tiempo, que ay del golpe baxo al alto, o del alto al baxo, y notese que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto, que es medio compas, que del alto al baxo, que es otro medio compas*”<sup>68</sup>. También Venegas de Henestrosa habla de la división del compás en dos partes integrales (2 pulsaciones o golpes”, 1 en bajo o “al dar” y 3 en alto o “al alzar”) y dos subordinadas (de paso o intermedias: 2 y 4): “*y cántela mirando como se detiene, y corre cada punto y note a donde da y levanta el compas, que es en el primero, y tercero lugar, para hacerlo assi en otras obras.*”<sup>69</sup>

Determinar la unidad real de medida no era - ni hoy lo es - una tarea sencilla. Para facilitar el problema a los principiantes, recordemos lo que dice Bermudo: “*Para quitar toda dificultad de compas, se note la regla siguiente. Si todas las bozes tuvieren una señal: indiferentemente se puede cantar el tal canto con cualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en un compas: quitara la dificultad del canto, que tuviere muchas corcheas, y el que cantare dos breves en el compas largo: evitara la pesadumbre de algunos cantos. El dicho aviso es para principiantes: los sabios no lo han menester, ni aun lo deben usar: sino guarden el compas del componedor porque se guarde el decoro, y hermosura de la tal composición*”<sup>70</sup>.

La elección de la unidad o figura musical, que marca la *dirección de la medida* o el *compás/pulso* depende de numerosos factores, como he dicho anteriormente. Especialmente, la situación de las consonancias y disonancias en la composición puede ser un indicio de si la *unidad* de dirección de medida es la breve, la semibreve o la mínima, ya que, en los golpes de “dar y alzar” siempre deben aparecer consonancias, salvo en los retardos; las disonancias, en cambio, sólo se permiten como notas “de huida” (momentos de paso). Pero, en la música de esta época, está tan regulado y depurado el uso de las disonancias, que permite cantar o tañer una misma composición con compás/medida a la breve o a la semibreve, subdividiendo el compás/medida en cuatro o en dos compases/pulso a la mínima, respectivamente. En este sentido, Bermudo dice lo siguiente: “*La excelencia pues del tañedor es, que tanga limpio: para que los cantores que le oyeren, gusten de lo que tañe. Es tan diminuyda y bolada la Musica de este tiempo porque ella es texto y glosa. Si algun tañedor fuere desbocado de manos, y le pareciere, que la Musica es pesada: puede la tañer tan apriessa (por su consolación y contentamiento) que el breve haga semibreve, y al semibreve dé valor de minima. De forma que, en lugar de compas largo: haga compasete, y hartarse ha de correr. Si el tañedor fuere suficiente para hechar glosas, porque es buen componedor: no las ponga en obras de otros. Haga Musica de su caudal, quite, y ponga quantos puntos quisiere: como en glosa de su casa. Permite se un redoble, y tan disimulado que a penas se sienta. El redoble es como cantor que haze garganta: lo qual sino es bueno, tan mal parece lo uno, como lo otro*”<sup>71</sup>.

El pulso humano oscila entre 60 y 70 pulsaciones (sístole/diástole) por minuto, por lo tanto, el compás/pulso puede llevarse más o menos acelerado. La aparición de una ma-

67 MILÁN, 1536 (SCHRADE, 1927 / 1976): XXVI.

68 SANTA MARÍA, 1565: f. 8r.

69 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557 (ANGLÉS, 1944): 142-197.

