

# Juan G. de Salazar: Criterios de edición y transcripción

José Ignacio Pérez Purroy  
(2018)

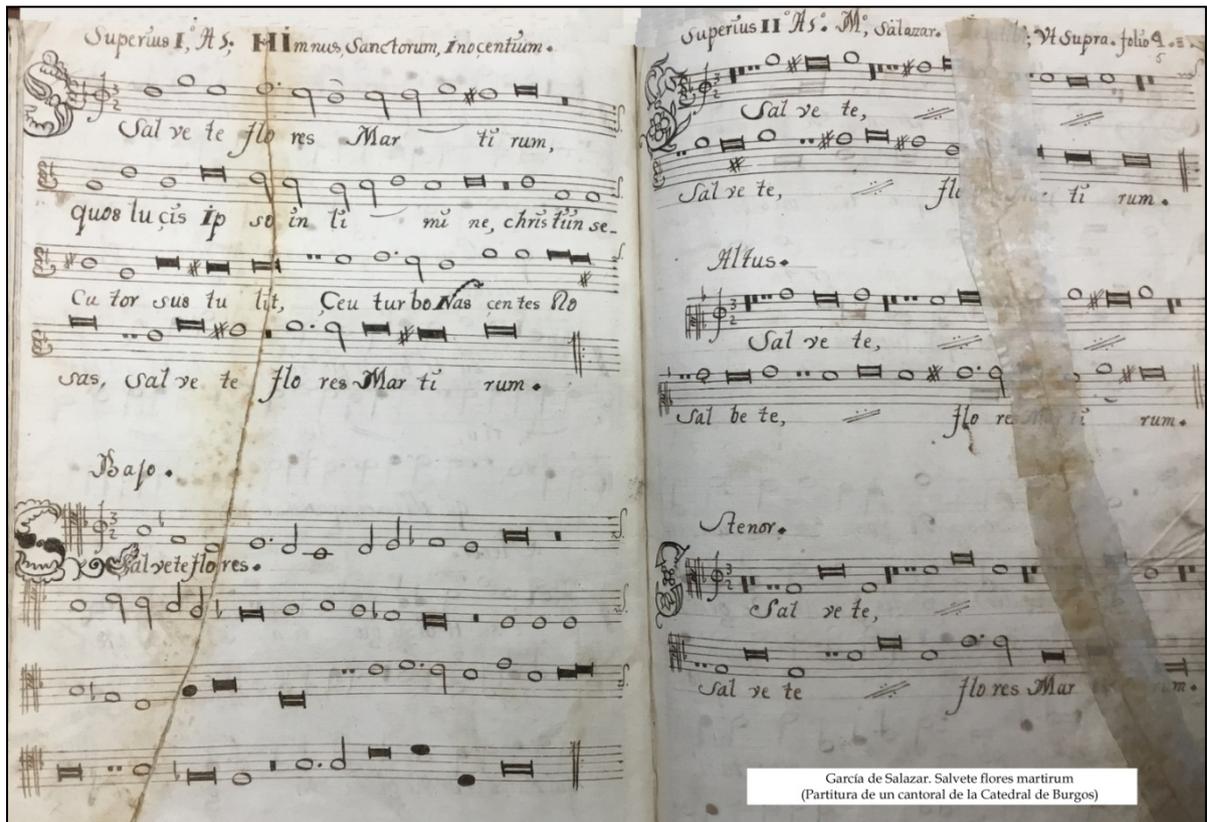
## Índice general

1. Limitaciones general de la transcripción .....	2
2. Necesidad de la transcripción. Modelos básicos .....	5
a) Modelos extremos de transcripción .....	5
b) Modelo de transcripción del presente trabajo .....	6
3. Elementos textuales: criterios concretos .....	7
a) Ortografía .....	8
b) Abreviaturas .....	8
c) Signos de puntuación .....	9
d) Textos repetidos .....	9
e) Texto en las coplas .....	9
f) Algunos problemas de los textos latinos .....	10
4. Elementos musicales: cuestiones generales .....	12
5. Elementos musicales: criterios concretos .....	12
a) Voces .....	12
b) Claves .....	12
c) Claves altas .....	13
d) Figuras .....	14
e) Compases .....	15
f) Silencios .....	
g) Alteraciones .....	17
h) Ligaduras .....	18
i) Otros temas .....	19
Notas .....	20

# Criterios de edición y transcripción

José Ignacio Pérez Purroy  
(2016)

Cuando uno se enfrenta a una partitura, por ejemplo, ésta del “Salvete flores martyrum” de García de Salazar u otra de cualquier otro autor de cierta antigüedad, si uno decide



analizar el documento, lo normal es que de entrada surjan y se multipliquen después diversas preguntas como las que siguen:

- ¿cómo sonará?
- ¿cuáles son las claves?
- ¿existe el compás, y en ese caso, dónde irán las barras de compás?
- ¿a qué equivalen las figuras que vemos?
- ¿hay alguna indicación de tempo o ritmo?
- ¿hay alguna indicación dinámica?
- ¿por qué la voz del Bajo figura sin texto?
- etc...

Con independencia de que sepamos o encontremos las respuestas, lo que parece evidente es que, salvo que uno sea especialista en partituras antiguas, musicólogo profesional o esté muy familiarizado con este tipo de documentos, para la mayoría de nosotros, incluso para los que poseemos conocimientos aceptables de solfeo, resulta una partitura prácticamente opaca, de manera análoga a como nos resulta difícilmente legible un texto manuscrito del renacimiento, aunque esté escrito en nuestro idioma.

Si para saber cómo suena entregáramos copias de esta partitura a los cantantes de cualquier coro actual, incluso aunque éste tuviera carácter profesional, no es difícil imaginar que resultaría casi imposible o muy penoso cantar la partitura. Por ello, si optamos por no abandonar el objetivo y pretendemos acercarnos de alguna manera al sonido y sentido de la partitura en cuestión, parece razonable la necesidad de transcribirla, aunque solo sea porque la transcripción nos va a permitir leer con mayor o menor fidelidad la música original de la partitura.

Pero esto que parece tan evidente nos plantea una serie de problemas iniciales que abordamos a continuación.

## 1. Limitaciones generales de la transcripción en general

Para explicar lo que pretendo empezaré con un ejemplo no musical.

Imaginemos que queremos saber qué dice un poema antiguo clásico en su idioma original. ¿Cómo acercarse, por ejemplo, a obras tan extraordinarias en nuestra cultura como “**La Ilíada**” de Homero o “**La Eneida**” de Virgilio si uno desconoce el griego o el latín? Evidente uno de los caminos es mediante una buena traducción. Pero qué y cuándo es buena una traducción nos plantea algunas cuestiones previas sobre las que conviene reflexionar.

