

# Compás y tiempo en la teoría musical española del siglo XVI

Paloma Otaola Gonzalez

LA COMPRESIÓN adecuada de los signos de medida de la notación antigua es de gran importancia para la interpretación de la música del siglo XVI y su transcripción en notación moderna. Una de las principales dificultades reside en que no hay equivalencia entre los signos de medida antiguos y la notación moderna del compás. Además, las explicaciones de los teóricos a menudo divergentes y la multiplicidad de signos de medida, incluso contradictorios, en una misma partitura hacen la tarea relativamente ardua. A. Auda ya había llamado la atención en 1948 sobre las divergencias de interpretación de un mismo signo por parte del mismo transcriptor sin que haya una razón explícita o evidente<sup>1</sup>. Algunos editores han renunciado a transcribir en notación moderna los signos de medida, limitándose a reproducirlos conforme al original. La experiencia muestra que casi todos los intentos de transcripción en notación moderna no reflejan de manera satisfactoria la riqueza de la notación mensural. Las modas y convenciones han evolucionado notablemente desde principios del siglo XX.

Los textos teóricos de Bermudo, los vihuelistas y Tomás de Santa María reflejan bien que ya en el siglo XVI se produce una confusión generalizada en la interpretación de la notación de los signos de medida, tanto por parte de los músicos como de los teóricos.

<sup>1</sup>AUDA, A., «Le tactus clef de la paléographie musicale des XVe et XVIe siècles», *Scriptorium* II (1948), 257-274 y «Le tactus principe générateur de l'interprétation de la musique polyphonique classique», *Scriptorium* IV (1950), 44-66.

Como es bien sabido, la teoría del canto de órgano y de los signos que expresan el valor de las notas conoce a partir del siglo XV un gran desarrollo. La teoría mensural se encuentra estrechamente ligada a la práctica ya que su objetivo es facilitar la interpretación de la música vocal o instrumental. Por otro lado, los signos creados para indicar la medida del canto se multiplican. Algunos quedan obsoletos y son abandonados; otros cambian de significado, confundiendo unos con otros.

El artículo de Eunice Schroeder sobre el tiempo perfecto  $\Phi$  y el imperfecto  $\mathbb{C}$  de por medio pone en evidencia la ambigüedad de los signos de tiempo atravesados por la vírgula<sup>2</sup>. Su trabajo estudia un amplio número de teóricos, italianos y alemanes sobre todo, y algunos españoles como Marcos Durán, Guillermo de Podio y Francisco Tovar. Sin embargo, el período estudiado (1450-1540) es anterior a la época en que Bermudo publica sus escritos sobre música (1549-1555).

Otros musicólogos, como Auda y Jacobs, han visto una correspondencia entre el compás y el tiempo utilizado en la composición, en el sentido de que a un signo de tiempo correspondería siempre el mismo tipo de compás. Sin embargo, de los escritos de Bermudo se desprende que no había un acuerdo fijado entre un signo de tiempo y un compás determinado.

<sup>2</sup>SCHROEDER, E., «The stroke comes full circle:  $\Phi$  and  $\mathbb{C}$  in writings on Music, ca. 1450-1540», *Musica Disciplina* 36 (1982), 118-166.



La elección del compás dependía del compositor o del intérprete.

El propósito de estas páginas es mostrar que ya en el siglo XVI reina una cierta confusión sobre la interpretación de los signos de medida. Ni los teóricos ni los músicos prácticos están de acuerdo en cuanto a su significado. Cada uno los interpreta a su manera o según la práctica habitual en su entorno. Leyendo los textos que abordan la cuestión se tiene la impresión de que es más bien una cuestión de moda, de gusto estético que cambia con la evolución de la música, sin que se pueda establecer de modo exacto que fenómeno se produce antes y cuál después. Esta confusión o esta pérdida de diferenciación entre varios signos de medida provoca un proceso de simplificación de la notación que desemboca en la preferencia práctica por el tiempo imperfecto de por medio  $\text{C}$  y el *tactus* menor o compás de compasillo a pesar de las protestas de los teóricos que se lamentan de todos estos cambios.

## 1. LAS SEÑALES DE CANTO DE ÓRGANO

Antes de abordar la cuestión del compás en relación al tiempo, puede ser útil recordar brevemente la teoría tradicional de los signos de medida, concretamente las señales de tiempo. Según A. Busse Berger, los signos de medida habían sido introducidos por los teóricos franceses a principios del siglo XIV para indicar el modo, el tiempo y la prolación<sup>3</sup>. Estos tres tipos de signos expresan el valor binario o ternario de las figuras. El modo indica el valor de la máxima y del longo (escribimos las figuras en masculino como aparece en los textos del XVI que he utilizado); el tiempo, el del breve; la prolación señala el valor del semibreve. Los signos indican además cuántos compases dura una figura de gran valor o cuántas figuras más pequeñas que el breve o el semibreve entran en un compás.

La distinción de Auda entre *unidad de valor* y *unidad de medida* puede facilitar la comprensión de la relación entre compás y tiempo. La unidad de valor depende de los signos de medida y varía según el modo, tiempo o prolación, mientras que la unidad de medida, según Auda, permanece estable y corre-

sponde a la figura que dura un compás entero: el breve o el semibreve<sup>4</sup>.

Samuel Rubio llama la atención sobre el doble sentido de la expresión *valor de las notas o figuras* en la teoría del canto de órgano. Por un lado, el valor establece una relación entre las notas, por ejemplo, una máxima vale dos longos; por otro lado, el valor está en relación con el compás<sup>5</sup>. De manera semejante, hemos distinguido en el presente trabajo el *valor de las notas* que puede ser binario o ternario del *valor del compás* que parece estar determinado por el tiempo, pero puede variar a gusto del intérprete, según el valor de las figuras pequeñas o grandes. Así en el tiempo entero la *unidad de medida* o *valor del compás* es el semibreve, en el tiempo de por medio el breve y en el tiempo de proporción, el breve o la mínima, es decir la nota que dura un compás completo. Esto nos permite adelantar que las dos formas de compás más utilizadas eran el compás entero, valor de semibreve, el medio compás de breve y en algunos casos el compás a la mínima.

Las figuras del canto de órgano: máxima  $\square$ , longo  $\square$ , breve  $\square$ , semibreve  $\diamond$ , mínima  $\downarrow$ , semínima  $\downarrow$ , corchea  $\downarrow$  y semicorchea  $\downarrow$ , tienen habitualmente un valor binario. Cada figura dura el doble de la nota inmediata inferior: la máxima dos longos, etc. Pero algunas figuras, de la máxima al semibreve, pueden tener un valor ternario y en este caso, son llamadas perfectas en razón de la perfección del número 3 que se compone de principio, medio y fin, simbolizado por el círculo completo.

	Perfección de las figuras	valor
Modo mayor	máxima longo	3 longos 3 breves
Modo menor	longo	3 breves
Tiempo	Breve	3 semibreves
Prolación	Semibreve	3 mínimas

Cuadro 1. Figuras perfectas

Bermudo aborda la teoría del canto de órgano y de los signos de medida en todos sus escritos: *Libro primero* (1549), *Arte Tripharia* (1550) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555). El tratamiento de la teoría del canto de órgano es mucho más

<sup>3</sup> BUSSE BERGER, A., *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 2.

<sup>4</sup> AUDA, A., «Le *tactus*...», 260.