70 BERMUDO, 1555: f. 51v.

71 BERMUDO, 1555: f. 85r.





Respecto a la ejecución, como la medida en la época de Cabezón es binaria, podría pensarse en el compás largo. Es decir, un *compás/espacio* (semibreve) al dar y otro al alzar. Sin embargo, la frecuente aparición de corcheas acon-

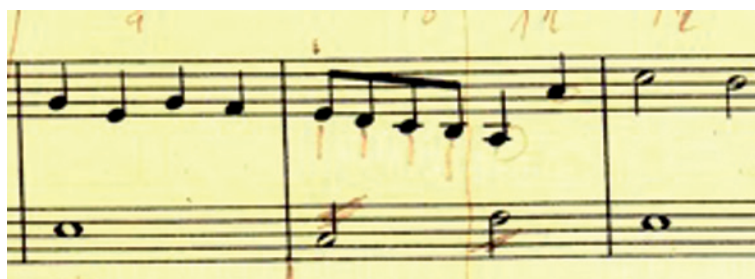
sejan el compás a la semibreve. Por otra parte, tanto al dar como al alzar coinciden consonancias. Este sería otro de los indicios o señales intrínsecas, que permiten llevar el compás a la semibreve.



En la transcripción de Anglés (vol. I, p. 15, cuarto sistema, compás 4) existe una errata, ya que las *dos mínimas del bajo* (do-fa. Ver ejemplos siguientes) deben ser semibreves en vez de mínimas. Es decir, dicho compás 4 debe

dividirse en dos compases de semibreve. De otro modo, quedaría cojo el primer verso del himno con 11 compases o espacios de semibreve, cuando deberían ser 12.

Ed. Anglés<sup>76</sup>



Nueva Edición CSIC- IFC



De este modo, el ternario de semibreves (*do-fa-mi*), que aparece en el bajo al final del primer verso (*ter-mi / num*: [ter-]semibreve-semibreve [mi-]semibreve / [-num] breve imperfecta), se corresponde con los ternarios (*la-fa-*

*sol*) del final del tercer verso (*men-ti / a*: [men-]semibreve-semibreve [ti-]semibreve / [-a]breve imperfecta) y del cuarto verso (*to-di / a*: [to-]semibreve-semibreve [di-]semibreve / [a]breve):

<sup>76</sup> CABEZÓN, 1578: f. 4r.; ANGLÉS, 1966: 15.

1 2 3 4 5  
Te lu - cis an - te ter - mi - num, re -

6 7 8 9  
rum Cre - a - - - tor po - - - sci - mus, ut

10 11 12 13  
so - - - li - ta cle - men - - - ti - a sis

14 15 16 17  
praec - - sul et cus - to - - - di - a.

2) **Himno *Christe redemptor*** (*Obras de musica...* Impreso. Madrid 1578, fol. 25r-25v.)<sup>77</sup>:

La melodía gregoriana, que sirve de *canto llano* se encuentra en el *Liber Usualis*<sup>78</sup>, acompañando al texto del himno de completas de Navidad *Te lucis ante terminum*. Esta melodía aparece también casi sin variantes en el *Hymnarium*

*Oscense* (Archivo Catedral de Huesca, ms. 1, fol. 11r; siglo XI)<sup>79</sup> con el texto *Veni redemptor gentium*, como *himno de vísperas* de Navidad y, por último, en el *Intonarum Tole-tanum, fol IIv - IIIr* (Alcalá, 1515, fol. ij verso-iiij recto):

Melodfa  
n° 20

H. 33

77 CABEZÓN, 1578: f. 25; ARTIGAS *et alii*, 2010: 181-185.

78 *Liber Usualis*, París. Desclée & Socii. 1953: 367.

79 DURÁN GUDIOL, 1987: 109 (melodía n° 20).



La melodía gregoriana está en la tonalidad de *solmixolidio* (octavo tono) y, en esa misma tonalidad, aparece como *como canto llano* en el tenor de la tablatura de Cabezón. A cada punto o nota de la melodía gregoriana corresponde una breve perfecta en la tablatura de Cabezón.