Quizá sea éste el momento de decir que en la poesía griega y latina clásicas la métrica no se apoya en la rima, como en los poemas de nuestras lenguas románicas, sino en la combinación de los llamados “pies métricos”, que tienen una base cuantitativa, derivada de la diferenciación y oposición entre las sílabas largas y breves. «Cualquier niño, -escribe el poeta Quintiliano- sabe que una larga vale dos tiempos y una breve, uno».

Por eso, si revisamos los miles de versos de cada uno de los dos poemas citados, no encontraremos una sola rima, pero sí podremos comprobar cómo todos ellos son “hexámetros”, es decir, versos que combinan seis pies métricos. A su vez, estos pies, serán siempre “dáctilos” o “espondeos”, es decir, dos de los diversos pies métricos clásicos existentes. Los espondeos están formados por dos vocales largas y los dáctilos, por tres vocales, larga la primera y breves las dos últimas, siendo siempre en todos los versos, dáctilo el penúltimo pie y espondeo el último.

Así por ejemplo, en los versos iniciales de la Eneida, en los que Virgilio “canta las armas y al varón que, desde las costas de Troya y a merced del destino, fue el primero en llegar hasta Italia y la costa Lavinia, muy maltratado por tierra y por mar, por la fuerza de lo alto y la ira de la cruel Juno ...”:

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;*

podemos descomponer el primer verso en los siguientes pies:

<b><u>Ar</u>ma vi/</b>	<b><u>rum</u>que ca/</b>	<b><u>no</u>, <u>Troi</u></b>	<b><u>ae</u> <u>qui</u></b>	<b><u>primus</u> ab</b>	<b><u>oris</u></b>
dáctilo	dáctilo	espondeo	espondeo	dáctilo	espondeo

en los que la pronunciación de las sílabas largas (en negrita y subrayadas) duraba aproximadamente el doble tiempo que las breves (con grafía normal), lo que, a poco que

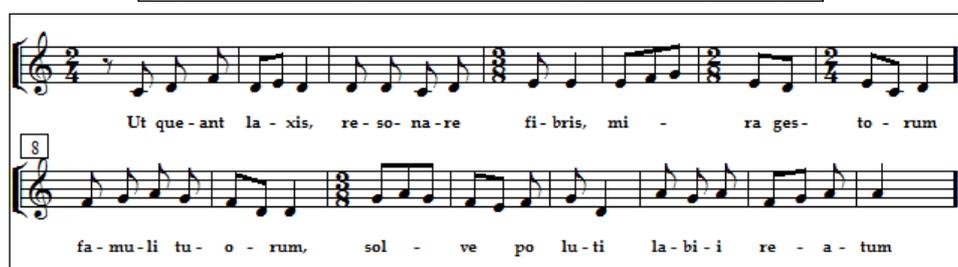
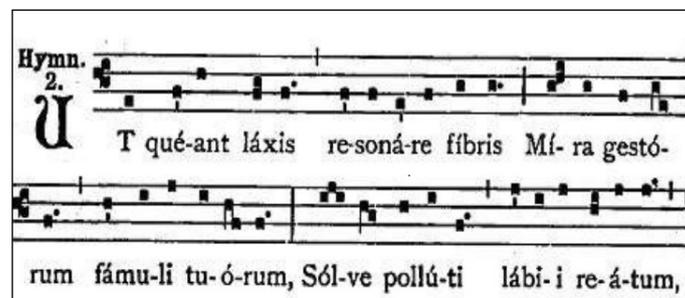
practicemos, nos ofrecerá un ritmo casi musical en el recitado de los poemas clásicos desconocido e inexistente en nuestros poemas. Podemos hacerlo interpretando los espondeos como dos negras [ ♩ ♩ ] y el dácilo como negra y dos corcheas [ ♩ ♪ ♪ ]).

Dicho esto, es evidente que un buen conocedor del latín podrá traducir perfectamente el texto citado, de forma que quien ignore la lengua latina pueda acercarse al contenido del poema pero no es menos verdad que, aunque ha habido algunos intentos de versificar a imitación de la métrica clásica (recordemos los conocidos versos de Rubén Darío: “*íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*” o el intento de Agustín García calvo de traducir el “*De rerum natura*” de Lucrecio imitando el ritmo acentual latino) resulta prácticamente imposible que un idioma como el castellano, que no distingue entre vocales largas y breves, recoja adecuadamente la musicalidad de la métrica clásica, griega o latina<sup>1</sup>.

Dicho con otras palabras y a modo de resumen, con una buena traducción o transcripción conseguiremos acercarnos a obras que de otra manera sería imposible conocer, sabremos en este caso con mayor o menor aproximación qué nos dicen Virgilio y Homero, pero no debemos perder de vista que en el camino hemos perdido aspectos que están en el original pero no en la traducción, aspectos como la musicalidad de la métrica clásica, que no debemos olvidar, perder de vista o tratar como si no existieran, aunque no hayamos sabido o podido plasmarlos en nuestra traducción o transcripción.

Este principio general se hace tanto más evidente cuanto las fuentes y los códigos originales o el contexto social y cultural de las mismas están más alejadas de las coordenadas culturales desde las que se hace la transcripción. Evidentemente se pierde mucho más en la transición de un jeroglífico egipcio que en la de una carta de Santa Teresa, de igual manera que el alejamiento respecto al original será mayor en la transcripción de una partitura medieval que en una barroca.

Veamos lo dicho con un ejemplo, pero en este caso musical:



Si ante una partitura gregoriana como la de la ilustración adjunta, uno canta la transcripción -deliberadamente grosera- que figura debajo, seguramente el lego en gregoriano se habrá acercado a la entonación o altura de los sonidos afectados, pero, a

poco que reflexionemos, hemos perdido por el camino elementos esenciales que hacen que el gregoriano sea lo que es.

Si analizamos qué hemos hecho en la transcripción citada, ha sido básicamente reducir la notación gregoriana a los parámetros de lo que llamamos “musica mensurata”, (música medida, música sometida a compás) que se va imponiendo en nuestra cultura musical por las exigencias que impone la llegada de la polifonía y el contrapunto, en la que los sonidos equivalen a notas isocrónicas (igual duración para igual valor) cuya medida se ajusta a lo marcado por el compás correspondiente, compases que aparecen separados por líneas verticales sobre el pentagrama y subordinados a un compás general.

Ahora bien, ninguno de estos conceptos (compás, medida, isocronía, etc...) tienen validez ni son de aplicación en el canto gregoriano, que, puesto que se trata de melodías monódicas (una sola voz), organiza éstas en lo que se conoce como “ritmo libre”, en el que las “leyes” del mismo vienen dictadas por el texto cantado y no por compases matemáticamente perfectos previamente fijados.

