

ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN ORNAMENTÍSTICA INSTRUMENTAL DE LA ÉPOCA BARROCA

No sería posible, incluir en esta revisión, absolutamente la lista completa de todos los ornamentos utilizados por los organistas de la época barroca.

En el mejor de los casos puede que nos encontremos aquí el principal decorado con todas las escuelas, ningún teclista puede ignorar, y, cuando sea posible, proporcionar puntos de comparación entre los compositores.

En este dossier, que es esencialmente PRACTICO, nos permitimos transportar en Do, todas las veces donde sea posible, están permitidos los reproches más evidentes y mostrar las divergencias.

Por último, no olvidemos esto:

- a) Como dijo Jean Saint-Arroman, las ornamentaciones son fórmulas melódicas ajustadas a la música en un todo expresivo. Se someten a la evolución del gusto y el estilo: las mismas ornamentaciones se pueden realizar de una manera muy diferente en 1660, en 1730 y en 1780.
- b) Numerosos autores insisten en el hecho de que la duración de estas ornamentaciones y la rapidez de ejecución dependen de las duraciones de las notas sobre las que están colocadas, y de la velocidad que se lleve.

Vamos a intentar clarificar esta vaga cuestión de ornamentaciones, país por país, o mejor escuela por escuela.

LA ESCUELA FRANCESA

Antes de 1660: En lugar de escribir las ornamentaciones por signos, se escriben, en general, con todas las notas.

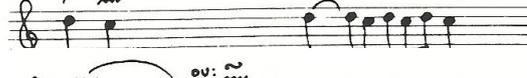
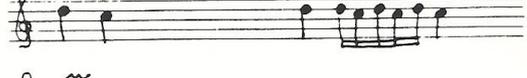
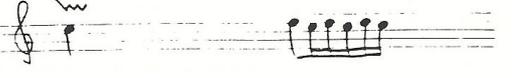
Esto no quiere decir que sea preciso aplicarlas, al ritmo, de manera rígida o que podamos añadir otros, etc...

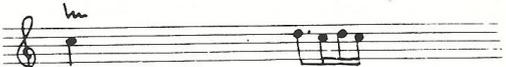
Después de 1660: Mostramos, aquí, los principales ornamentos de organistas-clavecinistas y teclistas descritos por los autores.

Han sido agrupados de acuerdo con su interpretación y valores similares.

ORNAMENTACIÓN "A": CADENCE O TREMBLEMENT (Redoble o Trino)

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
Nivers	1667	Cadence		
Nivers	1667	Doble Cadence		
Nivers	1667	Tremblement Por anticipación		
Chambonnières	1670	Cadence		
Lebègue	1676	Cadence o Tremblement		
Gigault	1685	Cadence o Tremblement		
Raison	1688	Cadence		
Raison	1688	Cadence Particular		
Raison	1668	Doble Cadence		
Boyvin	1689 (?)	Cadence o Tremblement		
D'Anglebert	1689	Tremblement Simple		
D'Anglebert	1689	Tremblement Apoyado		

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
D'Anglebert	1689	Cadence		
D'Anglebert	1689	Otra cadence (Redoble de Correa de Arauxo)		
D'Anglebert	1689	Doble cadence		
D'Anglebert	1689	Otra Doble Cadence		
D'Anglebert	1689	Tremblement Y pincè		
G. Jullien	1690	Cadence o Tremblement		
Corrette (G.)	1703	Cadance		
Corrette (G.)	1703	Doble Cadance		
Couperin (F)	1713	Tremblement simple		
Couperin (F)	1713	Tremblement continuo		
Couperin (F)	1713	Tremblement ligado		
Couperin (F)	1713	Tremblement abierto		
Couperin (F)	1713	Tremblement cerrado		
Couperin (F)	1713	Tremblement libre		
Rameau	1724	Cadence		
Rameau	1724	Cadence apoyada		
Rameau	1724	Doble Cadence		

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
Dandrieu (J.F.)	1724	Tremblement Simple		
Dandrieu	1724	Tremblement Apoyado		
Dandrieu	1724	Tremblement Ligado		
Dandrieu	1724	Tremblement Abierto		
Corrette (M)	1733	Cadence		
Février	1734	Tremblement Aspirado		
Mondonville	1738 (?)	Cadence		
Mondonville	1748	Cadence		
Mondonville	1748	Doblada		

Algunos autores sugieren que podemos añadir ornamentaciones, sin explicar su realización (N. Gigault).

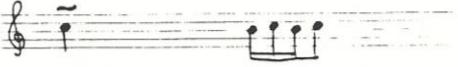
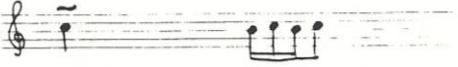
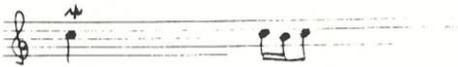
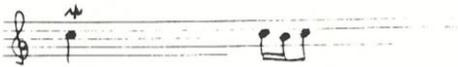
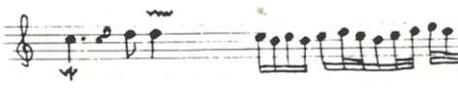
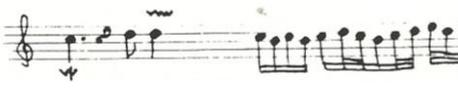
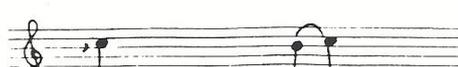
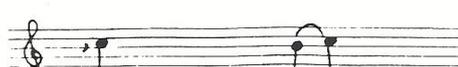
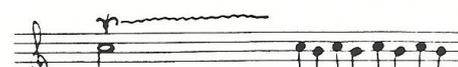
A finales del siglo XVIII, no es imposible que el Tremblement, para ciertos autores, comience por la nota real (J.G. Cardon), pero sin duda esto es con carácter excepcional.