<sup>5</sup> RUBIO, S., *La polifonía clásica*, Monasterio del Escorial, 1974, 15.



## 2. LAS SEÑALES DE TIEMPO

exhaustivo que el de sus contemporáneos españoles. Bermudo se inspira esencialmente en el *Practica Musice* (1496) de F. Gaffurio y en el *Musice active* (1517) de Andrea Ornitoparche. Es decir que toma una teoría bien conocida, pero el interés de sus comentarios reside en las observaciones sobre la práctica de sus contemporáneos cuando no siguen la teoría tradicional.

La dificultad del canto de órgano, observa Bermudo, no reside en la variedad de figuras o de pausas, sino en la diversidad de signos de medida. Desde las primeras páginas, hace notar que la materia es difícil y compleja, dada la gran variedad de señales utilizadas en el canto de órgano y los cambios habidos desde su invención:

Esta materia de señales en la música es muy varia, diffusa y de grandes contrariedades, por lo cual para sacar en limpio la verdad liquidada se requiere juicio claro, desapasionado, de gran experiencia y de mucha lección<sup>6</sup>.

Y un poco más adelante añade:

No tan solamente veo grandes contradicciones entre lo que hallo escrito de músicos graves [...] sino también en lo que se hace entre músicos grandes de Italia y de España. La cosa de mayor dificultad que en todo mi libro he hallado, la que más estudio me ha costado es la presente materia<sup>7</sup>.

La raíz de esta dificultad estriba probablemente en la ausencia de uniformidad en la utilización de los signos. Además, algunos usos habituales en el extranjero no son conocidos todavía en España, según indican estas palabras de Bermudo:

En los seis capítulos siguientes hay muchas cosas que en el canto no se usan en este tiempo, mayormente en España, las cuales puse para los tiempos que están por venir y para los curiosos músicos presentes<sup>8</sup>.

En la *Declaración*, publicada seis años más tarde, completa esta frase añadiendo: "y para entender muchas dificultades que ay en los libros viejos de canto de órgano, y aun en algunos nuevos extranjeros que han venido y vernan"<sup>9</sup>.

Veamos a continuación el significado de las señales de tiempo según la teoría tradicional tal como es presentada por Bermudo.

<sup>6</sup> *Libro primero de la declaración de instrumentos musicales*, Ossuna, Juan de León, 1549, fol. 111v.

<sup>7</sup> *Idem*, fol. 112r.

<sup>8</sup> *Idem*, fol. 111r.

<sup>9</sup> *Declaración de instrumentos musicales*, Ossuna, Juan de León, 1555, fol. 49v.

El tiempo indica el valor del breve. La tendencia a utilizar figuras cada vez más pequeñas, el breve y el semibreve, en detrimento de la máxima y del longo, hace que el signo de tiempo sea uno de los más importantes en la notación. El tiempo puede ser perfecto o imperfecto. En tiempo perfecto, el breve vale tres semibreves, mientras que en el imperfecto el breve vale dos semibreves. Una de las dificultades para una buena comprensión del tiempo reside en el hecho de que hay dos géneros de tiempo: perfecto e imperfecto y tres especies dentro de cada género: entero, de por medio y de proporción<sup>10</sup>.

### 2.1. Tiempo perfecto

#### 2.1.1. Entero

Tiene valor ternario, representado por un círculo completo  $\bigcirc$ , ya que el círculo y el número 3, como ya hemos mencionado, simbolizan la perfección. En el tiempo perfecto, la máxima vale doce compases, el longo seis, el breve tres y el semibreve uno. En un compás de tiempo perfecto entero entran un semibreve, dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas y dieciséis semicorcheas. En el centro de este sistema de medida se encuentra el semibreve que constituye la *unidad de medida*. Se trata de un sistema de multiplicación y división a partir del semibreve.

Es interesante notar que 50 años antes, Gaffurio declara a propósito del valor de las notas que antes el breve tenía el valor de un tiempo mientras que otros músicos recientes dan al semibreve el carácter de unidad de tiempo<sup>11</sup>. En España todos los teóricos que abordan este tema establecen como unidad de medida el semibreve, excepto en tiempo de por medio en el que dos semibreves entran en un compás y el valor del compás se encuentra en el breve.

#### 2.1.2. De por medio

Las figuras pierden la mitad de su valor. Se trata de una disminución de la mitad del semibreve. Se representa por un círculo atravesado por una virgula:  $\phi$ . Bermudo no indica cuál es el compás que conviene a este tiempo, pero cuando vuelve a hablar de la disminución, afirma que el breve perfecto dura un

<sup>10</sup> AUDA, A., «Le tactus...», 259.

<sup>11</sup> *Practica musice*, II, III, 75.



compás y medio en tiempo perfecto de por medio, ya que dos semibreves entran en un compás.

### 2.1.3. De proporción

La proporción aplicada al tiempo puede ser doble, triple, sesquiáltera o cualquier otra. Se indica por la cifra 2, 3, escrita junto a la señal de tiempo. En el tiempo perfecto acompañado de un 2, el breve pierde su valor ternario y dura un compás, por lo que no se distingue del tiempo imperfecto de por medio.

Puede ser útil recapitular los distintos géneros y especies de tiempo perfecto y el valor del compás en cada uno de ellos:

- Tiempo perfecto entero  $\bigcirc$ : el breve dura tres compases, vale tres semibreves y el compás es de semibreve
- Tiempo perfecto de por medio  $\Phi$ : el breve dura un compás y medio, vale tres semibreves el compás es de breve
- Tiempo perfecto de proporción doble 2/1,  $O_2$ : el breve dura un compás, vale dos semibreves, el compás es de breve y equivale al tiempo imperfecto de por medio
- Tiempo perfecto de proporción triple 3/1,  $O_3$ : tres semibreves en lugar de uno, compás de breve.
- Tiempo perfecto entero de proporción sesquiáltera 3/2,  $O_{3/2}$ : tres mínimas en un compás. Compás de semibreve
- Tiempo perfecto de por medio de proporción sesquiáltera 3/2,  $\Phi_{3/2}$ : tres semibreves en vez de dos, compás de breve.

Bermudo observa que el modo de presentar el tiempo de proporción doble con la señal de tiempo y el número 2 es poco utilizado, pues la mayor parte de las veces el círculo con el número indica el modo<sup>12</sup>. Efectivamente, el mismo signo puede indicar, modo menor perfecto o tiempo perfecto de proporción doble que se va a confundir con el tiempo imperfecto de por medio.

## 2.2. Tiempo imperfecto

El tiempo imperfecto, como el perfecto, puede ser entero, de por medio o de proporción. Bermudo observa que es un tiempo que se utiliza ahora, lo que permite suponer que el tiempo imperfecto substituye poco a poco al tiempo perfecto, manifestando cierta

preferencia por el valor binario del breve<sup>13</sup>. A este respecto nos unimos a la opinión de Carpenter quien afirma que la gran variedad de signos utilizados en el siglo XV se reduce gradualmente en el siglo XVI en el que no se encuentran más que  $C$  y  $\Phi$ <sup>14</sup>.

### 2.2.1. Entero

En el tiempo imperfecto entero, el breve tiene valor binario y se divide en dos semibreves. Se representa por un círculo abierto o medio círculo:  $C$ . En este tiempo, la máxima dura ocho compases, el longo cuatro, el breve dos, y el semibreve, uno. En un compás entran dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas y 16 semicorcheas.