Para acercarnos al espíritu del gregoriano, más que en una partitura moderna, debemos pensar como referencia o modelo en la declamación u oratoria. Así como en ésta sería inaguantable un recitado en que todas las sílabas tuvieran idéntica duración, sin dicción clara, divisiones del discurso en partes, inflexiones de voz, pausas, ... determinadas por el texto recitado, en la ejecución del canto gregoriano la regla fundamental es que el texto, las palabras, unidas a la música, imponen los elementos musicales fundamentales: sílabas más importantes, acentos, naturalidad en la dicción, respiraciones, etc...

De hecho, los signos verticales que observamos en la partitura gregoriana de la ilustración citada, aunque gráficamente se asemejan a nuestras barras de compás, no marcan unidades de valor temporal, sino diversos tipos de respiración (pausa breve, algo mayor o final de frase), es decir, algo totalmente alejado de la precisión casi matemática de los compases musicales actuales y mucho más próximo a las comas, puntos y otros signos de puntuación de un texto escrito.

En resumen, nuestra transcripción seguramente nos ha permitido entonar correctamente la altura de los sonidos de la melodía, pero ha matado el “ritmo libre” gregoriano, al someter la melodía a una estructura cerrada de grupos binarios o ternarios sometidos a un compás, con valores iguales en la duración de las notas, inexistente en el gregoriano.

Todo lo anterior viene a cuento para reforzar la tesis afirmada anteriormente sobre **la transcripción de que, si bien nos puede permitir acercarnos correctamente a algunos aspectos** de la partitura transcrita y conocer alguna dimensión de la misma inaccesibles con la mera partitura original, no debemos perder de vista que en el proceso **podemos perder o desvirtuar elementos totalmente vigentes**, no sea que por querer recubrir con vestimentas nuevas una partitura, sobre la que debemos evitar la tentación de considerarla casi como un cadáver, acabemos matando algo con vida propia, como ha ocurrido con la transcripción gregoriana anterior.

Hemos hablado de la musicalidad de la métrica clásica o del ritmo libre del gregoriano, pero podríamos haber elegido otros temas. Quede solo apuntado **que no podemos perder de vista el horizonte cultural y religioso en que surgen**. Lo diré con dos preguntas: ¿cambiaría la ejecución de una obra de García de Salazar si supiéramos que no es una obra pensada para su lucimiento en un concierto, sino pensada para alabanza de Dios, y que el

marco de referencia básico no es el estético, sino el religioso?, ¿cambiaría la ejecución de esa misma obra si conocemos los principios estéticos dominantes en el barroco?

Pues bien, todos estos aspectos (marco cultural, estética, religiosidad, ...) no aparecen como tales en las transcripciones musicales, incluidas las que en cuadernos sucesivos he realizado yo mismo.

Una transcripción musical se limita a “traducir” a escritura musical inteligible para nosotros partituras escritas con criterios y elementos, pero para una interpretación correcta no deberíamos perder de vista la contextualización de la obra cantada en el entorno ideológico y estético que le da sentido, aspectos que no suelen quedar recogidos en las transcripciones habituales.

## **2. Necesidad de la transcripción. Modelos básicos**

Antes de definir los criterios concretos de transcripción del presente trabajo, queda pendiente dilucidar el modelo de transcripción elegido.

La música, como sabemos, es un fenómeno esencialmente sonoro. Es música porque suena, no porque esté escrita. Ahora bien, aparte de la tradición y transmisión oral, hasta la invención relativamente reciente de los sistemas de grabación y reproducción la única manera de fijar el sonido durante siglos ha sido la escritura.

La obra de un compositor quedaba reflejada en sus partituras y sin ellas, a pesar de sus imperfecciones, no conoceríamos la obra de cuantos compositores nos han precedido, desde Palestrina, Victoria, Bach o Haendel, hasta el autor que nos ocupa, Juan García de Salazar, a cuya obra y su transcripción me ceñiré en lo que queda de capítulo.

Ahora bien, los sistemas de notación, tipografía, ... han cambiado lo suficiente en los últimos tres o cuatro siglos últimos para que, a pesar de que no haya excesiva distancia entre la notación utilizada por Salazar y el sistema de notación actual, hay diferencias (falta de compases y barras de división de compás, distinto uso de las alteraciones, uso de claves hoy obsoletas en la música coral, representación de los silencios distinta a la actual, ...) que provocan que estas partituras resulten complejas de entender y leer para la inmensa mayoría de cantantes, directores de coro o aficionados en general.

Esto implica o supone que, si queremos partituras inteligibles o cantables para uso común y no solo para especialistas, es necesario transcribirla y adaptarla al sistema de notación actual. Este proceso de transcribir una partitura se parece a la traducción de un texto a otro idioma, en la que, como hemos visto en la transcripción musical, se perderá necesariamente información y matices del original, debiendo tomar a veces decisiones complejas, como elegir entre la fidelidad al texto original y la facilidad de comprensión de la traducción.

### **a. Modelos extremos de transcripción**

Una vez aceptada la necesidad de transcripción de estas partituras, nos encontramos con un nuevo problema: definir qué modelo de transcripción elegimos, puesto que la transcripción musical no es un término unívoco.

A poco que hayamos manejado ediciones musicales, podemos aceptar sin problemas que las transcripciones existentes se mueven en un abanico de modelos, que van desde:

- aquellas transcripciones que buscan como **objetivo la máxima fidelidad a la materialidad original** y que en consecuencia respetan las claves originales, los signos antiguos de compás, y cualquier indicación que figure en la partitura original. Podríamos llamarlas transcripciones historicistas. Se trata a menudo de transcripciones que son casi una reproducción facsímil del original, de gran interés para musicólogos, directores o especialistas, para los que cualquier indicación puede ser importante, pero que para el público no especializado o para los cantores de un coro medio a veces resultan casi tan complejas y opacas como la partitura original, eso sí, impresas con mayor claridad.



- Aquellas transcripciones y ediciones en las que el **objetivo básico** es, no tanto la fidelidad al original, cuanto **acercar las obras al gran público**, de forma que para conseguir este objetivo no dudan en alejarse del original y a menudo alteran la tonalidad original, simplifican las dificultades, cambian la asignación de voces, ... Como ejemplo de este modelo más laxo podríamos citar algunas ediciones escolares o de instituciones religiosas pensadas para facilitar la participación del pueblo en el canto.

#### b. Modelo de transcripción del presente trabajo

El modelo que seguiremos aquí se va a situar en un punto intermedio entre estos dos citados, manteniendo en lo posible la fidelidad al original, pero sin el rigor de las transcripciones historicistas.

Me ha inclinado por esta opción pensando en las necesidades o expectativas del público para el que está pensando nuestro trabajo. En estas transcripciones no he pensado en especialistas o musicólogos, para los que seguramente serían muy deseables ediciones casi facsímiles de las partituras transcritas, sino en el gran público con conocimientos musicales medios, en los muchos amigos que cantan en coros, que en definitiva lo que necesitan son ediciones en un lenguaje musical actual que permita a quienes no son especialistas en musicología leer e interpretar estas partituras sin dificultades añadidas.