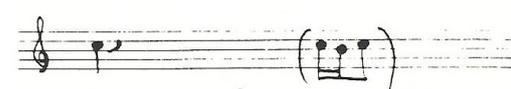
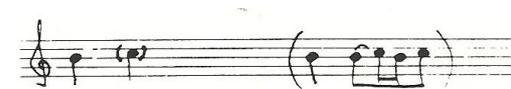
Hay otros tipos de Tremblements. Por ejemplo:

- Tremblement evitado, roto, borrado (un simple batido después de una apoyatura muy larga)
- Tremblement cerrado, doblado o vuelto (con terminación)
- Tremblement plano (batidos primero muy lentos y después acelerados)
- Tremblement lanzado o súbito (apoyatura muy breve)
- Tremblement mou (muy lento y lamentoso)
- Tremblement suspendido (comenzando sobre el tiempo con un silencio).

Aunque no son citadas por los organistas, ciertamente pueden ser utilizadas en las obras de órgano que están muy ligadas al canto.

ORNAMENTACIÓN “B”: PINCÉ o PINCEMENT (Mordente inferior) (Quebro simple)

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
Nivers	1667	Agrément		
Chambonnières	1670	Pincement		
Lebègue	1676	Pincement		
Raison	1688	Pincement		
Raison	1688	Pincement, Doble Cadence y Tremblement		
Boyvin	1689 (¿)	Pincement		
D'Anglebert	1689	Pincé		
D'Anglebert	1689	Otro Pincé		
D'Anglebert	1689	Cheute y Pincé		
G. Jullien	1690	Agrément o Pincement		
Corrette (G.)	1703	Pincé		
Corrette (G.)	1703	Pequeña vírgula		
Couperin (F)	1713	Pincé		
Couperin (F)	1713	Pincé continuo		

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
Dandrieu (J.F.)	1724	Pincé Simple		
Dandrieu (J.F.)	1724	Pincé y Acento		
Dandrieu (J.F.)	1724	Pincé Doble		
Rameau	1724	Pincé		
Rameau	1724	Pincé y Acento		
Corrette (M)	1733	Pincé		
Mondonville	1738 (?)	Pincé		
Mondonville	1748	Acento y Pincé		

Existen otros tipos de Pincés:

Pincé aspirado: acortamiento de la duración de la nota final.

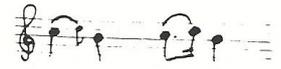
Pincé suspendido: corto silencio, antes de la ornamentación, sobre el tiempo.

Ciertos compositores utilizan, en ciertas obras, las ornamentaciones con un significado que no les es habitual (por ejemplo: Mondonville, en su Concierto para órgano). Pero tal vez solo sea un capricho de los copistas.

Señalar que tres autores (Nivers, Boyvin y Jullien) aconsejan iniciar el Pincé por la apoyatura inferior, mientras que los otros escriben esta apoyatura en todo su valor cuando desean expresarla.

OTROS ORNAMENTOS

1) El Acento (F. Couperin)



2) La Aspiración (F. Couperin)



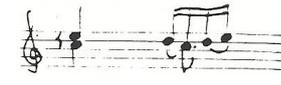
3) La Cheutte sobre una nota (d'Anglebert)



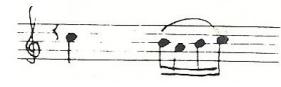
La Cheutte sobre dos notas (d'Anglebert)



La doble Cheutte a una tercera (d'Anglebert)



La doble Cheutte a una nota sola (s'Anglebert)



4) El Coulé, o Coulez, o Tierce Coulée, o Coulé de Tierce (Lebègue, Raison, Boyvin, d'Anglebert, G. Corrette, Couperin). Según F. Couperin, el nombre es: Tierce coulée, el Coulé entra en otro ornamento (la apoyatura)



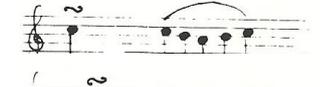
5) El Destacado (d'Anglebert)



6) El Doblado, o doble cadence, o Tour de gosier (d'Anglebert, F. Couperin ...) 1



2



3



7) El Arpegiado, o Arpeggio (Raison, d'Anglebert, Jullien, F. Couperin ...) 1



Boyvin: en el órgano e instrumento de teclado, se hace más que un pequeño tremblement en la nota inferior. 2



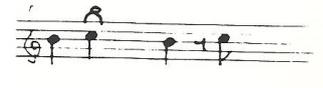
8) Le Port de voix (Acento) 1 (Raison, d'Anglebert, Jullien, F. Couperin...) 2



2

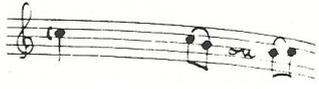
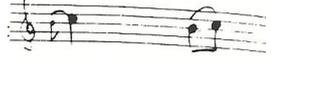


9) La Suspensión (F. Couperin, Rameau, Mondonville)



Problema particular: la PETITE NOTE (Apoyatura)

No es un adorno denominado como tal, pues es una nota intermedia entre otras dos que puede ser escrita e interpretada de diferentes maneras, según los autores:

Boyvin y G. Corrette	pequeña cruz	se hace sobre el tiempo	
D'Anglebert	vírgula	se hace sobre el tiempo	
F. Couperin	en toda la nota	se hace sobre el tiempo si es una apoyatura	
		se hace antes del tiempo si es un Coulé	
G. Corrette	petite note o vírgula	se hace sobre el tiempo	
Rameau	vírgula	se hace sobre el tiempo, Pero manteniendo la nota	
Balbastre	petite note	se hace sobre el tiempo, brevemente	

Para el resto de compositores, no hay una regla absoluta.

En general, se podría decir que:

Antes de 1680, la tendencia es adelantar la petite note como una nota melódica ligada (antes del tiempo).

