

Thomas Schmitt

SOBRE LA ORNAMENTACIÓN EN EL REPERTORIO  
PARA GUITARRA BARROCA EN ESPAÑA  
(1600-1750)

*Separata de la*

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Volumen XV, n.º 1

Enero-Junio de 1992

M A D R I D

1 9 9 3

## SOBRE LA ORNAMENTACIÓN EN EL REPERTORIO PARA GUITARRA BARROCA EN ESPAÑA (1600-1750)

Thomas SCHMITT

### I. INTRODUCCIÓN

QUE la ornamentación forma parte importante de la música del Barroco y del Rococó es actualmente un hecho reconocido. El problema para nosotros hoy en día, y especialmente para los guitarristas, viene dado por la transferibilidad o no de las soluciones propuestas en los tratados; por ejemplo, si un adorno como la acciacciatura, típico de los instrumentos de tecla,<sup>1</sup> se puede aplicar a otros instrumentos; o si se debe considerar, como afirma C. P. E. Bach, la aplicación siempre como dependiente del instrumento,<sup>2</sup> de tal manera que la digitación condicione y favorezca el adorno, y entonces la acciacciatura alcanzaría sólo en el piano su carácter único e intransferible.

Si aceptamos en un sentido amplio el punto de vista de Bach, las consecuencias son inmediatas para la música de guitarra, pues la guitarra, con su particular idioma, exige leyes propias para la ornamentación y requiere una aplicación especial. Consecuentemente, ¿no se deberían abandonar todas las tablas de adornos, reglas de ornamentación y tratados que no se refieran explícitamente a la guitarra, que no se justifiquen por la técnica del instrumento? De manera más fácil y directa: ¿no tendría que ser el *Versuch* de C. P. E. Bach, para dar un

---

<sup>1</sup> Joseph de TORRES MARTÍNEZ BRAVO dice con toda claridad: "Acciaccatura, propias del instrumento de el Clavicordio, en los Recitados, y Areas graves" (*Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa*, Madrid, 1736; edición facsímil, Madrid, 1983, p. 120).

<sup>2</sup> C. P. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753, p. 9.

ejemplo, "tabú" para los guitarristas que quisieran tocar piezas de aquel tiempo y aplicar los adornos?

En estas páginas trataremos de la praxis y la problemática de los adornos en los tratados españoles para guitarra de los siglos XVII y XVIII, pues, según creemos, sólo en libros *para* guitarra puede conocerse la ornamentación *de* la guitarra. También veremos que el cuadro resultante no es en absoluto homogéneo, pues, por ejemplo, sólo del trino encontramos tres variantes.

En la escasa bibliografía que se ha dedicado a este problema se comprueba que la mayoría de los autores toman como referencia el artículo básico de Robert Strizich del año 1972:<sup>3</sup> así, James Tyler en su manual,<sup>4</sup> Richard Pinnell en su tesis sobre Corbetta,<sup>5</sup> o Elena Machado Lowenfeld, Neil Pennigton y Craig H. Russell en sus trabajos sobre Santiago de Murcia.<sup>6</sup> Todos ellos aceptan la opinión de Strizich en sus líneas generales sin profundizar críticamente en los resultados. También en el presente artículo tenemos que partir de las afirmaciones de Strizich, aunque ofrezcamos soluciones u otras posibilidades de interpretación a determinados problemas (por ejemplo el del trino). Pues, y así se pone de relieve con la lectura de las fuentes, la ejecución de un adorno no es siempre descrita clara e inequívocamente, como sugiere el artículo de Strizich, sino que ofrece varias alternativas.

## II. LOS ADORNOS

En comparación con la ornamentación que se encuentra en la bibliografía sobre instrumentos de tecla o de viento, los adornos para guitarra son muy escasos. En total, se distinguen en la música españo-

<sup>3</sup> Robert STRIZICH, "Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music", en *Journal of the Lute Society of America*, vol. V, 1972, pp. 18-39.

<sup>4</sup> James TYLER, *The Early Guitar. A History and Handbook*, Londres, 1980, p. 90.

<sup>5</sup> Richard PINNELL, *Francesco Corbetta and the Baroque Guitar*, Ann Arbor, Michigan, 1980, tomo I, p. 233.