Por la misma razón, a la hora de comentar o dar explicaciones textuales me he planteado dar respuesta a las preguntas o intereses del público medio, del

cantor de un coro, para quienes entiendo les interesa más saber la traducción de lo que canta que un análisis técnico y musicológico profundo de la obra.

Podemos resumir esto en el lema: **máxima fidelidad y máxima claridad**, lo que significa que los perfiles del modelo que perseguimos son:

- **Unir la fidelidad con la claridad:**
  - La **fidelidad** aquí buscada hay que entenderla aquí no referida a la materialidad de los originales, sino a un respeto máximo al espíritu o idea musical original, a lo que estas obras significaban para Juan García de Salazar. Eso supone que no se simplificará musicalmente ningún pasaje y el respecto máximo al original.
  - La **claridad**, que se pretende afecte al menos a los siguientes campos:
    - ✓ Presentación y edición (tipografía, fuentes, márgenes, etc.)
    - ✓ En el lenguaje utilizado prescindiré en la medida de lo posible no solo de abreviaturas innecesarias sino también de tecnicismos musicales, como el uso de términos como *semitonía subintellecta*, *cadencia plagal*, y similares.
    - ✓ Buscar un lenguaje musical que facilite su lectura al músico aficionado actual, para lo no dudaré, por ejemplo, en utilizar las claves actuales, bajar una cuarta las partituras escritas en claves altas, usar los signos actuales de silencio, corregir errores ortográficos, etc., siempre que el resultado no distorsione el original y nos aleje de la fidelidad perseguida en el punto anterior.
- Buscar la fidelidad como **objetivo fundamental**, teniendo en el horizonte que el objetivo básico de toda transcripción debe ser desentrañar la partitura original de forma que permita una ejecución, cuyo resultado sonoro sea lo más próximo a **lo que el autor concibió** y trató de escribir en su partitura.
- No perder de vista los **riesgos de la transcripción** antes descritos ni el contexto cultural del barroco español del XVII en que surgen estas partituras

En definitiva, no buscamos “fotocopias” de los documentos originales, sino “traducciones” de los mismos al lenguaje musical de hoy, teniendo siempre presente el conocido refrán italiano: “*traduttore, traditore*”, es decir, “*traductor = traidor*”, no solo como una exigencia personal y una llamada de alerta para cometer las mínimas “traiciones”, sino también para saber que el modelo y criterios elegidos pueden ser objeto de legítimas críticas que habrá que respetar, y si procede, discutir y dilucidar.

### 3. Elementos textuales: criterios concretos

En general hay que decir que el texto no suele estar alineado con la música con la exactitud que vemos en las ediciones modernas. Suele estar escrito como sílabas sueltas sin guiones intermedios que nos permita unirlos en palabras.

Estas dificultades con un poco de sentido común tampoco generan excesivos problemas y los que hemos encontrado los hemos resuelto buscando en general el ajuste de los acentos textuales con los musicales.

Pero el texto de cantorales y particellas puede presentar otros problemas que intentaremos resolver aplicando los siguientes criterios:

### a. Ortografía

Hay que tener en cuenta que estamos en una época en que no existen reglas ortográficas comunes, por lo que lo que para nosotros hoy serían “errores”, no lo son en esa época. Algunos criterios para solucionar los problemas que la ausencia de ortografía nos plantea serían:

- ✓ **Normalizar la ortografía de nombres propios** o título de las obras al uso actual. Por ejemplo, escribiremos siempre “Juan García de Salazar” o “Isabel” para referirnos a su madre, aunque en muchos documentos podemos verlos escritos como “Joan” “Garzía” o “Ysabel”. La excepción será cuando reproduzcamos literalmente documentos originales, en cuyo caso el texto irá entrecomillado y en cursiva, respetando la grafía original.
- ✓ Transcribir los textos latinos y castellanos con la **ortografía normalizada** en la actualidad, corrigiendo los “errores” ortográficos y de otros tipos encontrados. Exceptuaremos aquellos casos en que el sentido común aconseje otra cosa.

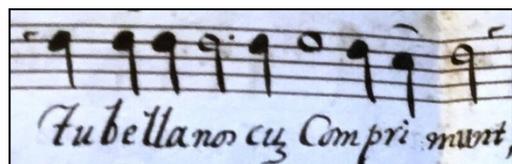
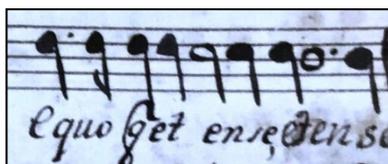
Con un ejemplo: en la ilustración adjunta, que corresponde a las coplas del “Reina y Madre”, los términos “heres” y “Aznos (líneas 1ª - 4ª y 6ª) los transcribiremos con su ortografía actual como “eres” o “haznos”, pero en la línea 5ª, la palabra “aqueste” la mantendremos como está, pues sustituirla por la actual “éste” nos obligaría a alterar los valores musicales al reducir de 3 a 2 las sílabas de la misma.



- ✓ Añadiremos guiones entre las diversas sílabas de una misma palabra.

### b. Abreviaturas

No es infrecuente que aparezcan **abreviaturas** de palabras o convenciones para indicar abreviadamente en las sílabas afectadas algunas desinencias latinas, etc... Por claridad, hemos optado como norma eliminar estas abreviaturas en la reproducción de los textos transcritos. Por ejemplo, en la última línea de la ilustración anterior, transcribiremos “Haznos dignos de la



gloria q[ue] nos” y en las ilustraciones que siguen, las transcripciones serían “equoq[ue] et ense” y “tu bella nos cu[m] comprimunt”, en las que hemos añadido entre corchetes el texto que completa las abreviaturas utilizadas.

### c. Signos de puntuación

Hemos eliminado aquellos signos de puntuación que figuran en las particellas originales si dificultan la comprensión del texto, y hemos añadido los necesarios para ajustar el texto a las convenciones actuales (añadiendo, por ejemplo, signos de interrogación), sobre todo aquellos que facilitan la comprensión y el fraseo de los textos.

### d. Textos repetidos

Como sabemos, en las obras musicales, es frecuente repetir el mismo texto. En los cantorales y copias consultados (y desde luego en las obras de García de Salazar), lo normal no es repetir el texto, sino utilizar un signo que indica dicha repetición.



Los signos de repetición más habituales, como vemos en esta ilustración, en la que habrá que repetir “confugimus” y “sancta”, son:

“ij” y “/”.