A partir de 1680, se ejecuta más bien como una fricción armónica (interpretada simultáneamente con el bajo y en el tiempo).

A finales del s.XVIII, a menudo queda bloqueada (y se realiza muy breve).

El grupo de petites notes (apoyaturas), o COULADE o TRAIT

Ejecución de una serie de petites notes (apoyaturas):

- COULADE: Tiene un papel melódico expresivo (se realiza de manera muy ligada).
- TRAIT: Tiene un papel dramático (se ejecuta de manera separada).

Son el contexto y el gusto los que deciden.

No son tratados aquí:

- Las ornamentaciones combinando varias ornamentaciones, por ser estos una yuxtaposición de ornamentaciones ya descritas.
- Las ornamentaciones inejecutables en el órgano e instrumentos de teclado.

¿QUÉ DICEN LOS COMPOSITORES FRANCESES DE LOS ORNAMENTOS?

NIVERS: No dice nada, solamente los describe.

LEBEGUE: Deseo fuertemente que todos los que me hicieron el honor de tocar estas piezas voluntariamente, las ejecuten según mi intención, pero los que intenten hacer ciertos tremblements o los encuentren demasiado difíciles al tocar, puedan realizarlos.

GIGAULT: Hay, en alguna obra en particular, acentos que se pueden realizar en las otras, cada uno según su método de tocar, que se podrán acompañar de pincements y flatemens en una u otra mano.

A mayores de las más grandes ornamentaciones que se pueden dar en todas las piezas, están el tocarlas claramente y con medida.

Gigault da un gran ejemplo de ornamentación para la interpretación de una Allemande para Fuga presentada en su versión simple, y la misma Allemande con los acentos.

RAISON: Están marcados todos los encantos que hay y se pueden poner. Es preciso realizar las cadences en Modo largo, y en especial la Finalle.

BOYVIN: La Cadence o Tremblement, se debe hacer larga, según la nota y el tiempo que se le aplique.

El pincement se realiza corto.

Sobre un conjunto completo, se pueden hacer Velocidad, Cadences, Pincements, y otros encantos.

Hacer siempre la Cadence larga, en proporción a las notas sobre las que se realiza; los Pincements cortos, y el acento largo en proporción a la nota donde esté escrita.

D'ANGLEBERT: No hace comentarios, pero parece conceder una extrema importancia a la precisión de sus 39 ornamentos.

JULLIEN: He marcado, en cada uno de las piezas, la manera de tocarlos según mi intención, como también los encantos, o pincements, cadences o tremblements, coulez, harpegements (arpegiados).

F. COUPERIN: He puesto todos los encantos necesarios.

Siempre me sorprende, con los sonidos que he puesto para marcar los encantos convenientes en mis obras, de escuchar a las personas que las han apreciado pero no a los sujetos. Es una negligencia imperdonable, sobre todo porque no es arbitrario poner tantos encantos como uno quiera.

Por lo tanto digo que mis piezas deben ser ejecutadas como yo las he indicado, y que no darán jamás una impresión en la gente que tiene un verdadero gusto, tanto que no observará todo lo escrito y que he marcado, ni más ni menos.

Muchas personas tienen menos disposición a realizar los tremblemen y los acentos de ciertas digitaciones: en este caso aconsejo no descuidar la realización de muchos ejercicios para ser los mejores.

F. COUPERIN (Suite): Una única cosa hay que tener en cuenta, y es resolver siempre sobre el valor de las notas por los adornos que la deben completar.

Entonces explica que la longitud de los adornos depende de la manera que los instrumentos sostienen el sonido, en algún caso no es necesario hacerlos largos: en este caso hacemos referencia al órgano.

Es el valor de las notas el que debe, en general, determinar la duración de los pincés-dobles, acentos dobles y los tremblements (Redobles o Trinos).

Lo que los Tremblements también han marcado en los gustos, en la mesa de los adornos de mi primer libro, es que deben comenzar más lentamente que su final, pero, esta graduación debe ser imperceptible.

Los Tremblements de un valor un poco considerable, constan de tres partes, que en la ejecución parecen lo mismo:

1.- El apoyo que se debe hacer sobre la nota debajo de la principal.

2.- Los batidos

3.- El punto elevado.

Por el contrario, los otros tremblements son arbitrarios.

Los hay apoyados, otros cortos que no se apoyan, ni tienen punto elevado. Se pueden hacer aspirados, mismamente.

J.F. DANDRIEU: Tiene indicados los encantos necesarios.

RAMEAU: Cuando se ejercitan los tremblements o cadences, deben elevar, lo más posible, los dedos que se utilizan para realizarlos; pero a medida que el movimiento se vuelve familiar, se elevan menos estos dedos.

Debe cuidarse la precipitación de la cadence sobre el fin, para cerrar. Esto que digo tocando el Clavecín se debe tener en cuenta paralelamente en el órgano e instrumentos de teclado.

G. CORRETTE: La cadence o Tremblement se debe batir rápido, con toda la igualdad posible, según el valor de la nota donde esté colocada.

M. CORRETTE: Se debe recalcar que los ornamentos no están todos indicados en la música. Una música sin ornamentación hace que la voz parezca un diamante en bruto que no brilla hasta que sea tallado.

Concluyendo, se puede decir que:

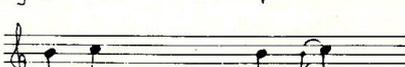
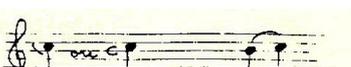
- La mayor parte de los compositores parecen comprometidos con la interpretación de los ornamentos según su intención.
- Una cosa primordial y que jamás será codificada es el verdadero gusto cuando habla François Couperin.