### 2.2.2. De por medio

El breve pierde la mitad de su valor de compás. Dura sólo un compás en lugar de dos. Dos semibreves entran en un compás. Se representa por medio círculo atravesado por la v\u00edrgula:  $\Phi$ .

### 2.2.3. De proporción

El n\u00famero 2 junto al semic\u00edrculo significa tiempo de proporción doble. Equivale al tiempo precedente, es decir al tiempo imperfecto de por medio en el que las figuras pierden la mitad de su valor del compás, por lo que el semic\u00edrculo acompañado de la cifra 2 equivale al semic\u00edrculo atravesado por la v\u00edrgula y al círculo acompañado del 2:  $C_2$ ,  $\Phi$ ,  $O_2$ .

Recapitulación de los tiempos imperfectos:

- Tiempo imperfecto entero:  $C$ . El breve dura dos compases, vale dos semibreves, compás de semibreve.
- Tiempo imperfecto de por medio:  $\Phi$ . El breve dura un compás, vale dos semibreves, compás de breve.
- Tiempo imperfecto de proporción doble 2/1:  $C_2$ . Equivale al tiempo imperfecto de por medio. Dos semibreves entran en un compás, compás de breve
- Tiempo imperfecto entero de proporción sesquiáltera 3/2:  $C_3$ . Tres mínimas en un compás en vez de dos, compás de semibreve
- Tiempo imperfecto de por medio de proporción sesquiáltera 3/2:  $\Phi_3$ . Tres semibreves en un compás, compás de breve.

<sup>13</sup> *Arte Tripharia*, Ossuna, Juan de León, 1550, fol. 20r.

<sup>14</sup> CARPENTER, H., «Tempo and tactus in the age of Cabezon», *Anuario Musical* 21 (1966), 123.

<sup>12</sup> *Declaración*, fol. 25r.

Como ha señalado Auda, la perfección modifica el valor del breve que pasa de dos a tres semibreves<sup>15</sup>. La vírgula en cambio, aunque se suele presentar como un signo de modificación del valor de las figuras, afecta en realidad a la duración, a lo que hemos llamado *valor del compás*; un breve perfecto vale siempre tres semibreves, independientemente de que el tiempo sea entero o de por medio; en cuanto a la proporción, no afecta al valor de cada figuras sino al número de figuras que entran en un compás.

A pesar de todas estas distinciones sutiles, vemos un cierto número de equivalencias que hacen desaparecer poco a poco la variedad de señales: el tiempo de proporción doble, perfecto o imperfecto, no se distingue en la práctica del tiempo imperfecto de por medio. La proporción doble hace perder la perfección y la diferencia entre el tiempo perfecto y imperfecto. En todos los tiempos de proporción doble el compás es de breve y dos semibreves entran en un compás.

La cifra 3 añadida a la señal de tiempo puede indicar una proporción triple 3/1, tres semibreves en lugar de una semibreve en tiempo entero, o sesquiáltera 3/2, es decir tres semibreves en un compás en vez de dos en tiempo entero. La proporción más practicada, según el testimonio de los teóricos, es la sesquiáltera.

○	12	6	3	1	2	4	8	16
⊙	6	3	2	+	4	8	16	32
○2	6	3	1	+	+	8	16	32
C	8	4	2	1	2	4	8	16
⊙	4	2	1	+	4	8	16	32
C2	4	2	1	+	4	8	16	32
figu.	□	□	□	□	□	□	□	□

Cuadro 2. *Arte Tripharia*, fol. 20v.

### 3. EL COMPÁS

El compás es descrito por Bermudo como el movimiento sucesivo del canto que marca la igualdad de medida<sup>16</sup>. El término español *compás* tiene el mismo sentido que el *tactus* de los teóricos alemanes, *mensura* en Tinctoris o la *battuta* de Aaron, Zarlino y otros<sup>17</sup>. Aunque Bermudo no lo afirma de manera explícita, el compás es generalmente binario, ya que

se compone de dos movimientos iguales: alzar y dar que corresponden a la *arsis* y *tesis* de la teoría rítmica clásica<sup>18</sup>. Otros autores contemporáneos, como Venegas de Henestrosa, son más explícitos, declarando que el compás en música consiste en el alzar del pie o de la mano con una duración de tiempo igual<sup>19</sup>.

Las explicaciones de Tomás de Santa María son más precisas en cuanto a la significación de la palabra compás. Afirma que compás es la medida del tiempo o la duración que transcurre entre un golpe "que hiere bajo" y el siguiente bajo, señalando que cada vez que se golpea bajo, se comienza un nuevo compás<sup>20</sup>. El compás, precisa Santa María, se divide en dos partes iguales o dos medios compases. El compás comienza con el golpe que hiere bajo y el golpe alto es el medio compás<sup>21</sup>.

A. Auda, en el desarrollo de la teoría del *tactus*, afirma que los dos movimientos de la pulsación: *arsis* y *tesis*, implican un solo golpe, *tesis*. Por ello, el musicólogo belga propone transcribir siempre la música antigua con el compás moderno 1/1. La redonda corresponde al semibreve y un solo compás corresponde a un único golpe<sup>22</sup>. Sin embargo, las explicaciones de Santa María a propósito del compás dan a entender que en la práctica española los dos movimientos *arsis* y *tesis* eran golpeados, al menos en el compás entero, lo que se aproxima más del compás moderno 2/2 o 2/1:

Cuatro cosas se requieren para perfectamente llevar el compás. 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 [...] estos dos golpes tiene cada compás<sup>23</sup>.

En realidad, el compás antiguo encierra una significación doble: por una parte, indica cuantas figuras entran en un compás, es decir la *unidad de medida* o *valor del compás*: el breve, el semibreve; y por otra

<sup>18</sup> SAN AGUSTIN, *De musica libri sex*, texto y traducción francesa por G. Finaert et F. J. Thonnard, Brujas, Desclée de Brouwer, 1947.

<sup>19</sup> *El compás en la música es un alzar de pie o mano, por igual tiempo*. Cf. Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, Alcalá, 1557, ed. H. Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, CSIC, 1965, 154.

<sup>20</sup> SANTA MARÍA, T., *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565, facsímil por Denis Stevens, Gregg International Publishers, 1972, I, fol. 7v.

<sup>21</sup> *Idem*, fol. 8r.

<sup>22</sup> AUDA, A., «Le tactus clef...», 269 et «Le tactus, principe...», 54 et 59.

<sup>23</sup> SANTA MARÍA, *Arte de tañer fantasía*, I, fol. 8r.

<sup>15</sup> AUDA, A., «Le tactus...», 263.

<sup>16</sup> *Declaración*, fol. 25v.

<sup>17</sup> SCHROEDER, E., *op. cit.*, 120.



parte expresa la velocidad de los movimientos de la mano, es decir de la pulsación, lo que le aproxima a la moderna noción de *tempo*. En cuanto a la unidad de medida, se distinguen esencialmente el compás de semibreve o de breve:

Valor del compás	
Semibreve	Breve
○	⊙
⊖	⊕
⊗	⊘
⊙	⊕
⊖ <sub>3/2</sub>	⊕ <sub>3/2</sub>

Cuadro 3. Valor del compás en relación al tiempo, según Bermudo.