En muchas transcripciones se acostumbra a escribir estos textos en cursiva y entre corchetes, para indicar justamente que dicho texto no figura en el original, pero, después de algunas transcripciones practicándolo, tras reflexionar sobre el tema, llegué a la conclusión de que este criterio no sólo no aporta al cantante ningún plus de claridad, sino en todo caso un riesgo de confusión y, puesto que en la mayoría de los casos no hay duda ninguna del texto que hay que repetir, he optado por **escribir todas las repeticiones de texto con grafía normal**, reservando la cursiva y los corchetes para aquellas escasas ocasiones en que quepa alguna ambigüedad o el texto admita varias posibilidades.

### e. Texto en las coplas

La colocación del texto en las coplas suele presentar especiales dificultades, pues lo habitual era que la música se ajustara a la primera letra, y el encaje del resto de las coplas quedaba a criterio de los cantantes<sup>2</sup>. Algunos criterios manejados para solucionar estos casos han sido:

- Hemos intentando ajustar el texto conciliando los acentos silábicos con los acentos musicales
- Cuando dos sílabas deben ser interpretadas en una sola nota musical hemos escrito el texto afectado separando las sílabas con una barra /

## f. Algunos problemas de los textos latinos

García de Salazar, a juzgar por el ajuste exquisito de los textos latinos a la música y por las dedicatorias en latín de algunos cantorales manejaba este idioma con un alto nivel de perfección, lo que no ocurría con los cantores y copistas de las particellas, cuyos textos, copiados a menudo “de oído”, escribiendo “lo que suena”, presentan ocasionales desajustes textuales, que no siempre se corrigen sustituyendo el texto incorrecto por el correcto correspondiente.

Lo diré con un ejemplo: si nos fijamos en el texto inicial de la ilustración anterior, leemos exactamente “Sub tum presidium”, cuando en realidad debería decir: “Sub tuum praesidium”. A poco que reflexionemos, corregir el error de “praesidium” no presenta ningún problema, pero sustituir “tum” (una sola sílaba y por tanto una sola nota musical) por “tuum”, que son dos sílabas, nos obliga a optar entre mantener los valores musicales cometiendo un error textual o corregir éste alterando el valor de las notas musicales.

Para éste y otros problemas utilizaré los siguientes criterios:

- **Errores de texto que no implican cambio del número de sílabas:**

Hemos corregido y normalizado todos los “errores” prosódicos y ortográficos detectados, lo que resulta más necesario en latín que en otras lenguas, por el acusado carácter flexivo del latín, que hace que un mínimo cambio en una desinencia o la alteración de una letra cambie el significado del texto: “amavit”, “es” o “rosas” no significan lo mismo que “amabit”, “est” o “rosis”. Estas correcciones, al no alterar el número de sílabas, no tiene implicaciones musicales.

- **Errores textuales con alteración del número de sílabas.**

Desde el punto de vista ortográfico o prosódico el criterio es el mismo que en el punto anterior: **normalizar al máximo la ortografía del texto.**

Insisto en que en una transcripción rigurosa es necesario corregir estos errores, en ocasiones porque lo escrito ni siquiera existe en latín y por tanto no tiene ningún significado, y en otras porque lo escrito no significa lo mismo que lo que quiere decir. Por citar dos ejemplos:

- ✓ el “tum” anteriormente citado, tal como está escrito significa “entonces” y no “tuyo” que es lo que significaría bien escrito (“tuum”);
- ✓ en uno de los salmos musicados por Salazar aparece escrita la palabra “fili” en vez de “filii”, que, aunque acústicamente suenen igual, no son equivalentes, pues no es lo mismo decir “¡oh hijo!” (vocativo) que “los hijos” (nominativo plural).

Normalmente estas correcciones suponen un problema añadido al tener que redistribuir el texto o modificar los valores musicales de las notas afectadas para ajustar el texto corregido.

El criterio ha sido en general subdividir o unir el valor de las notas afectadas, pensando siempre qué hubiera hecho Salazar. Siempre que esto ocurre, por otra parte, lo hacemos constar en las notas que acompañan a cada transcripción.

- **Errores por desajustes morfológicos varios:**

Llegados aquí debemos considerar dos factores:

- ✓ por una parte, el latín como todo idioma tienen sus propias normas morfológicas que en principio los músicos debemos respetar
- ✓ por otra, el uso del latín durante siglos como lenguaje de la liturgia católica ha dado lugar dentro de la Iglesia a lo que podríamos llamar “normas para una correcta ejecución del canto”

Algunas de estas normas afectan básicamente a la ejecución y por tanto no tienen implicación directa en la transcripción musical; por ejemplo:

- ✓ El texto debe ser cantado de forma que se entienda con claridad
- ✓ Las vocales deben ser bien vocalizadas
- ✓ Hay que pronunciar todas las consonantes finales de palabra

Pero otras tienen claras implicaciones musicales, porque afectan al valor de las notas o a otros elementos, y entre éstas podríamos citar:

- ✓ no debemos unir en sinalefas las vocales finales de una palabra con las iniciales de la palabra siguientes. No diremos “Ky-ri-e-le-i-son”, sino “Ky-ri-e, / e-le-i-son”, ni “glo-ri-al-le-lu-ia”, sino “glo-ri-a, / al-le-lu-ia”
- ✓ igualmente cuando una misma vocal aparece repetida dentro de la misma palabra, como en “deesse”, “eleemosina”, “tuus”, ... hay que pronunciar las dos en sílabas distintas
- ✓ el grupo “ei” no es nunca diptongo, ni en latín ni en griego, salvo en la interjección “hei” (“ay”); por tanto, debemos separar las dos vocales en dos sílabas distintas en expresiones como “eleison”, “deitas”, “diei”, ...
- ✓ el grupo “ui” no es nunca diptongo, por lo que en palabras como “huic”, “Spiritui”, “genuisti”, cada una de estas vocales pertenecerá a sílabas distintas

Pero a veces por exigencias musicales internas y otras por ignorancia del latín bien de los compositores, bien de los copistas, estas normas que estaban muy claras en épocas pasadas, (podemos comprobarlo en el Liber Usualis) han ido cayendo en olvido en la medida en que el latín se ha ido convirtiendo en un lenguaje minoritario.

¿Qué hacer, por citar dos textos muy comunes en la música coral religiosa, si, por ejemplo, un compositor solo asigna cinco notas (o incluso cuatro), para la frase: “Kyrie, eleison”, que son siete sílabas, o que en el “Gloria Patri” considera siempre “ui” como diptongo y a la palabra “Spiritui” le asigna sólo 3 notas, cuando son cuatro las vocales?

¿Debe primar la voluntad del autor o la corrección gramatical? ¿Cómo saber en partituras antiguas si se trata de alguna licencia (hiato, sinalefa, ...) buscada deliberadamente por el autor o es un error del copista?