LAS ESCUELAS ALEMANAS

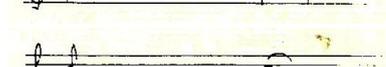
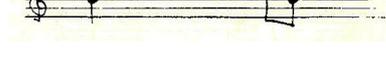
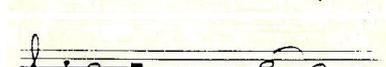
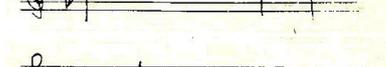
Al igual que para la escuela francesa, intentaremos clarificar los principales ornamentos según su interpretación, y como J.S. Bach, realizarlo siempre que sea posible en Do.

Las interpretaciones de estas ornamentaciones ya sean de textos teóricos, sean de prefacios, sean también identificados en el curso de obras conocidas.

ORNAMENTACION “A”: ACCENT O ACCENTUS (en francés: Port de voix)

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
M. Praetorius	1619	Accentus	1	
			2	
			3	
			4	
J. Kunhau	1689	Accentus	1	
			2	
Andreas Bach-Buch	(?)		1	
			2	
Georg Muffat	1695	Accentus		
Gottlieb Muffat	1727		1	
			2	
J.S. Bach	1720	Accent steigend		
		(y en las obras)		
		Accent fallend		

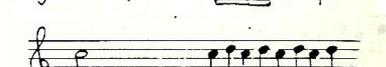
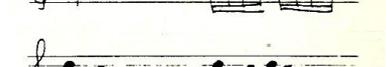
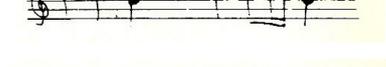
AUTOR AÑO NOMBRE ESCRITURA REALIZACIÓN

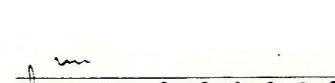
C.P.E. Bach	1753	Vorschläge	1	
			2	
			3	
			4	
			5	
F.W. Marpug	1750	Vorschlag (Vorhalt)	1	
			2	
			3	
			4	

Ver también, mas adelante: Pequeña nota

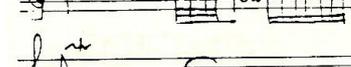
ORNAMENTACION "B": TRILLO (en la escuela francesa: tremblement)

AUTOR AÑO NOMBRE ESCRITURA REALIZACIÓN

N. Ammerbach	1571			
M.Praetorius	1619	Tremulus		
		Tremoletti		
H.Scheidemann				
Según Reincken	1687			
J.Kunhau	1695			
Andreas Bach-Buch				
Geor Muffat	1695		1	
Y Gottlieb Muffat	1727		2	

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
J.S. Bach	1720	Trillo		
		Accent y Trillo		
C.P.E. Bach	1753	Triller limpio		
		Triller largo		
F.W. Marpug	1756	Tremblement Destacdo		
		Tremblement Apoyado		
		Tremblement Ligado		

ORNAMENTACION "C": MORDANT (en la escuela francesa: pincé)

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
M. Praetorius	1619	Tremulus		
		También se le podría llamar así El Trillo: cf este signo		
H. Scheidemann				
Según Reincken	1687			
J. Kunhau	1689	Mordant		
Gottlieb Muffat	1727			1
				2
J.S. Bach	1720	Mordant		
		Accent y Mordant		
C.P.E. Bach	1753	Mordent corto		
		Mordent largo		
		Mordent ligado		

AUTOR AÑO NOMBRE ESCRITURA REALIZACIÓN

F.W. Marpug 1750 Mordant corto
y 1756 Mordant largo
Pincé



ORNAMENTACIONES COMPUESTAS

AUTOR AÑO NOMBRE ESCRITURA REALIZACIÓN

M. Praetorius 1619 Groppi
(Gruppo)

1
2
3



Andreas Bach-Buch

1
2



J. Kunhau 1689
Según Heinichen 1728



Gottlieb Muffat 1727

1
2
3
4



J.S. Bach 1720 Trillo y Mordant
(y en sus obras)

Cadence
Doble Cadence
Doble Cadence
y Mordant

1
2
1
2



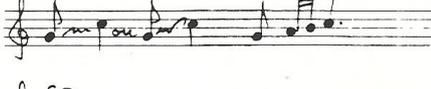
(Igual que el redoble sencillo de Correa de Arauxo)

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN
-------	-----	--------	-----------	-------------

C.P.E. Bach	1753	Doppelschlag (según el movimiento)		
-------------	------	---------------------------------------	--	--

		Pralender Doppelschlag 1		
--	--	--------------------------	--	--

			2	
--	--	--	---	--

		Schleifer		
--	--	-----------	--	--

		éste no se puede confundir con el Doppelschlag en desuso		
--	--	---	--	--

F.W. Marpug	1757			
-------------	------	--	--	--

		Groppo		
--	--	--------	--	--

		Schleifer		
--	--	-----------	--	--

Problema particular: la PETITE NOTE.

No hemos hablado aquí de la apoyatura larga, incorporada en las ornamentaciones ya descritas, pero de la petite note hablaremos de pasada.

- F.W. Marpug, para evitar la confusión, indicará esta petite note de pasada (breve, y sobre el tiempo) inversamente al final de la nota:

Una semicorchea con los corchetes a la izquierda en lugar de a la derecha.

- Para C.P.E. Bach, toda apoyatura se realiza sobre el tiempo.
- Para J.J. Quantz (1752) y para Léopold Mozart (Método de violín de 1756, que trata de las repercusiones sobre la música de clave y de órgano de su hijo) la petite note se realiza antes del tiempo, pero bien ligada a ésta.



INTERPRETACIÓN DE LAS ORNAMENTACIONES: Algunos consejos indicados por C.P.E. Bach.

J. Haydn decía que el “Experimento sobre el verdadero arte del Clavicordio, está jugando ZKU” era “La escuela de todas las escuelas”. He aquí algunos ejemplos:

* “También los encantos pueden mostrarse útiles, si bien es lamentable que a veces se elige entre las malas, o usar el sonido de manera torpe.

* Los encantos se utilizan antes en los movimientos lentos o moderados.