Encabezando la composición del *himno*, aparece la señal de medida O para indicar el tiempo perfecto con prolación menor. Esta señal indicaba también, en dicha época, compás a la semibreve binaria. De acuerdo con este significado, Hernando de Cabezón divide su composición en 119 espacios de semibreve o compases, separados por barras divisorias. Cada nota de la melodía gregoriana está representada aquí por una breve perfecta (3 semibreves). El último compás o espacio de semibreve (c. 119) de la composición debe valer una breve imperfecta y forma una perfección con la semibreve del compás o espacio anterior (c. 118). Por lo tanto, esta composición abarca 120 (119 + 1) semibreves. Hasta aquí, las señales extrínsecas o accidentales de medida.

Las *señales intrínsecas o esenciales* de esta composición ayudan a identificar el tipo de mensura:

1) Cada nota del *canto llano* está representada por una breve perfecta.

2) Al comenzar la composición, los “seis espacios” de silencio, en el tiple, señalan una longa imperfecta (dos breves) y los “tres espacios” de silencio “en el contralto” y los siguientes ternarios de semibreve del canto llano señalan la breve perfecta (tres semibreves de prolación menor).

Estas señales intrínsecas revelan, por un lado, la antigua mensura C3 (modo mayor imperfecto), es decir, *longa imperfecta* (longa = dos breves), con tiempo perfecto (cada breve = tres semibreves). Si hacemos la cuenta, vemos como resultado, que los “119+1 espacios de semibreve” de la composición han sido divididos en 20 *longas* (senarios de semibreve:  $20 \times 6 = 120$ ) o 40 breves (ternarios de semibreve:  $40 \times 3 = 120$ ).

La señal de modo mayor imperfecto con tiempo perfecto C3, cuya unidad de mensura es la breve (perfecta), equivale a la señal de tiempo perfecto con prolación menor O, pues ambas señales indican el tiempo perfecto.

C3: La longa vale seis compases/espacios de semibreve, la breve tres y la semibreve uno. Aquí, ha de tenerse en cuenta, que la breve, al ser perfecta, está sometida a las leyes de imperfección, es decir, según sea su situación, puede valer tres (perfecta) semibreves o dos (imperfecta).

O: La longa vale seis compases/espacios de semibreve, la breve tres y la semibreve uno. La breve está sometida a las leyes de imperfección.

Respecto a la elección de la *unidad de medida* al tañer: si tenemos en cuenta que, en tiempos de Cabezón, estaba generalizada la medida binaria (igual o desigual) bajo todas las señales, la unidad de mensura bajo ambas señales (C3 y O) es la breve. Por lo tanto, la breve perfecta durará tres compases/espacios y la breve imperfecta dos. Si agrupamos los “120 compases/espacios de semibreve” de dos en dos, el resultado es 60 breves binarias [60 dobles compases/espacios de semibreve]. En este sentido, la notación revela que la música se mueve en valores largos (breves, semibreves y mínimas), lo que hace posible al medir, la agrupación en unidades, compuestas de dos compases/espacios de semibreve. Todo esto indica, que la medida de esta composición debería marcarse “a la breve binaria” (compás largo), dividida en dos partes iguales, una semibreve (pulsación) “al dar” y otra “al alzar”. Esta medida es posible, llevando el pulso muy reposado (60 pulsaciones por minuto), ya que la duración de cada “espacio entre barras” (semibreve) sería de un segundo.

En la relación música/texto, aparecen aquí también simetrías, ya que a cada verso (octosílabos, dímetros yámbicos) del himno le corresponden 10 breves perfec-

tas, es decir, 30 compases de semibreve (1er. verso cc. 1-30; 2º verso cc. 31-60; 3er. verso cc. 61-90; y 4º verso cc. 91-119) .

3) **Himno: *Pange lingua*** (Impreso 1578, fol. 26r-26r)<sup>80</sup>:

La melodía gregoriana podemos encontrarla en *Liber Usualis Missae et Officii*<sup>81</sup> (ver ilustración), donde aparece,

con ciertos adornos, como *Pange lingua* “*Cantus Hispanus*”, y en la tonalidad de “fa-lidio” (quinto tono). También se encuentra en el *Intonarium Toletanum*, 1515, fol. IXv. Aquí aparece en el tono de *fa* con un bemol en la clave, es decir, en *fa-jonio*. En esta tonalidad aparece en la tablatura de Cabezón. En el *Intonarium* citado, encontramos la melodía gregoriana en ritmo trocáico (breve-semibreve).