<sup>6</sup> Elena MACHADO LOWENFELD, *Santiago de Murcia's Thorough-Bass Treatise for the Baroque Guitar (1714). Introduction, Translation, and Transcription*, M.A., City University of New York, City College, 1975, pp. 34-36. Neil PENNINGTON, *The Development of Guitar Music in Spain. Including a Commentary and Transcription of Santiago de Murcia's 'Pascualles y Obras' (1732)*, Diss. University of Maryland, Ann Arbor, Michigan, 1979, pp. 65-67. Craig Henry RUSSELL, "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (1985)*, Madrid, 1987, tomo I, p. 388. *Idem*, *Santiago de Murcia: Spanish Guitarist of the Early Eighteenth Century (with) Volume two: Transcription and Translation of Santiago de Murcia's Complete Works*, Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1981, tomo 2, pp. VI-IX.

la para guitarra, entre, aproximadamente, 1600 y 1750 (desde la *Guitarra Española* de Joan Carlos y Amat –1596– hasta las *Reglas y Advertencias* de Pablo Minguet y Yrol),<sup>7</sup> los siguientes adornos:

#### *Trino*

Gaspar Sanz señala el trino en la tablatura mediante una T,<sup>8</sup> Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>9</sup> y Pablo Minguet y Yrol con una t; Francisco Guerau,<sup>10</sup> Santiago de Murcia,<sup>11</sup> Antonio de Santa Cruz<sup>12</sup> y el *Libro de diferentes cifras*<sup>13</sup> lo indican con %.

#### *Mordente*

El signo del mordente es un poco menos variable: Sanz lo indica con un ∩; de Murcia y Guerau con ); de Ribayaz con /; Santa Cruz no tiene signo propio para el mordente, por lo que suponemos que trino y mordente se señalaban ambos con %. El “Libro de diferentes cifras” tampoco tiene signo para el mordente, pero de vez en cuando existe el adorno de la appoggiatura inferior (*apoyamento*).

<sup>7</sup> Joan Carlos y Amat, *Guitarra Española de cinco órdenes*, Lérida, 1626; edición facsímil, Mónaco, 1980. La primera edición de la *Guitarra Española* (1596) no se encuentra. Pablo MINGUET Y YROL, *Reglas y advertencias generales*, Madrid, s.a.; edición facsímil, Ginebra, 1980. Otros manuscritos españoles merecen menos atención, bien porque casi no tratan el problema de los adornos, bien porque copian las obras de Sanz y de Murcia: Joseph GUERRERO, *Arte de Guitarra*, s.l., s.a. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 5917). Nicolao DOIZI DE VELASCO, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, Nápoles, 1640 (Madrid, BN Ms. R4042). Antonio de SANTA CRUZ, *Livro donde se verán Pazacalles de los ocho tonos*, Miranda, 1650 (Madrid, BN Ms. M2209). Paula RUBIO, *Método de guitarra*, s.l., s.a. (Madrid, BN Ms. 1233). Andrés de SOTOS, *Arte para aprender*, Madrid, 1764.

<sup>8</sup> Gaspar SANZ, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674; edición facsímil, Zaragoza (Institución “Fernando el Católico”), 1979.

<sup>9</sup> Lucas RUIZ DE RIBAYAZ, *Luz y Norte Musical*, Madrid, 1677; edición facsímil, Sevilla, 1982.

<sup>10</sup> Francisco GUERAU, *Poema Harmónico*, Madrid, 1694; edición facsímil, London, 1977.

<sup>11</sup> Santiago de MURCIA, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Madrid, 1714 (= 1714); edición facsímil, Mónaco, 1979. *Idem*, *Saldívar Codex No. 4*, s.l., ca 1732 (= 1732a); edición facsímil, Santa Bárbara, 1987. *Idem*, *Passacalles y Obras*, s.l., 1732 (= 1732b); edición facsímil; Mónaco, 1979.


<sup>12</sup> SANTA CRUZ, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Libro de diferentes cifras de guitarra* escogidas de los mejores autores [Madrid], 1705 (Madrid, BN Ms. 811).

*Ligadura*

Actualmente la ligadura tiene una naturaleza exclusivamente técnica, pero en el Barroco se contaba entre los adornos. Para señalarla encontramos en todos los autores un arco o trazo arqueado sobre o bajo dos o más cifras de la tablatura. A las ligaduras pertenecían también las distintas clases de *appoggiatura*, incluso las ejecutadas con la mano izquierda.

*Temblor*

Sanz, de Murcia y Guerau y el *Libro de diferentes cifras* lo señalan con #, de Ribayaz con \*, y Santa Cruz con .