Como la casuística puede ser muy variable y a veces se pueden solucionar estas situaciones con una mínima distribución del texto sin alterar los valores musicales, pero otras implican modificaciones en la música, no me atrevo a

fijar criterios fijos para estos casos y simplemente dejo aquí apuntadas estas dificultades, resolviendo cada caso con la que entendamos mejor solución.

En todo caso, siempre que haga una modificación relevante en la redistribución del texto de una partitura, lo haré constar en las notas que acompañan a cada obra.

#### 4. Elementos musicales: cuestiones generales

Aunque en el siglo XVII la notación musical es relativamente parecida a la actual y leer una partitura en notación blanca no es en absoluto tan complicado como leer partituras medievales, no obstante, hay algunos elementos que requieren desarrollar o explicar los criterios utilizados.

Dejaré de lado los elementos más teóricos y musicológicos para limitarme a los que afectan a las presentes transcripciones.

#### 5. Elementos musicales: criterios concretos

Iré desglosando en apartados sucesivos los datos que afectan a la transcripción en los diversos conceptos musicales implicados-

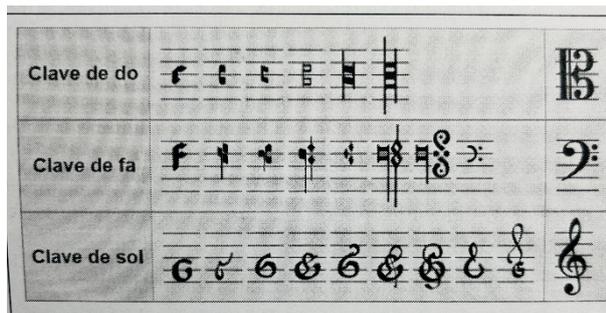
##### a. Voces

Los nombres de las voces suelen estar escritos en latín. Así ocurre siempre en los cantorales. En las particellas de copias posteriores pueden aparecer otros nombres. Resumo los nombres de las voces más frecuentemente encontradas y sus equivalencias actuales por las que han sido transcritas en el cuadro:

Nombres latinos	Otros	Equivalencias	
<b>Cantus</b>	<i>Tiple</i>	Soprano	S
<b>Altus</b>	<i>Alto / Contralto</i>	[Contr]Alto	A
<b>Tenor</b>	<i>Thenor / Tenor</i>	Tenor	T
<b>Bassus</b>	<i>Basso / Baxo</i>	Bajo	B

##### b. Claves

Las claves figuran como en la práctica actual al comienzo del pentagrama y, aunque su grafía es algo diferente a la actual, son relativamente fáciles de reconocer. Las más usuales son las de sol, do y fa. Algunas de sus grafías y su correspondencia con las grafías actuales las recojo en este cuadro:



Si tenemos en cuenta su correlación con las voces antes citadas, los autores de esta época, y así ocurre con Salazar, usaban básicamente dos combinaciones de voces y claves:

- La llamada “claves naturales”, que tiene la siguiente correspondencia:
  - ✓ **Cantus (S)**: clave de do en primera
  - ✓ **Altus (A)**: clave de do en tercera
  - ✓ **Tenor (T)**: clave de do en cuarta
  - ✓ **Bassus (B)**: clave de fa en cuarta
  
- La llamada “claves altas”, cuya correspondencia es:
  - ✓ **Cantus (S)**: clave de sol en segunda
  - ✓ **Altus (A)**: clave de do en segunda
  - ✓ **Tenor (T)**: clave de do en tercera
  - ✓ **Bassus (B)**: clave de fa en tercera, o do en cuarta

Cuando una partitura estaba escrita en “claves naturales” los cantores lo hacía en el tono escrito, mientras que, si estaba escrita en “claves altas”, la ejecución se transportaba habitualmente una cuarta más baja.

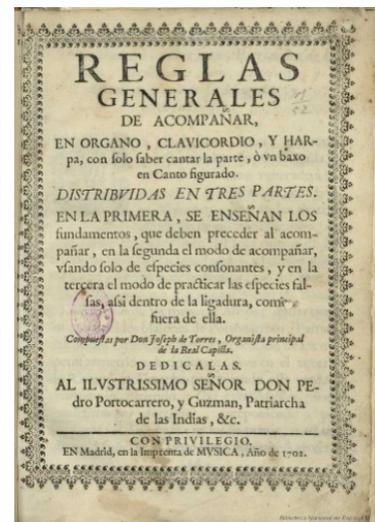
Ampliaremos este tema en el apartado que sigue:

### c. Claves altas

Si amplio este punto es básicamente porque García de Salazar utiliza muy frecuentemente las claves altas y esto nos plantea con idéntica frecuencia el problema de su transcripción.

A estas alturas es ésta una cuestión prácticamente resuelta y bastarán un par de textos de la época:

- **Ramón Ferreñac** (1763 - 1832), organista del Pilar de Zaragoza, escribe un manual titulado “*Método teórico-práctico para aprender a acompañar*”, conservado en el Archivo de las catedrales de Zaragoza, al que Luis Antonio González le ha dedicado un artículo<sup>3</sup>, en el que junto a otras normas de acompañamiento (prohibición de quintas y octavas, acompañar siempre a 4 voces, la mano derecha debe discurrir por el territorio medio, etc...) se cita textualmente: “**las claves altas, aún en uso, se leen cuarta baja**”.
- **José de Torres** (1670 - 1738), uno de los compositores más importantes del barroco español, **maestro** de capilla, teórico, editor, compositor, organista y principal responsable de la modernización de la música española de principios del S. XVIII, en su obra, “*Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*”, publicada en 1702, todavía en vida de García de Salazar, escribe sobre el tema que en la “**clave natural**” se “**toca por donde se apunta**”, mientras que en la “**clave**



**transportada**” (otro de los nombres de las claves altas) *“siempre que en obras españolas se hallan los acompañamientos con esta clave, se tañen transportados cuarta abajo a distinción de las composiciones italianas, que éstas siempre se tañen naturales, sea la clave que fuera”*<sup>4</sup>

Podríamos multiplicar las citas, pero sólo añadiré dos argumentos más:

- En algunas de las particellas manuscritas manejadas, que son copias algunas de mediados del XVII, es decir, muy próximas al momento en que son compuestas por Salazar, ya aparecen transcritas una cuarta inferior, lo que evidencia que están escritas de forma que se ahorre al cantante el esfuerzo de bajar una cuarta la partitura original, que era el tono en que se cantaban
- Por si lo dicho fuera insuficiente, un último argumento, tomado de José López Calo, con el que coincido, es que, tal como están escritas, la mayoría de las partituras en claves altas resultan en la práctica imposibles de cantar.