Las dos significaciones del compás se encuentran confundidas en las explicaciones de Bermudo quien describe tres clases de *tactus* o compás:

Tres maneras hay de compás. Uno se dice compás largo, mayor, o entero. Este compás usan los doctos en la música, el cual es muy necesario saber para la hermosura del contrapunto. El segundo se llama compás menor o compasete el cual es la mitad del compás entero. Por facilidad han inventado este compasete los modernos, pero no es aprobado de los varones doctos. El compás tercero es dicho de proporción en el cual entran tres figuras contra dos en un compás o de otras muchas maneras<sup>24</sup>.

### 3.1. Compás mayor

El compás mayor, llamado largo o entero aparece descrito como un movimiento lento. Bermudo no lo dice explícitamente, pero se puede deducir que era utilizado en la música más antigua, puesto que lo opone al compás menor, que recibe la calificación de moderno. Afirma que la unidad de medida para el compás largo es el semibreve. El compás mayor puede llevarse con todos los signos de medida que no llevan disminución ni alteración<sup>25</sup>.

El compás largo es el que Santa María describe como compuesto de dos golpes: alto y bajo. La mayor parte de los vihuelistas identifican el compás largo con la pulsación del breve en el tiempo de por medio. Otros comentarios de Bermudo permiten

suponer que esta asociación entre el tiempo de por medio y el compás mayor era bastante habitual.

### 3.2. Compás menor

El compás menor, aparece también llamado compasete, medio compás o compasillo<sup>26</sup>. El compasete, declara Bermudo, vale la mitad de un compás mayor<sup>27</sup>. Es difícil interpretar el verdadero sentido de la expresión *la mitad de un compás mayor*, pero las explicaciones de Santa María a este respecto son más explícitas. Según el dominico, el compás es el tiempo que pasa entre un golpe bajo y el siguiente bajo. La mitad del compás se encuentra en golpe alto. Hacer medio compás quiere decir por tanto comenzar un nuevo compás en el golpe alto. Se puede deducir por tanto que dos compasetes duran el mismo tiempo que uno entero. El medio compás se compone de un solo golpe, mientras que dos golpes forman el compás entero:

...en la música para dividir y partir el compás en dos medios compases, se divide y parte con el golpe que hiere en alto, de manera que el compás siempre hiere en baxo y el medio compás en alto, y así, medio compás, es la cantidad, o medida, o tardança de tiempo, que ay del golpe baxo al alto, o del alto al baxo<sup>28</sup>.

Ni Bermudo ni Santa María precisan en sus primeras explicaciones a propósito del compás cual es la figura que completa el medio compás, es decir la unidad de medida. Bermudo es el único que afirma que el compás largo o el medio compás convienen a cualquier clase de tiempo. Los demás, Santa María y los vihuelistas, asocian en general el compás entero al breve: dos semibreves en un compás y el compás menor al semibreve: dos mínimas en un compás con tiempo imperfecto entero.

El compás menor o medio compás según el testimonio casi unánime de los teóricos es el compás que está más de moda en la segunda mitad del siglo XVI hasta el punto de substituir al compás largo que cae en desuso. Casi todas las fuentes asocian el compasillo a la pulsación de semibreve. Para algunos, aparece asociado al tiempo imperfecto entero, pero para otros acompaña el tiempo imperfecto de por

<sup>24</sup> *Declaración*, fol. 25v.

<sup>25</sup> *Libro primero*, fol. 117r.

<sup>26</sup> NARVÁEZ, L., *Los seis libros del Delphin de musica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538, edición y transcripción de Emilio Pujol, Barcelona, CSIC, 1945, 20.

<sup>27</sup> *Libro primero*, fol. 117r.

<sup>28</sup> *Arte de tañer fantasía*, fol. 8r.

medio. Otra característica del compasillo es que es fácil y más sencillo que el compás mayor. Bermudo declara que ha sido inventado para facilitar la tarea de los cantores o de los tañedores. Narváez señala también este aspecto de la facilidad del compasillo.

Compás se llama a la distancia y espacio que hay de un golpe a otro. Ay dos maneras de compás: mayor y menor. El mayor contiene en sí dos del menor, que se dize compasillo; del qual nos serviremos en este libro, porque es mas fácil y claro 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 semínimas o de ocho corcheas, que qualquiera destes numeros hazen compasillo<sup>29</sup>.

En general se asocia el tiempo imperfecto entero, valor de semibreve al compasillo.

### 3.3. Compás de proporción

El compás de proporción indica el número de figuras que entran en un compás: la proporción doble hace entrar dos semibreves contra uno y la proporción triple, tres, en tiempo entero. La proporción sesquiáltera hace entrar tres figuras en vez de dos, como tres mínimas, en tiempo entero o tres semibreves en tiempo de por medio. Este último tipo de compás no hace referencia a la velocidad.

La diferencia esencial entre el compás largo y el compasete parece ser, por tanto, la velocidad del movimiento. El compás largo es lento porque es doble, mientras que el compasete es rápido, es decir la mitad de un compás largo. Además podemos añadir que el compás largo está pasado de moda y el compasillo a la moda es más fácil. Cuando los teóricos utilizan la palabra compás sin precisar más, hay que comprender compás largo o entero. El medio compás siempre es llamado compasete o compasillo.

La dificultad para saber qué compás emplear estriba en que, por un lado, no hay una representación gráfica propia, sino que se deduce de los otros signos de medida: modo, tiempo y prolación. Además, las opiniones sobre el compás no son unánimes y a menudo los teóricos se quejan de que los músicos no tienen en cuenta los preceptos teóricos, introduciendo novedades. Por otro lado, de las palabras de Bermudo se desprende una cierta libertad en el uso del compás, puesto que cualquier compás puede ser

utilizado con cualquier tiempo, como podemos ver en este texto:

Para quitar toda dificultad de compás, se note la regla siguiente. Si todas las voces tuvieran una señal, indiférentemente se puede cantar el tal canto con cualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en un compás, quitará la dificultad del canto que tuviere muchas corcheas y el que cantare dos breves en el compás largo, evitará la pesadumbre de algunos cantos<sup>30</sup>.

## 4. CONFUSIÓN ENTRE LOS DIFERENTES SIGNOS DE MEDIDA

Veamos a continuación los elementos que se encuentran en el origen de la confusión entre los signos de medida y que harán desaparecer las diferencias: la vírgula, el uso de números para indicar cosas diferentes, el punto con múltiples significaciones y usos.

### 4.1. La vírgula

Como mencionábamos al principio, muchos musicólogos se han interrogado sobre el significado del tiempo de por medio. La vírgula que atraviesa los signos de tiempo (perfecto e imperfecto) indica generalmente una disminución de la mitad de la duración de las figuras, pero su significación en la práctica no es tan simple como las explicaciones teóricas dan a entender. Entre el tiempo entero y el de por medio hay una proporción doble: 2/1. En el tiempo entero, el semibreve es la unidad de medida, mientras que en el tiempo de por medio, dos semibreves entran en un compás.

E. Schroeder en el trabajo mencionado desarrolla los diferentes significados de la barra o vírgula que atraviesa los signos de tiempo:  $\Phi$  y  $\Phi$ . Para algunos teóricos la barra indica la reducción a la mitad del valor de las figuras en relación al compás: en el tiempo entero imperfecto, el semibreve dura un compás y el breve dos; en este mismo tiempo de por medio, el semibreve vale medio compás y el breve, uno. Pero para otros, como Tíncoris, la barra no significa la reducción del valor a la mitad, sino una aceleración de la velocidad de pulsación de uno a dos.

<sup>29</sup> NARVÁEZ, L., *op. cit.*, 21.