4. Cantus Hispanus. \*

5. **T** Antum ergo Sacraméntum Venerémur cernu-i :  
Et antiqum documéntum Nóvo cédat ri-tu-i : Praestet  
fides suppleméntum Sénsu-um de-féctu-i.

*Intonarium Toletanum* del Cardenal Cisneros (Alcalá, Arnaldo Guillermo de Brocar, 1515), fols.IXv.-Xr.:<sup>27</sup>

Inviálta co: porio cbristi.  
Ad vesperas.  
Hymno.

**D** Ange  
língua gloriofi corporis mysteriū sanguinisq; pre  
ciosofi que in mūdi precium fruct' vētr' generosi  
rex effudit gentium.

<sup>80</sup> CABEZÓN, 1578: f. 26r y v; ARTIGAS *et alii*, 2010: 186-190.

<sup>81</sup> *Liber Usualis*: 1852.



En la tablatura de Cabezón, encabezando la composición de este himno, aparece la señal  $\phi$  (tiempo imperfecto partido con prolación menor). En aquella época, como hemos visto, esta señal indicaba también compás a la semibreve. De acuerdo con este último significado, Hernando de Cabezón, divide su composición en 96 espacios de semibreve, separados por barras divisorias. La melodía gregoriana aparece casi ad pedem litterae como cantus firmus en el tenor. Hasta aquí, las señales extrínsecas o accidentales de medida.

Si observamos las señales intrínsecas o esenciales de la composición, vemos, respecto al valor de las notas de la melodía gregoriana, que alterna la breve imperfecta (dos semibreves) con la semibreve (o pausa de semibreve), formando perfecciones.

Al comenzar la composición, encontramos, en el tiple, antes de la entrada del cantus firmus, seis “espacios” de silencio, señalando la longa imperfecta (dos breves), así como, en el contralto, tres “espacios” de silencio y los siguientes ternarios de las notas de la melodía gregoriana, que señalan la breve perfecta (tres semibreves de prolación menor).

Estos indicios señalan a las antiguas mensuras C3 (modo mayor imperfecto), es decir, longa imperfecta (dos breves) con breve perfecta (tres semibreves), o O (tiempo perfecto de prolación menor), es decir, breve perfecta con semibreve binaria. C3 y O son, por lo tanto, dos medidas equivalentes.

Si hacemos la cuenta, vemos como resultado que los “96 espacios de semibreve” han sido divididos en 16 longas

imperfectas ( $16 \times 6 = 96$ ), o 32 breves perfectas ( $32 \times 3 = 96$ ). Por lo tanto, lo dicho anteriormente sobre las señales C3 (modo con tiempo) y O (tiempo con prolación) es aplicable a esta composición.

Respecto a la elección de la unidad de medida al tañer: podemos ver que la notación musical usa valores cortos (frecuentemente: 8 corcheas por espacio, e incluso fusas), por lo tanto, la unidad de medida debe ser la semibreve, dividida en dos partes iguales: una semibreve (pulsación) “al dar” y otra “al alzar”.

La composición de cabezón se refiere al texto que comprende una estrofa de cuatro versos octosílabos con ritmo trocáico). Respecto a la relación música/texto, encontramos ciertas simetrías, ya que los versos 1-2 ocupan 33 ( $21+12$ ) compases, los versos 3-4, 30 ( $15+15$ ) y los versos 5-6, 33 ( $21+12$ ) compases.