* No hay nada tan brillante como un encanto exprimido. No se trata de ocultar la realización por una ejecución demasiado precipitada de ciertos encantos.

* Nuestro gusto actual, sensiblemente influenciado por el bello arte del canto italiano, no puede ser expresado solamente con los encantos franceses:

Así se reúnen las ornamentaciones de más de un país.

Hay que saber conjuntar la precisión y la brillantez del gusto francés y la seducción del canto italiano.

La acentuación siempre se debe realizar más fuerte que la nota que le sigue y sus adornos.

Las petites notes (apoyaturas), ocupan el lugar de la nota principal que le sigue, son golpeadas en el mismo tiempo que la baja o las otras voces.

Cuando se trabajan los tremblements (Redobles o Trinos), los nervios deben ser evitados, sino el resultado será desigual y embarullado.

Un tremblement (redoble o trino) que no esté seguido de alguna otra nota, por ejemplo en un final o sobre una fermata, pero siempre con una terminación.

Hay que tener mucho cuidado, cuando la ejecución de los encantos, no se hace con toda la pureza de la armonía, tener en cuenta la prohibición de quintas paralelas.

Un juego llama a moverse en lugar de mentes que se someten a ciertas reglas razonadas para poder ejecutar las piezas.

Algunas personas tienen una ejecución apretada, como si los dedos estuviesen pegados. Su toque es demasiado largo, debido a que tienen más notas que las necesarias. Otros querían mejorar e interpretar las notas demasiado cortas, como si los toques fueran ardientes. El efecto es igualmente deplorable.

Un músico no podrá jamás mover sin ser él mismo.

La medida no está suficientemente indicada para facilitar la notación, y sin que falla, se sienta unido. Es una de las ventajas propias de nuestros instrumentos de teclado.

Aclaraciones:

1º.- No se han descrito aquí las ornamentaciones ya descritas por otros compositores muy cercanos; Así: ciertos ornamentos de C.P.E. Bach representan a los de su propio padre.

2º.- Jamás debemos olvidar que numerosos músicos alemanes han tenido diversas influencias, motivadas por las enseñanzas recibidas de maestros extranjeros debido a sus viajes.

Así entre otros:

- S. Scheidt, que recopila adquisiciones Neerlandesas e italianas.
- J.J. Froberger, alumno de Frescobaldi, y organista en Viena y Londres.
- G. Muffat, alumno de Pasquini y de Lully

He aquí las consecuencias sobre la manera de concebir las ornamentaciones.

Un ejemplo de ornamentación a la italiana se encuentra en un coral de G. Boehm ("Vater unser im Himmelreich"):

Melodía Coral



Versión Ornamentada



LA ESCUELA ITALIANA

El tratado más completo sobre las ornamentaciones italianas de finales del siglo XVI es “Il Transilvano, dialogo sobre el verdadero modo de tocar el órgano como instrumento de aire” de Girolamo DIRUTA (1593). Citamos aquí ejemplos muy nombrados de ornamentación. Las más relevantes son las siguientes:

ORNAMENTACION “A”: EL GROPPO



Fórmulas de cadencias:



A musical score for Ornamentation B: Le Tremolo. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one flat (Bb). The music features a series of notes followed by a tremolo effect, indicated by a wavy line under the notes.

ORNAMENTACION "B": LE TREMOLO

A musical score for Ornamentation C: La Minuta. It consists of six staves. The first two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves are treble clefs with a key signature of one flat (Bb). The music features a series of notes followed by a tremolo effect, indicated by a wavy line under the notes.

ORNAMENTACION "C": LA MINUTA

A musical score for Ornamentation C: La Minuta. It consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a series of notes followed by a tremolo effect, indicated by a wavy line under the notes.

ORNAMENTACION “D”: L’ ACCENTO



ORNAMENTACION “E”: LA CLAMATIONE



De diferentes ejemplos dados por DIRUTA, se desprende que:

1º.- Le Tremolo no es, como se puede creer, el equivalente al Tremblement francés. Es más bien le Groppo el que se aproxima a este último. Le Tremolo empieza por la nota real.

2º.- La Minuta permite el pasaje entre dos notas poco distantes, en sustitución de una cadence. En la forma imitativa (por ejemplo Ricercare), Diruta muestra bien comentadas las formulas de “Minuta” que deben ser reproducidas en las diferentes entradas de las partes. Ejemplo:

N.B.: Significado de las letras:

C = CLAMATIONE
M = MINUTA

Pero, para DIRUTA, el término de Minuta puede también referirse a la ornamentación privilegiada de una voz, para informe de las otras, así como la soprano, el alto, el tenor y el bajo. Ejemplo:



Para este ejemplo, DIRUTA da ocho maneras diferentes de realización.

- DIRUTA, buen teórico de su tiempo, indica las prácticas corrientes, que no podemos olvidar el juego de la música italiana del siglo XVI e incluso XVII.
- Ciertos compositores, como los dos GABRIELI, utilizan estos procedimientos, aunque a menudo, la ornamentación está escrita en todas las notas, menos en las cadencias finales.
- G. FRESCOBALDI, en su aviso “al lector” (Toccate de 1637), preconiza esto, para la realización de los ornamentos:
 - Al inicio de una Toccata, se debe arpeggiar.
 - La última nota de un trille debe ser retenida.
 - En los trilles de cadences, se debe ralentizar sensiblemente.
 - La mano que ejecuta un trille no debe preocuparse del juego nota contra nota de la otra mano.
- PLUS ON VA VERS LA DEUXIÈME MOITIÉ del siglo XVII, nos encontramos más con el signo “tr”, así en G.C. ARESTI (1619-1701), que, en un recuerdo, compila las obras de varios autores. (Rappel: le trille, en Italia, comienza en general por la nota real).
- ANTEGNATI (1608) y A. BANCHIERI (1612) aconsejan variar la interpretación de las obras, no solamente por los cambios de timbres o de movimientos, sino por las disminuciones. Como en todos los países, esta práctica irá en declive, en el futuro y a medida que evolucionen los gustos. En 1862 V. PETRALI escribirá piezas de virtuosismo donde la ornamentación concede gigantescas proporciones, gracias a las cadences o fermatas (points d’orgue) de una página.