<sup>30</sup> *Libro primero*, fol. 117r.



Según esta interpretación, en el tiempo imperfecto de por medio, la unidad de medida sigue siendo el semibreve, pero la ejecución del compás es dos veces más rápida. Al final del artículo, Schroeder emite la hipótesis de la relación entre la interpretación del tiempo imperfecto de por medio como una aceleración en la velocidad del compás y el uso extendido del compás de compasillo.

En la segunda mitad del siglo XVI, las dos interpretaciones del tiempo imperfecto de por medio coexisten. Algunos teóricos afirman la reducción del valor de las notas a la mitad, mientras que otros guardan el valor entero, pero con el compás menor, el doble de rápido que el compás entero. Schroeder sugiere que el compasillo nace de la costumbre de cantar en tiempo imperfecto de por medio dos veces más deprisa que en tiempo entero<sup>31</sup>. En realidad, los dos fenómenos se encuentran estrechamente ligados, según las fuentes teóricas españolas, pudiendo interpretarse en sentido inverso: la aplicación del compás menor o compasillo al tiempo imperfecto, entero y de por medio, provoca su diferenciación por la velocidad de la pulsación, abandonando la significación de proporción doble.

Bermudo insiste en la diferencia entre el tiempo entero y el de por medio, lo que es un indicador de que los músicos no hacían a menudo la diferencia, en cualquier caso la diferencia basada sobre la duración de las figuras en el compás. Cuando se detiene a explicar la diferencia entre el tiempo entero y de por medio, entre el perfecto y el imperfecto, añade: "Bien sé que en estos cuatro tiempos algunos cantores no guardan las diferencias ya dichas"<sup>32</sup>.

Efectivamente, la interpretación del tiempo de por medio como proporción doble está lejos de ser unánime entre los teóricos. En realidad, tres interpretaciones son posibles:

A) La primera mantiene la reducción del valor del compás de las figuras a la mitad, como en la proporción doble. Este es el caso de Bermudo y de otros teóricos españoles. La vírgula modifica la duración de la figura en relación al compás, no el valor binario o ternario. La reducción a la mitad es considerada como equivalente de la proporción doble pero no idéntica. En el tiempo perfecto de por medio, el breve es perfecto, vale tres semibreves, pero en vez de durar tres compases como en el tiempo perfecto entero, pierde la mitad de su valor y dura un compás

medio. El semibreve sufre igualmente una reducción a la mitad. En vez de durar un compás entero, sólo dura medio compás. En el tiempo perfecto de proporción doble, sin embargo, el breve pierde su perfección, lo que quiere decir que el tiempo se convierte en imperfecto. En lugar de los dos compases del breve imperfecto en tiempo entero, dura únicamente un compás. Para el semibreve, no hay diferencia que el tiempo sea perfecto o imperfecto, ya que el tiempo indica únicamente el valor binario o ternario del breve<sup>33</sup>.

B) Para otros teóricos, la vírgula expresa una reducción de un tercio o proporción triple: 3/1. Según Busse Berger, se trata de un número restringido de teóricos alemanes de finales del siglo XV<sup>34</sup>. Bermudo observa que esta reducción de un tercio, ya no se hace y la atribuye a los teóricos antiguos<sup>35</sup>.

C) La tercera interpretación atribuye a la vírgula la significación de una aceleración en el movimiento, sin alterar verdaderamente el valor de las figuras. En este sentido, la vírgula es interpretada como una indicación de *tempo* más que como una señal de medida. En vez de practicar una reducción a la mitad del valor del compás de las figuras, le dan su valor total. La diferencia entre el tiempo entero y el tiempo de por medio, por tanto, no consiste en el valor del compás que no cambia, el semibreve vale un compás, el breve, dos..., sino en la velocidad del compás utilizado, que se convierte en un compás rápido, como manifiestan estas palabras de Bermudo:

Algunos cantores en España que en estos tiempos de por medio cantan a compasete dan a las figuras tantos compasetes como si estuviesen en tiempos enteros, excepto que en los tiempos de por medio va el compás más apresurado<sup>36</sup>.

Bermudo opta claramente por la reducción a la mitad rechazando la disminución de un tercio o la interpretación del tiempo de por medio como más rápido que el tiempo entero. Para él, entre el tiempo entero y el tiempo de por medio hay una proporción doble: 2/1. "Esta vírgula (según tienen probatísimos músicos) hace al tiempo perder la mitad del valor del compás en las figuras"<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Libro primero, fol. 119r.

<sup>34</sup> BUSSE BERGER, A., «The Mythe of diminutio per tertiam partem», *The Journal of Musicology* 8/3 (1990), 401.

<sup>35</sup> Declaración, fol. 52r.

<sup>36</sup> Arte Tripharia, fol. 20v.

<sup>37</sup> Libro primero, fol. 118r, Declaración, fol. 52r.

<sup>31</sup> E. Schroeder, *op. cit.*, 147.

<sup>32</sup> Libro primero, fol. 118v.

Por otro lado, parece ser que en la práctica los cantores no hacían la diferencia entre el tiempo entero y el tiempo de por medio, porque utilizaban el mismo tipo de compás. Además, Bermudo se queja de que los cantores no saben distinguir entre el valor ternario de las figuras en el tiempo perfecto y el *tactus* binario. En tiempo perfecto de por medio, el breve tiene valor ternario: tres semibreves, pero dura un compás y medio. La otra mitad del compás debe completarse por una semibreve. Por ello critica la opinión de Francisco Tovar que hace entrar las tres semibreves en un compás, ya que en este caso, las figuras no pierden la mitad de su valor, sino dos partes: 2/3. En realidad, Tovar critica el uso del tiempo perfecto de por medio porque piensa que es absurdo aplicar la proporción doble al tiempo perfecto ternario. La mitad de tres es uno y medio, pero la unidad es indivisible<sup>38</sup>.

Podemos añadir a estas divergencias de opinión entre los teóricos que tres semibreves en un compás corresponden tanto a un tiempo entero de proporción triple como a un tiempo de por medio de proporción sesquiáltera.

#### 4.2. La proporción

La proporción acompaña los signos de tiempo y opera una reducción del valor del compás de las figuras. Sirve para indicar cuántas figuras entran en un compás en la voz en que está escrita la proporción. Cuando se escribe una sola cifra en una de las voces, la proporción se establece en relación a las otras voces que guardan el valor indicado por el signo de tiempo. La proporción doble o triple modifica el valor del compás de las figuras en relación al tiempo sin proporción. Si se quiere crear otro tipo de proporción, hay que escribir las dos cifras, la fracción completa. El tiempo de proporción implica el compás de proporción.

Si en una obra de canto de órgano ponéis el tiempo de por medio, que valen dos semibreves un compás, y sobre el dicho tiempo un número ternario, parece estar bien, que comparando el tres de guarismo al dos del tiempo se cause la proporción sesquiáltera<sup>39</sup>.

Bermudo sugiere escribir las dos cifras para que la proporción quede bien clara. Generalmente, los compositores indican solamente una de las cifras, lo que se presta a confusión. En España se escribe la proporción en todas las voces pero se puede escribir sólo en una. Bermudo propone un ejemplo:

Vais cantando en la prolación imperfecta dos mínimas en un compás, si queréis cantar cuatro para hacer proporción sesquitercia no basta poner un cuatro en una voz, porque las otras voces no llevan el número ternario. Esta proporción se causa de cuatro a tres. Si en la una voz ponéis cuatro y en las otras se queda el dos del tiempo, no sería sesquitercia, como pretendíades, sino dupla<sup>40</sup>.