**4) Himno *Ave maris Stella* (*Obras de musica...* Impreso Madrid, 1578, fol. 22r-23r.)<sup>82</sup>**

La *melodía gregoriana* se encuentra en *Liber Usualis Missae et Officii*<sup>83</sup> (ver ilustración), donde aparece como *himno de vísperas* de las fiestas de la Virgen. Está en la tonalidad de “re-dórico” (primer tono). También se encuentra en el *Intonarium Toletanum*, 1515, fol. XIXv. También en la tonalidad de re-dórico. En la tablatura de Cabezón aparece transportado una quinta bajo (por bemol), es decir, en sol-dórico. Aunque al final se produce una modulación para terminar en re-dórico.

<sup>82</sup> CABEZÓN, 1578: ff. 22r-23r; ARTIGAS *et alii*, 2010: 164-169.

<sup>83</sup> *Liber usualis*: 1259.



*Intonarium toletanum*, 1515, fol XIXv

La melodía gregoriana aparece como *cantus firmus* en la parte del bajo de la composición. Esta dividida en cuatro partes, correspondientes a los cuatro versos hexasílabos con ritmo trocaico (larga-breve) de la estrofa del himno latino. El ritmo trocaico del texto latino no ha sido respetado en la composición de Cabezón. Entre cada uno de los versos, aparecen glosados, que usan material motivico para el contrapunto imitativo. En la relación *música/texto*, encontramos 24 (cc. 1-24) compases de semibreve para el primer verso, 32 (cc. 25-57) para el segundo, 36 (cc. 58-94) para el tercero y 26 (cc. 95-121) para el cuarto.

La melodía original, usada como material motivico-imitativo en la composición, está articulada frecuentemente en unidades de dos semibreves ligadas, señalando claramente la breve imperfecta (dos semibreves). La aparición de silencios de cuatro compases-espacios de semibreve señalan la longa imperfecta. Estas señales intrínsecas indican el modo menor imperfecto C2 (longa = 2 breves o 4 semibreves) o el tiempo imperfecto de prolación menor C (breve = 2 semibreves o 4 mínimas).

Los 121 espacios de semibreves, divididos por 4 (valor de la longa imperfecta), da como resultado 30 longas.

Los 121 espacios de semibreve, divididos por 2 (valor de la breve imperfecta), dan el resultado de 60 breves.

La notación musical (el tipo y número de figuras, que aparecen en cada espacio, el uso de la disonancia, etc.) indica que la unidad de medida debe la breve binaria (compás largo), dividida en dos partes iguales (compases de semibreves), una semibreve “al dar” y otra al “alzar”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio (ed.): *Antonio de Cabezón, Obras de Música para tecla, arpa y vihuela (Madrid, 1578), vol. I. 1ª edición por Felipe Pedrell Sabaté. Nueva edición corregida por Higinio Anglés Pamies, vol. I, Barcelona, CSIC, 1966.*
- ARTIGAS PINA, Javier; DELGADO PARRA, Gustavo; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ URIOL, José Luis; GONZÁLEZ VALLE, José V. (eds.), *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, arpa y vihuela (Edición crítica completa)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Departamento de Publicaciones del CSIC, 2011.
- BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.
- CABEZÓN, Antonio de, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578.
- CERONE, Pedro: *El melopeo, y maestro*, Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613 (ed. facsímil al cuidado de Antonio EZQUERRO, Barcelona, CSIC, 2007).
- COUSSEMAKER, Edmond, *Scriptores de musica medii aevi*, París, 1864-1876, tomos I, II y IV (cit. como CS I, CS II y CS IV).
- CSERBA, Simon M., O. P. (ed.), *Hieronimus de Moravia, O. P.: Tractatus de Musica*, Regensburg, 1935.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, *Hymnarium Oscense. II. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- FULDA, Adami de, *Musica, pars tertia*, [1490] (ed. en GERBERT, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784, tomo III, cir. como GS III).