LA ESCUELA IBÉRICA

Estas preciadas reseñas han sido tomadas por:

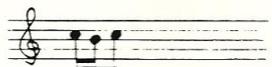
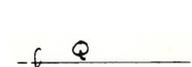
- J. BERMUDO (1555)
- L. VENEGAS DE HENESTROSA (1557)
- T. DE SANTA MARIA (1565)
- Los dos CABEZON (1578)
- F. CORREA DE ARAUXO (1626)

Este último precisa que su Facultad Orgánica, sale del Tratado monumental, tomando las opiniones de otros compositores: los dos CABEZON, F. SALINAS, R. COELHO (portugués), D. DEL CASTILLO, J. PERAZA, etc...

La cuestión de la denominación no es tan simple, y CORREA nos advierte: “Los cantores llaman al redoble “Queibro”, pero nosotros, teclistas, lo llamamos “Redoble”. Pero en otras partes, estos ornamentos no tienen el mismo sentido para los vihuelistas. Nosotros nos atrevemos a describir únicamente los ornamentos ibéricos según el significado que han acatado los organistas.

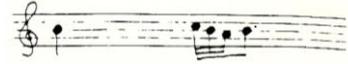
No olvidemos que esto es una descripción general, salvo que los autores indiquen, raramente (salvo Correa), dónde se deben hacer estos ornamentos.

ORNAMENTACION “A”: EL QUIEBRO

AUTOR	AÑO	NOMBRE	ESCRITURA	REALIZACIÓN	
T. de Santa María	1565	Queibro senzillo			
			1		
					2
					3
				4	
Correa de Arauxo	1626	Queibro senzillo			
		Queibro senzillo doble			
		Queibro senzillo Continuado			

ORNAMENTACION “B”: EL QUIEBRO REITERADO

T. de Santa María 1565 (solamente sobre los ½ tonos)



Correa de Arauxo 1626 (sobre los tonos o ½ tonos)



ORNAMENTACION “C”: EL QUIEBRO REITERADO CONTINUADO

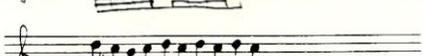
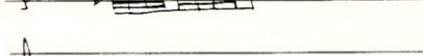
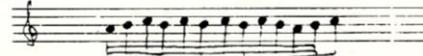
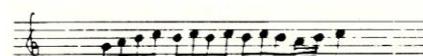
T. de Santa María 1565



Correa de Arauxo 1626



ORNAMENTACION “D”: EL REDOBLE

T. de Santa María	1565		1	
			2	
			3	
			4	
			5	
Correa de Arauxo	1626		1	
			2	

ORNAMENTACION “E”: EL QUIEBRO A LA BERMUDO

Se trata de un ornamento especial, no llamado QUIEBRO por el mismo Bermudo (que llama a todos sus ornamentos REDOBLES), y utilizado por Correa.

Consiste en una serie de unísonos y terceras alternadas (a dos dedos) a realizar sobre una gran tenida, procurando, dice Bermudo, una buena armonía.



Algunos maestros han inventado otros ornamentos, y nosotros nos remitimos a su buena enseñanza (Correa).

Una forma particular de ornamento: Los GLOSES.

Se trata de formulas melódicas que permiten pasar de una nota larga a otra.

Santa María ha descrito, según todos los intervalos posibles.

Nosotros indicaremos aquí solo algunos ejemplos:

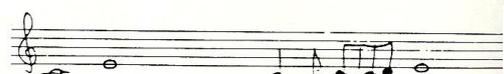
Para un unísono



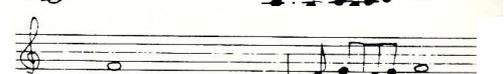
Para subir una segunda



Para subir una tercera



Para subir una cuarta



Para subir una quinta



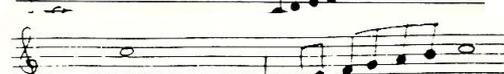
Para subir una sexta



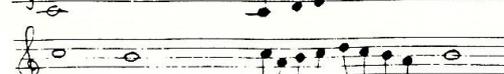
Para subir una séptima



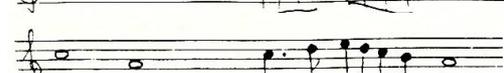
Para subir una octava



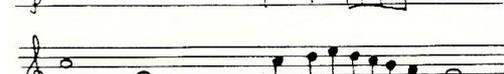
Para bajar una segunda



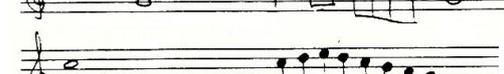
Para bajar una tercera



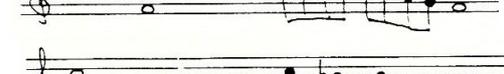
Para bajar una cuarta



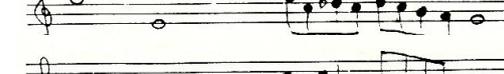
Para bajar una quinta



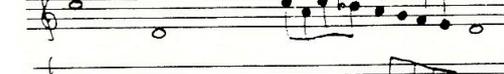
Para bajar una sexta



Para bajar una séptima



Para bajar una octava



T. de Santa María da muchos otros ejemplos, sobre los mismos intervalos, según las duraciones (redondas, blancas, ...).

Se puede consultar como puede beneficiarse de todos estos brillos, por ejemplo en el nº 49 de la colección Órgano y Liturgia.