Con estos presupuestos, los criterios manejados en lo que afecta a las claves y su transcripción son:

- En todos los casos las **claves** utilizadas para las voces son las habituales en las ediciones y partituras **actuales**: clave de sol en segunda para sopranos, altos y tenores y clave de fa en cuarta para los bajos y acompañamiento.
- Hemos transcrito las notas con el sonido real con que eran cantadas, dicho con otras palabras, todas las obras escritas en “claves altas” están transcritas una cuarta inferior
- Esta circunstancia y cualquier otro dato de interés sobre este tema lo anotaremos obligatoriamente en las notas que acompañan a cada partitura transcrita.

#### d. Figuras

Las figuras de las partituras y particellas manejadas, sus nombres y su correspondencia con las de la música actual las recojo en el cuadro adjunto:



En las partituras más antiguas la grafía de las notas y nombres eran la misma del cuadro, pero rellenando las figuras (se conoce como “notación negra” y se corresponde con la línea inferior del grabado). Con la llegada del papel y el

abandono del pergamino, las notas tenían las mismas grafías y nombres, pero marcado solo el perfil, es decir, con las notas huecas (“notación blanca”).

Las notas tenían una duración o valor temporal mucho más corto que las figuras modernas equivalentes.

Otra característica importante es que, mientras en la música moderna la relación de las figuras entre sí es invariablemente 2:1 (dos corcheas equivalen siempre una negra, dos negras a una blanca, dos blancas a una redonda), la notación mensural no era tan rígida y aunque la más frecuente es la relación de 2:1, hay ocasiones en que una nota puede contener 3 notas de su valor inmediato (una negra, por ejemplo, podía contener 3 corcheas). Transcribirlo de una u otra posibilidad depende en parte del contexto musical y por otra parte de los signos mensurables que aparecen en la armadura.

Con estos datos, algunos criterios para nuestras transcripciones son:

- como norma general, la relación de duración entre sí de las notas transcritas se corresponde con las equivalencias anotadas en el cuadro anterior
- en muchas de las transcripciones el valor temporal de la grafía de las mismas es la mitad del que figura en el cuadro citado con el objetivo por una parte de equiparar la duración, según las pautas actuales de interpretación musical, a la duración de la obra en su época en la que, como queda dicho, la duración de las notas era menor que la de sus equivalentes valores actuales, y por otra, para evitar las ejecuciones musicales lentas propiciadas por grafías dominadas por notas de larga duración, que no sería serían una ejecución acorde con la de la época en que se escribieron.
- cuando se produce alguna alteración de estos criterios o alguna circunstancia particular, se hace constar expresamente en las notas que acompañan a cada transcripción.

#### **e. Compases**

Las indicaciones en los originales manejados que tienen que ver con la medida o lo que entendemos por compás las resumimos en las líneas que siguen. Son explicaciones relativamente complejas y mucho más amplias de lo que aquí exponemos. Resumiremos los datos más significativos:

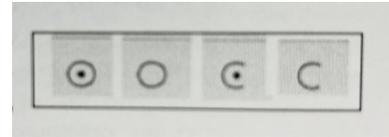
- Los signos del comienzo de los pentagramas que podríamos equiparar a nuestras indicaciones de “compás” no son equivalentes totalmente a nuestros compases (C,  $\frac{3}{4}$ , ...). Definen o designan combinaciones de subdivisiones ternarias y binarias que, organizadas en diversas jerarquías, se aproximan al concepto actual de “compás”
- Están relacionadas con el concepto de “tactus”, equivalente a lo que hoy llamamos “pulso”, la unidad de tiempo que, como el latido del corazón, regula el movimiento interno de la música

Lo podemos equiparar a los movimientos de nuestra mano cuando llevamos el compás. En el barroco solo existían dos movimientos de la mano para marcar el “tempus”: abajo (tesis) y arriba (arsis)

Para distinguir los ritmos binarios de los ternarios, en un compás de 2/4 (tempus imperfectum), los dos movimientos (arriba - abajo) tenían la misma duración, mientras que en un compás de 3/4 (tempus perfectum) el gesto descendente tenía doble duración que el ascendente

- La notación mensural distingue entre varios patrones métricos básicos de una pieza musical, definidos como combinaciones de subdivisiones ternarias y binarias de tiempo en niveles jerárquicos sucesivos y que se corresponden aproximadamente con las estructuras de nuestros compases modernos

Tienen una grafía similar a las del cuadro adjunto y aluden, simplificando mucho, a la relación entre lo que llamaban el “tempus” (división de una nota breve en semibreves) y la “prolatio” (división de una nota “semibreve” en “mínimas”)



Por otra parte, esta relación, llamada “tempus”, puede ser doble, según se aplique a un ritmo ternario o binario, lo que nos da dos tipos de “tempus” denominados “perfecto” el ternario e “imperfecto” el binario. Los dos tipos de “prolatio” resultantes se llaman respectivamente “prolación mayor” (tiempo ternario) y “prolación menor” (tiempo binario).

El que no haya un ajuste exacto entre estos conceptos y nuestros compases hace que un mismo signo inicial pueda ser transcrito con diversos compases actuales.

Todo esto, simplificando mucho, se puede intentar resumir y recoger en el cuadro adjunto:

Tempus	Prolatio	Firma	Semibreves	Mínimos	Moderno		
					1: 4	1: 2	1: 1
perfectum	mayor	⊙	○○○	↓↓↓ ↓↓↓ ↓↓↓	3/8	3/4	3/2
perfectum	menor	○	○○○	↓↓ ↓↓ ↓↓	3/4	3/2	3/1
imperfectum	mayor	⊙	○○	↓↓ ↓↓	6/8	6/4	6/2
imperfectum	menor	○	○○	↓↓ ↓↓	2/4	2/2	2/1

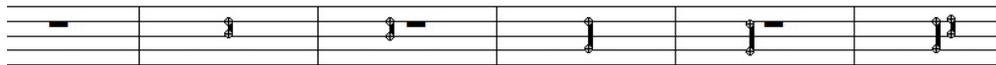
- en las partituras y particellas utilizadas **no se utilizan las líneas divisorias de compás**, salvo en las copias más recientes

Con estos presupuestos, nuestro criterio de transcripción ha sido ajustar cada situación concreta a las convenciones musicales actuales en lo referente al compás general, separación de compases mediante barras, añadir ligaduras en notas que abarcan dos compases, ...

## f. Silencios

La particularidad fundamental es que las convenciones barrocas para señalar los silencios que afectan a varios compases consecutivos tienen grafías que no existen en nuestra escritura musical. Utilizan unas líneas verticales de distinta longitud para indicar silencios de varios compases y otros signos más parecidos a los hoy utilizados.

El cuadro siguiente recoge de izquierda a derecha los signos correspondientes a silencios cuya duración se extiende a 1, 2, 3, 4, 5 y 6 compases:



Como puede comprobarse, el 3º, 5º y 6º son combinaciones de los signos para el 1º, 2º o 4º. A partir de estos signos se forman los signos de cualquier otro número de compases de silencio.