- GAFFURIUS, Franchino, *Practica musice*, Milán, Gulielmum signer Rothomagensem, 1496.
- GALLO, F. Alberto, "Die Notationslehre im 14. und 15. Jh.", en ZAMINER, Frieder (ed.), *Geschichte de Musiktheorie*, vol. 5, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986: 345ss.
- GEORGIADIS, Trasybulos G., *Musik und Sprache*, Heideberg, Springer Verlag, 1954.
- GLAREANUS, Henricus: *Dodecachordon*, Basilea, Henrichus Petri, 1547 (ed. Facsímil: *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Serie II, 65, New York, Broude Bros., 1967).
- GONZÁLEZ VALLE, José V., "El compás como término musical en España", en NASSARRE, *Revista Aragonesa de Musicología*, XXII (*In honorem* José Luis González Uriol) (2006): 191-252.
- GULLO, Salvatore, *Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts*, Berna, Verlag Paul Hut, 1964.
- KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis*, I, Roma, Eredi di Francesco Corbellotti, 1650.
- KLUGER, Michael: *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. Und 16. Jahrhundert*, Wilehmshaven, Heinrichshofen' Verlag, 1975.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, CSIC, 1962.
- Liber Usualis*, París, Desclée & Socii, 1953.
- LIEJA, Jacobus de, *Speculum musicae* (ed. COUSSEMAKER, Edmond, *Scriptores de musica medii aevi*, París, 1864-1876, tomo II).
- MARCOS DURÁN, Domingo, *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, sin/año [1502-1506ca.].
- MILÁN, Luys, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536 (ed. en notación original y transcripción por Leo SCHRADE, Leipzig, 1927; reproducción de dicha edición: *Publikationen Älterer Musik*, Hildesheim, Georg Olms, 1976: XXVI-XXVIII).
- MORALEJO, José Luis (ed.): *Bartolomé Ramos de Pareja: Música practica*, Madrid, Alpuerto, 1977.
- NARVÁEZ, Luys de, *Los seys libros del Delphín de música de cifra para tañer la vihuela*, Valladolid, 1538 (ed. de Emilio PUJOL en *Monumentos de la Música Española*, III, Barcelona, CSIC, 1945).
- ORNITOPARCHUS, Andrea, *Musice active micrologus, liber secundus*, [2ª ed.]Leipzig, Valentin Schumann, 1517 (ed. facsímil, New York, Dover, 1973).
- ORTIZ TOLLEDANO, Diego, *Trattado de Glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de Violones nuevamente puestos en luz*, Roma, Valerio Dorico, y Luis su hermano, 1553 (ed. de Max SCHNEIDER, Kassel, Bärenreiter, 1936).
- PETIT COCLICO, Adriano, *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres*, Nuremberg, Johann Berg, Ulrich Neuber, 1552 (ed. facsímil: Kassel, Bärenreiter, 1954).
- PODIO, Guillermo de, *Ars musicorum*, Valencia, 1495 (*Impressum in inclita vrbe valentina. M.cccc.xcv. die v[er]o vndecima mensis aprilis*) (ed. Facsímil: *Joyas bibliográficas*, Madrid, 1976).
- SANTA MARÍA, Tomás de, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565 (ed. facsímil con introducción de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, Barcelona, CEIS, 2007).
- SEAY, Albert (ed.), *Guilielmus Monachus: De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus*, [Roma, 1484 ca.], *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 11, [Roma], American Institute of Musicology, 1965.
- TINCTORIS, Johannes, *Proportionale* (ed. COUSSEMAKER, Edmond, *Scriptores de musica medii aevi*, París, 1864-1876, tomo IV).
- TOVAR, Francisco, *Libro de musica practica*, Barcelona, 1510 (ed. Facsímil: *Joyas bibliográficas*, Madrid, 1976).
- VALDERRÁBANO, Enríquez de, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547 (ed. de Emilio PUJOL en *Monumentos de la Música Española*, XXII y XXIII, Barcelona, CSIC, 1965).
- VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557 (ed. de Higinio ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*, Vol. I, Barcelona, CSIC, 1944).
- WOLF, Johannes (ed.), *Musica Practica Bartholomei Ramis de Pareia*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1968.

Recibido: 08.10.2011

Aceptado: 08.10.2011