En lo que concierne a la interpretación de estos brillos, no se pueden olvidar dos cosas:

1ª.- En una imitación (estilo fuga), se debe tener cuidado de no hacer, consecuentemente a la suma de estos brillos, errores de quintas u octavas paralelas, sobre todo en los movimientos

lentos. En los movimientos muy rápidos, Santa María tiene a bien admitir estos errores de enlaces.

2º.- Es preciso encontrar el mejor ajuste entre una interpretación “toda nueva” (redondas blancas) y una interpretación “brillante” que pone bien el valor, por ejemplo, las entradas de voces de una fuga. Proponemos un ejemplo de realización brillante en el principio de la Fantasía nº 9 del Libro I:



Algunas apreciaciones dadas por los mismos autores

BERMUDO: Dice que el redoble no es gracioso (cuando se hace) para el bajo. Aconsejo aprender a realizarlo fácilmente de las dos maneras, porque se pueden encontrar sitios donde sea gracioso en los dos casos. Se debe aprender a ornamentar con todos los dedos.

Precisamente sobre este punto, Santa María da su propia opinión:

Observad que los dos quiebros (el inferior y el superior), el que se hace en el alto no es gracioso y no suena mejor; es porque se han utilizado con menor frecuencia.

Rappel: Bermudo utiliza el mismo modo de redoble en el sentido de quiebro. Para él, como para Santa María, se hacen igual y equivalen al pincé francés.

CORREA D'ARAUXO: Señalo siempre donde hay forma de ornamentar. (Para que podamos añadir, además, adornos).

Por eso es que los quiebros y redobles no tienen un número determinado de figuras. Ciertos maestros han inventado otros ornamentos:

Confío en su buena enseñanza.

Toda obra de pequeña envergadura, interpretada al órgano, y comenzando a una sola voz, debe comenzar por un quiebro sencillo. En el mejor de los casos: sobre todas las redondas y las blancas para las cuales una de las manos no está ocupada por un brillo.

Cuando no se puede hacer un redoble en ciertos tonos, se hace un quiebro.

Parece que es bueno dejar algunas notas largas, de tiempo en tiempo, sin quiebros.

Los quiebros no se hacen sobre todas las negras, pero a veces sobre una y otra.

Se deben ejecutar los ornamentos con fuerza, nitidez, rapidez y claridad.

Nota: para más amplias explicaciones sobre los ornamentos en la música española, se puede leer el remarcable trabajo de Calvert Johnson ((Órganos Meridionales nº 2-3, 2º trimestre 1978).

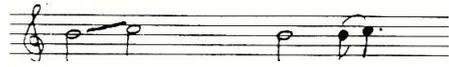
LA ESCUELA INGLESA

Los ornamentos de la escuela inglesa han sido descritos principalmente por:

- J. PLAYFORD (1654)
- M. LOCKE (1673)
- H. PURCELL (1696)
- J. BLOW (hacia 1700)
- J. CLARKE (hacia 1700)

ORNAMENTACIÓN "A": el FOREWALL o FORE FALL o BEAT

J. Playford Beat



J. Playford Shaked beat



M. Locke Forewall o Fore fall



H. Purcell

J. Blow

J. Clarke

Idem Forewall and beat

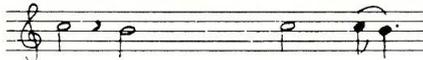


M. Locke Forewall and skake

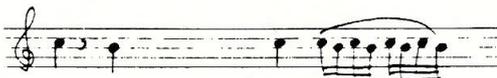


ORNAMENTACIÓN "B": el BACKFALL

J. Playford Backfall



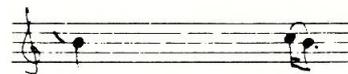
J. Playford Backfall Shaked



J. Playford Double backfall



M. Locke Backfall



H. Purcell

J. Blow

J. Clarke

ORNAMENTACIÓN "C": el SHAKE

M. Locke Shake

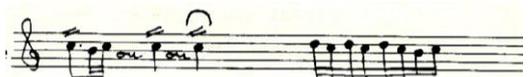


H. Purcell

J. Blow

J. Clarke

Idem Shake Turn'd o Turn'd shake



H. Purcell Nota larga y shake
 J. Blow
 J. Clarke

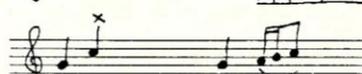


OTROS ORNAMENTOS: Cabezón puede que los utilizase

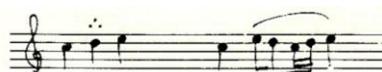
J. Playford Elevación 1



2



J. Playford Relish Simple 1
 (según Th. Mace 1676)



2



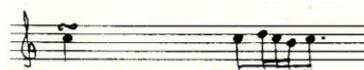
J. Playford Doble relish



J. Playford Cadent



J. Clarke Turn



J. Clarke Slur
 H. Purcell



Al igual que en otros países de Europa, a partir de principios del siglo XVIII, emplearon el signo tr.

Algunas apreciaciones

* Todas las ornamentaciones inglesas se realizan sobre el tiempo y no antes.

* Destacamos muy especialmente que uno de los adornos más comunes, el Beat (o Forefall and beat: , exige una interpretación opuesta a la del signo similar llamado Tremblement en francés o Trillo en alemán.

En efecto, para los franceses y los alemanes, este signo indica un Tremblement atacado por la nota inferior, mientras que, para los ingleses, indica un pincé precedido de apoyatura inferior:



Inglés



Francés y Alemán

* Observad que debéis darle a la apoyatura superior de la nota larga y shake (nuestro Tremblement) la mitad del valor total si la nota no tiene puntillo, y todo el valor, hasta el puntillo, si la nota tiene puntillo. (Purcell)



* En las obras más conocidas de la escuela inglesa, se ve una voluntariedad en LA (sobre el tono de Psalme 100), atribuidos tanto a Henry Purcell como a John Blow, conlleva, en la versión de Purcell, muchas más ornamentaciones que en la versión atribuida a Blow. El mismo fenómeno se encuentra en la música alemana, por ejemplo para los corales de J.S. Bach recopilados por sus propios alumnos con una ornamentación diferente, por no decir, a veces, delirante.