Dado que la proporción puede escribirse con dos cifras o sólo con una, que también puede significar el modo, resulta bastante fácil confundir las distintas significaciones. Así la cifra 2 es utilizada para indicar el modo menor y la proporción doble. La cifra 3 simboliza la perfección, por ello algunos cantores interpretan la proporción sesquiáltera de tres semibreves en vez de dos, como perfección de el breve. Bermudo critica esta confusión entre la cifra 3 de proporción y el valor ternario de la perfección:

No consiento ni apruebo la corruptela de muchos cantores, que con solamente el número ternario de la proporción sesquiáltera hacen tiempo perfecto en los puntos por el imperfecto y la prolación perfecta cantan por la imperfecta lo cual es absurdísima cosa. Siendo pues tiempo imperfecto, inventan perfección y alteración, por tener la proporción sesquiáltera<sup>41</sup>.

#### 4.3. El punto de prolación y de aumentación

El punto dentro del signo de tiempo indica habitualmente la prolación perfecta, pero también puede significar aumentación. La diferencia entre el punto de aumentación y el de prolación es que este último debe estar indicado en todas las voces. Cuando el punto dentro del tiempo aparece en una sola voz significa aumentación. Si la prolación perfecta implica que hay que cantar tres mínimas en un compás, lo que corresponde al semibreve perfecto, la aumentación al contrario dobla el valor de la mínima, de forma que en vez de cantar dos mínimas en un compás se canta una sola. Otras observaciones de

<sup>38</sup> TOVAR, F., *Libro de música practica*, Valladolid, 1510, fac-símil Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976, fol. 23v.

<sup>39</sup> *Declaración*, fol. 55r.

<sup>40</sup> *Declaración*, fol. 55r y v.

<sup>41</sup> *Declaración*, fol. 56r.



Bermudo sugieren que algunos músicos interpretaban el punto de prolación perfecta como punto de aumentación:

Algunos músicos son de opiniones contrarias. La causa delo sobredicho es el puntillo de la augmentación. Los que en esta señal cuentan en la máxima treinta y seis compases, dan a la mínima un compás. Y como el breve y el semibreve sean ternarios viene a valer la máxima treinta y seis compases. Si la dicha señal es de prolación, tres mínimas se cantan en un compás<sup>42</sup>.

Tovar refleja también esta práctica del compás a la mínima en la prolación perfecta, aunque en realidad la mínima que dura un compás corresponde al punto de aumentación<sup>43</sup>.

## 5. RELACIÓN ENTRE COMPÁS Y TIEMPO

La relación entre el compás y el tiempo es probablemente uno de los elementos más oscuros y confusos de la teoría de canto de órgano. Las opiniones de los teóricos de la época son divergentes y las de los musicólogos actuales también.

En el tiempo entero, perfecto o imperfecto, el semibreve dura un compás, el breve dos, y el breve perfecto tres. En el tiempo de por medio, perfecto o imperfecto, las figuras pierden la mitad de su valor de compás, el semibreve equivale a una mínima y dura medio compás, el breve imperfecto un compás y el breve perfecto un compás y medio. En el tiempo de proporción doble, dos semibreves entran en un compás; es el mismo resultado que en el tiempo imperfecto de por medio.

Según A. Auda y la mayor parte de los musicólogos, hay una correspondencia entre los tres tipos de compás y los tres tipos de tiempo:

- Compás mayor, largo = tiempo de por medio, pulsación de breve, movimiento lento
- Compás menor, compasete = tiempo entero, pulsación de semibreve, movimiento rápido
- Compás de proporción = tiempo de proporción

Ch. Jacobs, en su trabajo sobre la notación del *tempo* en la música española, coincide con Auda en

lo que concierne a la interpretación de la relación entre compás y tiempo<sup>44</sup>. Jacobs se apoya en teóricos como Santamaría, Correa de Araujo y en las indicaciones de los vihuelistas. Si el compás mayor corresponde al tiempo de por medio, esto implica que el movimiento es lento, pues hay que cantar el doble de notas en el mismo compás: un breve, dos semibreves, cuatro mínimas, mientras que en el tiempo entero, compás menor o compasillo, el movimiento es rápido. Samuel Rubio coincide también con esta interpretación que consiste en atribuir el compasillo al tiempo imperfecto entero  $\text{C}$  y el compás entero al tiempo imperfecto de por medio:  $\text{C}$ <sup>45</sup>.

Sin embargo otros textos permiten la interpretación contraria. Para Narváez el compasillo tiene el valor del semibreve y es indicado por el tiempo de por medio. El elemento esencial del compasillo es la pulsación del semibreve y no la rapidez de la pulsación, pues puede ser ejecutado lento o rápido:

Este compasillo se señalará al principio de cada obra con uno destes dos círculos:  $\text{O}$   $\text{C}$  que se llaman tiempos. El primero denota que el compasillo se ha de llevar algo apriessa, para que parezca bien la obra que se tañere. El segundo, donde estuviere, se llevara el compasillo muy de espacio, porque así lo requiere la obra por la consonancia o disminución que tendrá<sup>46</sup>.

Para Mudarra el compás viene indicado por el signo de tiempo. Según las indicaciones dadas al principio de su obra, hay tres tipos de tiempo: perfecto de por medio, perfecto entero e imperfecto de por medio. Lo que les diferencia es el compás. En el primer tiempo el compás es rápido. En el segundo, ni rápido ni lento. El tercero es lento, porque se debe cantar el doble de figuras que en los dos primeros. Para Mudarra no hay diferencia de valor entre  $\text{O}$  y  $\text{C}$ . El compás tiene el valor de la mínima y un semibreve dura dos compases, mientras que en el tiempo imperfecto de por medio hay una disminución y el compás dura un semibreve. El compás del semibreve es lento.

Para saber a qué compás se an de tañer estas cifras se ponen tres tiempos diferentes y son estos  $\text{O}$   $\text{O}$   $\text{C}$ . Los quales van puestos al principio de cada obra. La diferencia que ay del uno al otro es que por el primero a de yr el compás apriessa. Y por el segundo ni muy apriessa ni muy

<sup>42</sup> *Declaración*, fol. 51v.

<sup>43</sup> TOVAR, F., *op. cit.*, fol. 19v.

<sup>44</sup> JACOBS, Ch., *Tempo Notation in Renaissance Spain*, New York, 1964, 15 y *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, Madrid, 1959, 12-15.

<sup>45</sup> RUBIO, S., *op. cit.*, 25.

<sup>46</sup> NARVÁEZ, L., *op. cit.*, 21.

a espacio. Por el tercero a de yr despacio porque por este tiempo entero sino como señal de cantar a compasete, es decir dos veces más deprisa que en compás largo.

En los textos de Bermudo no aparece de forma clara la correspondencia entre un tipo de tiempo y una clase de compás. En la práctica, la diferencia entre el compás largo y el compasillo no reside en el tipo de tiempo, sino en la velocidad de la pulsación. Depende de la costumbre de cantar tal tiempo con tal compás. Así cuando explica la diferencia entre el tiempo perfecto entero, de por medio y de proporción doble añade que todos estos tiempos pueden cantarse con compás largo de movimiento lento<sup>48</sup>. En cambio, cuando menciona la práctica de cantar los tiempos de por medio a compasete, precisa que se dobla el valor de las figuras, cantando dos veces más rápido que en los tiempos enteros.