Para los silencios menores a un compás (blanca, negra, corchea, ...) los silencios son muy similares a los utilizados actualmente.

En nuestras transcripciones nos hemos ajustado a las convenciones actuales de la escritura musical: cada compás y cada parte llevan su correspondiente silencio.

La acumulación de diversos compases consecutivos en silencio la usamos solo en particellas en las que las convenciones barrocas del cuadro se sustituyen directamente por la suma o cifra total de compases afectados.

## g. Alteraciones

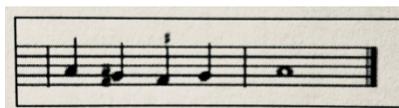
El uso de alteraciones en las partituras antiguas es mucho más reducido que en las transcripciones de las mismas o, con otras palabras, muchas de las alteraciones que figuran en las transcripciones no están escritas expresamente en los originales.

Se confiaba en que los cantantes alterasen cromáticamente algunas notas por propia iniciativa de acuerdo con ciertas normas, cuyo conjunto recibe el nombre de "música ficta"

Pondré dos ejemplos

- la indicación, por ejemplo, de una alteración al comienzo de una frase se entendía que, salvo excepciones, como afectaba a toda la frase, lo que visualmente es más claro por la ausencia de barras de compás

- En una terminación como la de la del ejemplo adjunto, aunque el “fa” no esté expresamente alterado, se esperaba que la pericia del cantor supliera en la ejecución la alteración no escrita. En muchas transcripciones esta ausencia se suele indicar con la alteración superpuesta, como en el ejemplo.



Las alteraciones en la notación mensural son casi idénticas en forma a las actuales (sostenido, bemol y becuadro), este último muy poco usado.

En el barroco en general y en Salazar en particular no usan en la armadura más de 2 bemoles (“SI”/“MI”) ni más de 2 sostenidos (“FA”/“DO”).

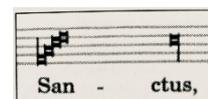
Nuestros criterios de transcripción en lo que afecta a las alteraciones son:

- poner entre paréntesis todas aquellas alteraciones que no figuran expresamente en el original
- en aquellos casos en que en la escritura moderna es innecesaria cualquier alteración, si figura expresamente escrita en el original, ponerla en la parte superior del pentagrama
- En general, cuando una obra se desarrolla en una tonalidad que exige alguna alteración en la clave inicial, pero que no figura como tal en el documento original, por ejemplo, una obra en re menor que no tiene el bemol en la armadura, pero cuyas notas “SI” figuran todas ellas afectadas por un bemol en los diversos compases, hemos actualizado las armaduras a los usos actuales de la tonalidad.

#### h. Ligaduras

Las ligaduras en cualquiera de las acepciones actuales como líneas que unen notas consecutivas de igual altura o como signo de frase o musical, son muy poco utilizadas en las partituras de García de Salazar, excepto en copias relativamente recientes.

Las ligaduras en el canto gregoriano y en la música mensural se representan yuxtaponiendo las notas que pertenecen a una misma sílaba cómo el “San” del “Sanctus” del cuadro adjunto:



Las ligaduras en el gregoriano eran muy diversas y recibían diversos nombres según que afectarían a dos o más notas o si las notas afectadas eran cortas o largas, pero este tema excede los objetivos de esta introducción.

Por otra parte, el uso de las ligaduras como líneas que unen notas consecutivas de igual altura es prácticamente innecesario al no escribir generalmente con barras de compases. Incluso cuando se usan se escribe una misma nota cruzada por la barra divisoria.

Nuestro criterio de transcripción en lo que afecta a las ligaduras es muy elemental: transcribir exclusivamente aquellas ligaduras que figuran en el original, entendiendo que, si se tiene en cuenta lo dicho sobre la interpretación de estas partituras (fraseo, sentido del texto, acentuación, ...) los cantores sabrán suplir su ausencia sin ningún problema.

## i. Otros temas:

- **Custos**

En las partituras de la época que transcribimos es habitual poner al final de cada línea una nota que coincide en altura musical con la primera de la línea siguiente. Esta nota, llamada “custos”, que ya existía en la música gregoriana, tiene como objetivo facilitar al cantante el salto de línea, lo que, teniendo en cuenta el tamaño de los cantorales, parece razonable.

En nuestras transcripciones, teniendo en cuenta que en la actualidad los cantores utilizan partituras o particellas individuales, no las hemos mantenido por entenderlas innecesarias

- **Repeticiones**

El uso de signos o expresiones de repetición (barras / D.C. / Segno / D.C. al Segno / Fine / etc.) no siempre es muy claro en los originales manejados.

Hemos utilizado estos signos, añadiendo o modificando alguno si ha sido necesario, de forma que, respetando las intenciones del autor, el cantante puede ajustarse a éstas, con signos que faciliten al máximo su lectura.

- **Indicaciones dinámicas**

Las indicaciones dinámicas de las partituras de Salazar, cómo era costumbre en su época, son muy escasas. Se limitan a alternar entre el “forte” y el “piano”, designado éste a menudo con el nombre de “eco”.

Nosotros nos hemos limitado a poner las indicaciones que figuran en las partituras. Solo hemos añadido alguna cuando la indicación dinámica aparece en las parcelas de solo alguna o algunas de las voces, añadiéndola por nuestra cuenta en aquellas voces en que falta.

Es evidente que la adición de otras indicaciones: reguladores, crescendo, diminuendo y otros indicadores de intensidad (pp / mp /mf / ff / sfz / ...) podrían facilitar la interpretación, pero hemos preferido que estos aspectos y otros (tempo de ejecución, ritardando y acelerando, etc.) queden como en los originales, de forma que den libertad a los directores para que interpreten las obras según su percepción y entendimiento personales.

## NOTAS:

---

- <sup>1</sup> Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!  
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos

**Rubén Darío. *Salutación del optimista***

Vivamente deseo me acompañes  
En el poema que escribir intento  
de la naturaleza de las cosas  
y dedicarlo a mi querido Memmio,  
a quien tú, diosa, engalanar quisiste.

**Agustín García Calvo.** [Traducción de] *Re rerum natura (Lucrecio)* (prólogo)

- <sup>2</sup> De esta dificultad ya eran conscientes los tratados musicales de la época.
- <sup>3</sup> González Marín, Luis. “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVIII: el repertorio de La Seo y el Pilar de Zaragoza”. *Recerca Musicológica*, nº IX-X, 1989/1990, pág. 303-325
- <sup>4</sup> Torres Martínez Bravo, José de. “Reglas generales de acompañar el órgano, clavicordio y harpa con solo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado, distribuidas en tres partes”. En Madrid, Imprenta de Música, 1702