Una vez más, podemos concluir que la ornamentación es, en parte, un hacer del gusto.

* En fin, esto no obligará a que ciertos músicos ingleses hayan sido exiliados en Bélgica, y que también hayan interferido entre la ornamentación inglesa y la de los Países Bajos.

LAS ESCUELAS DE LOS PAISES BAJOS

Las diferentes escuelas de los Países Bajos, palabra a entender como la más larga, no han utilizado un sistema de ornamentación original.

De las fronteras de varios países de Europa, en efecto han asimilado los sistemas de las grandes escuelas con las cuales tenían conexiones privilegiadas.

Esta no ha disminuido en nada, por supuesto, la extraordinaria calidad de las obras de los maestros neerlandeses y belgas.

Algunos de estos músicos han vivido fuera de su país de origen, tales como:

- Adrian WILLAERT (1480-1562), nacido en Brujas, vivió en París, después en Venecia, donde funda una gran escuela (que provienen de Andrea Gabrieli).
- Jacob BUUS (14.-1565), nacido en Gants, organista de Venecia y después de Viena.
- Charles GUILLET (hacia 1590-1654), nacido en Brujas, vivió en Francia.
- Giovanni de MACQUE (1551 ?-1614), nacido en el Hainó, vivió en Nápoles donde tomó contacto, entre otros, con músicos españoles.
- Philippe de MONTE (1521-1603), nacido en Malines, vivió en Nápoles, Inglaterra (amigo de W. Byrd), Viena y después a Praga.
- Carolus LUYTHON (1557 ?-1620) nacido en el Hainaut, músico de los emperadores Maximiliano y después Rodolfo II, vivió en Praga y se frotó Michael Praetorius.
- Henri DUMONT (1610-1684), nacido en Villers-l'Evêque (Bélgica), organista de una de las parroquias más importantes de París.

Algunos, nacidos en Bélgica, buenos conocedores de la música española, han escrito piezas que recuerdan mucho a "Tientos" ibéricos, tales como:

- Chrétien MARIN (15.-15.), contemporáneo de Cabezón.
- Michel de BOCK (15.-15.), organista de la capilla real de Madrid.
- Abraham van del KERCHOVEN (1627 ?-hasta 1680) que escribió numerosas piezas para órgano cargadas de bajos y a la manera española.

Otros, nacidos en los Países Bajos, escribieron sus obras con títulos en otros idiomas (fenómeno frecuente que enseña bien las numerosas interferencias con las culturas musicales de otros países) tales como:

- Peter CORNET (15.-1626 ?): Fantasías con títulos italianos.
- Samuel MARESCHELL (1554-1640), vivió en Suiza, considerado por los musicólogos (M. Seiffert, y otros) como un gran colorista alemán.

También otros, nacidos en Bélgica, de familias de origen veneciano, y escribiendo todo en un estilo francés, tales como:

- Joseph-Hector FIOCCO (1703-1741)

De otra manera, ciertos grandes compositores han marcado la vida musical de los Países Bajos, sin haber nacido allí, tales como:

- Peter PHILIPS (15.-1628 ?), de origen inglés, músico de la Corte de Amberes y Bruselas.
- John BULL (1563-1628), igualmente de origen inglés que vivió en Bruselas.

En fin, el gran maestro neerlandés Jan-Pieterszen SWEELINCK (1562-1621), nacido en Ámsterdam, fue alumno del veneciano Zarlino, amigo de A. Gabrieli y Cl. Merulo, profesor de los alemanes S. Scheidt, P. Siefert, M. Schildt, J. Praetorius, H. Scheidemann, que, a su vez empleó esta cultura europea para sus escuelas.

Entenderemos mejor por qué esta escuela de los Países Bajos, siendo rica, no ha sentido la necesidad de desarrollar una ornamentación propia.

LAS ESCUELAS DE LOS PAISES DEL ESTE

Al igual que las escuelas de los Países-Bajos, las diferentes escuelas de los Países del Este se han constituido alrededor y a raíz de otras escuelas europeas, con, entre otras, ornamentaciones propias de estos países.

LA ESCUELA RUMANA: del autor Daniel CRONER (1656-1740), recibió una fuerte influencia alemana y, en menor medida, una influencia italiana.

LA ESCUELA DE HUNGRÍA: representada por Zacarías Zarewutius (16.-16.), János Wohlmuth (1643-1724), Ferenc-Miklós Novotny (1742-1773), János-Nepomuk HUMMEL (1778-1837), entre otros, se ratifica en las escuelas de Alemania del Sur y de Italia.

LA ESCUELA CHECA: Su mayor representante fue Bohuslav CERNOHORSKY (1684-1726), y de la que saldrán numerosos alumnos, llegados también de la tradición de Italia y Alemania del Sur.

LA ESCUELA POLONESA: del autor Diomedes Cato (15.-16.), Nicolás ZIELENSKI (15.-hasta 1611), Gervais Gorczycki (16.-1734), Jan Podbielski (16.-17.), en particular (sin olvidar la Tablatura anónima de Lublin), se ratifica, todavía, en las tradiciones italiana y alemana. Un ejemplo nos lo hará comprender bien: el órgano histórico de Kasimierz Dolny, construido en 1620, contiene una buffet alemana, una composición italiana, registradas con el nombre de polonesas.

Desde el punto de vista de la ornamentación de las obras de los Países del Este, se hará referencia a los principios con fluidez admitidos en los países que influenciaron a estos compositores.

Remarcaremos siempre que, las ediciones de las composiciones de estos países no eran musicológicas en el sentido que nosotros entendemos, no es fácil de saber exactamente si existen divergencias de concepción.