Podríamos imaginar que en el tiempo perfecto entero, la música fluye lentamente pues el breve dura tres compases, el semibreve uno, etc. En el tiempo perfecto de por medio, cantado a compás largo, la pulsación es la misma, pero la música fluye más rápidamente pues las figuras han perdido la mitad del valor del compás. Como hemos mencionado, Bermudo observa también que los músicos modernos no aprecian la lentitud del compás largo y prefieren el compasete. Si se canta el tiempo perfecto de por medio a compasete, la pulsación es rápida, pero las figuras recuperan su valor entero, como podemos deducir de estos textos: "Todos los sobredichos compases son largos. Si a compasete se cantassen, doblados compases habíamos de dar a todas las figuras"<sup>49</sup>. Y en otro pasaje: "Este (compás menor) mide en el tiempo de por medio el semibreve en un compás"<sup>50</sup>. Y aun: "algunos cantores en España que en estos tiempos de por medio cantan a compasete dan a las figuras tantos compasetes como si estuviesen en tiempos enteros, excepto que en los tiempos de por medio va el compás más apresurado"<sup>51</sup>. Esto quiere decir que muchos músicos interpretaban la vírgula no como indicación de proporción doble con respecto al

Tiempo	Compás	Velocidad
○	Largo	lento
⊖	Largo	moderado
⊘	compasete	moderado
⊙	compasete	rápido

Cuadro 4. Tiempo, compás y velocidad de pulsación, según Bermudo

Bermudo no parece decidirse por uno de los dos compases en relación al tiempo de por medio. Para él no hay inconveniente en utilizar un compás u otro. Lo único que hay que tener en cuenta es el deseo del compositor, como refleja este comentario sobre la costumbre de cantar el tiempo de por medio a compasete:

Voluntad es de cantores, aunque no se si lo fue del componedor. De cualquier manera que se cante puede ir, pero no quedara con tanta graciosidad si el cantor no sigue la voluntad del componedor<sup>52</sup>.

Los comentarios de Bermudo parecen indicar que en la práctica, al principio el compás largo o entero era utilizado con el tiempo entero y el compasete con el tiempo de por medio: "Por no sufrir una pesadumbre de tiempo perfecto y compás entero han mudado el compás largo del tiempo entero en compasete de tiempo de por medio"<sup>53</sup>. Después, el compasete substituye al compás largo para todos los tipos de tiempo y paralelamente el tiempo de por medio, cantado habitualmente a compasete, substituye al tiempo entero.

La divergencia de interpretaciones refleja la confusión que reinaba en el uso del compás, confusión que desemboca en la identificación del tiempo entero con el tiempo de por medio y la utilización generalizada del compasete. Las afirmaciones de Samuel Rubio son sumamente elocuentes en este sentido:

La distinción entre el tiempo imperfecto sin partir (integer valor) y el partido (diminutio) es más teórica que práctica, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI. La práctica común era el uso del segundo, pero con el valor de las

<sup>47</sup> MUDARRA, A., *Tres libros de música*, Sevilla, Juan de León, 1546, edición y transcripción por E. Pujol, Barcelona, CSIC, 1949, 39. La figura mayor indicada por Mudarra es el semibreve.

<sup>48</sup> *Arte Tripharia*, fol. 20.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Declaración*, fol. 51v.

<sup>51</sup> *Arte Tripharia*, fol. 20v.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Declaración*, fol. 52v.



notas propio del primero: la breve, dos compases, la semibreve, uno, y así sucesivamente<sup>54</sup>.

Esta interpretación concuerda con las explicaciones de Bermudo y con la mayoría de los vihuelistas. En los comentarios de algunos vihuelistas, el compás está en relación con la velocidad de la pulsación. Encontramos expresiones como compás *bien mesurado*, *algo apriessa*, compás *apressurado*, compás *a espacio*<sup>55</sup>. Fuenllana distingue dos tipos de compás *apressurado* para los redobles y *a espacio* para las consonancias<sup>56</sup>.

Tomas de Santamaría declara que los dos signos de tiempo, entero o de por medio, tienen el mismo compás:

La señal que nos da entender que cantemos al compasete, es medio círculo desta figura siguiente C aunque agora este medio círculo con una raya atravesada, que es este que sigue C de muchos también es llamado compasete, el cual tomado en rigor, aviamos de cantar por el compás entero que es un breve o dos semibreves... y con todo esso se usa del, como del medio círculo sin raya atravesada, de suerte que por el uno y por el otro se usa agora cantar al compasete<sup>57</sup>.

Para Narváez el compasillo puede ser ejecutado rápido, *apriessa*, o lento, *a espacio*, y corresponde siempre al tiempo de por medio, perfecto o imperfecto.

La libertad en la utilización del compás aparece manifiesta en este texto de Bermudo donde aconseja reducir los valores a la mitad si el compás es demasiado lento:

Si algún tañedor fuere desbocado de manos, y le pareciere que la música es pesada, puedela tañer tan apriessa [...] quel breve haga semibreve y al semibreve de valor de mínima. De forma, que en lugar de compás largo haga compasete y hartarse ha de correr<sup>58</sup>

Según sus explicaciones, el compás largo parece ser el de la pulsación de semibreve mientras que el compasete hace entrar dos semibreves en un compás, lo que justifica la identificación del compasete y el tiempo de por medio. Sin embargo, Bermudo es el único que asocia el compás largo con la pulsación de

semibreve. A continuación parece indicar que los cantores interpretaban el tiempo de por medio como una aceleración del compás más que como una disminución del valor de las figuras a la mitad, como declara en este texto:

En estos dos tiempos (entero y de por medio) eran los compases largos, sino que el sin vírgula tenía doblado valor que el que tenía la vírgula. Verdad es que la habilidad de España y la ligereza en cantar, los unos y los otros tienen hechos compasetes, pero en realidad de verdad ellos son diferentes. Cierito es que hay diferencia de el tiempo con un círculo perfecto al propio círculo con el rasgo o vírgula por medio. Algunos músicos de España quieren que ambos tiempos se canten a compasete, sino que cuando tuviere la vírgula sea el compasete más apresurado<sup>59</sup>.

Bermudo da un consejo a los debutantes para saber que compás utilizar según los signos de tiempo: Si todas las voces llevan las mismas señales de tiempo, se puede utilizar cualquier compás, con tal de que se guarde el valor de las figuras. Si el canto tiene muchas corcheas, se puede cantar una mínima en una compás para que el canto no sea excesivamente rápido. Por otro lado, para evitar la lentitud del compás mayor se pueden cantar dos breves en un compás.

A la vista de estos textos lo único que podemos afirmar con seguridad es que el compás largo es lento. Aparece descrito como una práctica antigua que ha caído en desuso. El compasillo o compasete es más rápido y es el compás que se usa habitualmente con cualquier tipo de tiempo.

Las reflexiones de Bermudo muestran que en realidad el compás no está en relación con el tiempo de la composición sino con las figuras utilizadas. Los dos tipos de compás, mayor y menor, pueden utilizarse indiferentemente con el tiempo entero o con el de por medio. Esto concuerda con la tesis de E. Schroeder que muestra que para la mayoría de los teóricos del siglo XVI, el *tactus* menor es interpretado dos veces más rápido que el *tactus* mayor. Puede ser utilizado con todas las clases de tiempo, contrariamente a la opinión de los que afirman que es el tiempo de por medio el que expresa la aceleración del movimiento<sup>60</sup>.

Para Bermudo, por tanto, la diferencia entre el compás mayor y el menor reside en la velocidad de

<sup>54</sup> RUBIO, S., *op. cit.*, 27.

<sup>55</sup> MILAN, Luys, *El Maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.

<sup>56</sup> FUENLLANA, M., *Orphenica lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554, fol. 8.

<sup>57</sup> *Arte de tañer...*, I, fol. 9.

<sup>58</sup> *Declaración*, fol. 85.

<sup>59</sup> *Libro primero*, fol. 116v.

<sup>60</sup> SCHROEDER, E., *op. cit.*, 145-146.

los movimientos alzar y dar de la mano, pero no reside en la diferencia de pulsación de breve o de semibreve ni en la diferencia de tiempos enteros o de por medio.

#### 4.4. La cuestión del compás ternario

Otra cuestión controvertida es la de saber si existe un compás ternario. El compás mide el movimiento binario de la mano o del pie: alzar y dar. En un principio, por tanto, el compás mayor o menor es siempre binario. Pero, ¿cómo llevar un compás binario cuando hay que cantar tres figuras? ¿Hay que cantar tres notas en dos movimientos (como los tresillos modernos), descomponer un movimiento en dos o hacer un compás ternario de tres movimientos iguales?

En los escritos de Bermudo no se encuentra una referencia explícita al compás ternario. De hecho critica a los que interpretan la perfección de las figuras como un compás ternario. Este es el caso de Francisco Tovar, quien en el tiempo perfecto de por medio hace entrar las tres semibreves del breve perfecto en un compás, como si se tratara del tiempo de proporción en vez de hacer durar el breve un compás y medio. Para Bermudo no hay compás ternario en el tiempo perfecto de por medio. El tiempo perfecto afecta únicamente al valor de las figuras no al valor del compás.

Tomás de Santa María en cambio distingue el compás binario del ternario:

Dos maneras diferentes de compás tenemos en la música práctica. En la una manera de compás (como dicho es) se divide y parte en dos partes iguales, y en la otra manera en tres partes también iguales; este es el compás de proporción, que por otro nombre llaman ternario, en el cual de tres partes que tiene las dos se gastan en el golpe que hiere en baxo y una en el que hiere en alto [...]. Esto se hace cantando dos semibreves o dos mínimas en el golpe que hiere en baxo y una en el que hiere en alto<sup>61</sup>.

Aunque este pasaje del *Arte de tañer* testimonia la existencia del compás ternario, sin embargo encierra una cierta ambigüedad. Por un lado afirma que el compás se divide en tres partes iguales, lo que le acerca bastante al compás ternario moderno de tres tiempos. Pero al final del texto dice que el golpe bajo se divide en dos partes, para hacer entrar dos semibreves en vez de una, mientras que el golpe alto no

cambia y dura el valor del semibreve. Santa María no precisa si hay que hacer dos golpes, uno para cada semibreve, ni si el golpe bajo dura el doble que el alto. Si las dos semibreves entran en el mismo golpe se podría interpretar como una reducción de cada semibreve de la mitad, conservando el compás una pulsación binaria. Esta es la interpretación de Tirabassi y Auda quienes afirman que el compás siempre es binario y que las tres semibreves forman una especie de tresillo<sup>62</sup>.

Para Samuel Rubio, en cambio, se trata de un compás ternario creado por la proporción y no por la perfección. Según el español, el compás de proporción triple en el que entran tres semibreves es el único compás ternario. Los movimientos de alzar y dar son desiguales: el dar es doble para poder entrar los dos semibreves, mientras que el alzar es simple y entra un semibreve<sup>63</sup>. Rubio apoya sus afirmaciones en un texto de Cerone donde explica que el golpe bajo es dos veces más largo que el golpe alto:

Aunque de las tres partes que tiene el compás ternario o de proporción, cada parte en sí, respecto la una a la otra es igual, con todo eso el compás no es igual sino desigual, siendo el dar el doble más largo que el alzar; porque se cantan de las tres las dos partes en el golpe que hiere en baxo y una en alto; así, un dos en el dar, tres en el alzar<sup>64</sup>.

En conclusión el compás expresa por un lado la velocidad del movimiento de la mano y al mismo tiempo viene determinado por el valor de las figuras, concretamente por la figura que establece el valor del compás: el breve, el semibreve y en algunos casos la mínima. Por consiguiente, el compás no aparece determinado por el tipo de tiempo, entero o de por medio, perfecto o imperfecto.

A lo largo del siglo XVI se produce un cambio en el uso del compás. En un principio el tiempo entero y el de por medio se cantaban a compás largo. Poco a poco el compás largo es abandonado en favor del compasete, en un primer momento para el tiempo imperfecto entero y a continuación para todas las señales de tiempo, identificado como compás de

<sup>62</sup> TIRABASSI, A., *La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne*, Bruxelles, 1924 et *Grammaire de la notation proportionnelle et sa transcription moderne*, Bruxelles, 1928.

<sup>63</sup> RUBIO, S., *op. cit.*, 21.

<sup>64</sup> CERONE, P., *El melopeo y el maestro*, Nápoles, 1613, 750. Citado por Rubio, S., *op. cit.*, 21. De todas maneras cabe preguntarse si se puede justificar la práctica del siglo XVI por un texto publicado en 1613.

<sup>61</sup> Cf. *Arte de tañer...*, fol. 8r.



semibreve. Además, los textos sobre el compás permiten suponer que la elección del compás dependía del intérprete, inclinado sin duda a la práctica más en boga. Por último, la preferencia por el compasete provoca una serie de consecuencias, concretamente:

- La pérdida de la diferenciación entre el tiempo entero y el tiempo de por medio, interpretado como de proporción doble

La preferencia por el tiempo imperfecto de por medio

- El abandono del compás largo considerado como lento y pesado en favor del compasete, más rápido
- Estos cambios en el uso del compás están ligados a la utilización de figuras de valor más pequeño

### Anexo: Compás y tiempo en las fuentes teóricas españolas del siglo XVI

Compás de semibreve: $\diamond$			
Autor	tiempo	velocidad	compás
Milan (1536)			compasillo
Narváez (1538)	$\Phi$	rápido	compasillo
Narváez (1538)	$\Downarrow$	lento	compasillo
Mudarra (1546)	$\Phi$	rápido	
Mudarra (1546)	$\Downarrow$	moderado	
Valderrabano (1547)	$\Downarrow$		
Bermudo (1555)	$\Phi$ $\Downarrow$	rápido	compasete
Bermudo (1555)	$\circ$ $\Downarrow$	moderado	compasete
Bermudo (1555)	$\circ$ $\Downarrow$	lento	compás largo
Venegas (1557)	$\Downarrow$		compasillo
Santa Maria (1565)	$\Downarrow$ $\Downarrow$		compasete
Cabezón (1578)	$\Downarrow$		compasillo
Cabezón (1578)	$\Downarrow$		compás entero

Compás de breve: $\square$			
Autor	tiempo	velocidad	compás
Tovar (1510)	$\Downarrow$		
Milan (1536)		lento	compás mayor
Mudarra (1546)	$\Downarrow$	lento	
Bermudo (1555)	$\Phi$ $\Downarrow$	lento	compás largo
Venegas (1557)	$\Downarrow$		compás entero
Santa Maria (1565)	$\Downarrow$		compás entero