1. *El trino*

Actualmente es de todos conocido que el trino en el Barroco comenzaba con la nota de floreos superior y no, como en el siglo XVI, con la nota principal. La diferencia en el efecto de estos dos trinos puede ser descrita, como ya hizo Robert Strizich, en el caso del trino en la nota principal como un efecto rítmico-melódico, y en el caso del trino en la nota de floreos superior, como un efecto armónico-melódico.<sup>14</sup> En el primer trino el énfasis recae en la nota principal, pues el trino empieza y termina con ella (fig. 1a); por el contrario, en el caso del trino en la nota de floreos superior, se pretende una apoyatura; el comienzo del trino recae un tono o un semitono por encima de la nota principal (fig. 1b).



Figura 1a y b

Para los guitarristas italianos y franceses esto es evidente, los cuales pensaban casi siempre en el trino retardado, aquel que comienza con

<sup>14</sup> STRIZICH, *op. cit.*, p. 20.

la nota de floreo superior.<sup>15</sup> La frecuente denominación “*cadence*” hace alusión al efecto cadencial que conscientemente pretende un efecto de apoyatura.

Pero veamos qué sucede en España. Una de las primeras referencias en un trabajo sobre guitarra la encontramos en la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz. En la regla cuarta se dice sobre el trino:

El Trino, y Mordente son muy semejantes, pero también se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo; pero quiero dar vna famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podràs hazer siempre, aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no estè apuntado el Trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes. La razon es, porque son mies, ò sostenidos, que en la Musica corresponde este nombre a los Trinos.<sup>16</sup>

Al interpretar este texto surge la duda de si el trino comienza con la nota de floreo superior (como sucede en los guitarristas franceses), o si es un trino que comienza con la nota principal.

Las indicaciones de Sanz, en una primera lectura, no son demasiado claras y todo depende del sentido de una frase: “en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo”. El texto no dice con qué sonido empieza el trino, pero explica –y esto es importante– que no debe terminar con la nota de floreo. Esto sólo permite –según nuestra interpretación– un trino según la ejecución de la figura 2a, pues un trino que comenzara con la nota principal (fig. 2b),

<sup>15</sup> Francesco CORBETTA anota en su tabla de adornos la *Cadence* que comienza con la nota de cambio superior (*La Guitare Royale*, París, 1670; edición facsímil, Ginebra, 1975, p. 9). Michel CORRETTE escribe: “en la *Cadence* ou tremblement on comence la batterie pour la note superieure” (*Les dons d'Apollon. Méthode pour apprendre la guitare*, Livre 1r, París, ca. 1763, p. 13). El guitarrista italiano Gioan Battista Granata utiliza algunas veces el trino escrito sobre dos cuerdas, el cual provoca una especie de efecto-campanela (*Capricci armonici*, Bologna, 1646; edición facsímil, Fiorenza, 1978, pp. 35 y ss.). En las instrucciones de Francesco CHABRAN leemos asimismo: “A Shake is mark'd thus *tr* and is made by sounding the note above, and then moving the finger of the note. Ex: [ejemplo musical del trino de nota superior]” (Francesco CHABRAN, *Complete instructions for the Spanish Guitar containing the most modern directions with proper Examples for Learners*, Londres, ca. 1795, p. 9). Y en el diccionario de Walther se lee: “Trillo, ... eine Sing und Spielmanier ... daß man bei der höchsten Note anhebet, und bei der tieferen, als gegenwärtigen, Note aufhöret” (*Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, p. 615). *Trillo* significa en el repertorio de los guitarristas italianos y franceses también una técnica de la mano derecha rasgueando en golpes rápidos hacia abajo y arriba los acordes. Los guitarristas españoles en cambio no mencionan este efecto.

<sup>16</sup> SANZ, fol. 11v.

debería terminar con el mismo sonido con el que empezó, y no “medio punto mas abaxo”: sólo la ejecución de la figura 2c sería teóricamente concebible, pero se elimina a causa de su gran parecido con la *appoggiatura* (Sanz llama a esto *apoyamiento* y los franceses lo conocen con el nombre de *cheute*); además, este trino no termina un semitono más abajo, sino uno más arriba.



Figura 2a, b, c

Ayuda a la comprensión del texto el sentido de la palabra *firmar*, que de alguna manera se convierte en palabra clave para la correcta interpretación del trino en la música española de guitarra. Para Covarrubias significa *firmar* “la rubrica, inscripción y nombre escrito de propio mano, que haze firme todo lo contenido y escrito encima (!) de la firma...”.<sup>17</sup>

En otras palabras, *firmar* es la confirmación que se coloca bajo algo. En nuestro contexto significa que se debe terminar un tono o semitono más abajo de lo que antes se ha tocado o trinado, de tal modo que también en este sentido las explicaciones de Sanz se refieren exclusivamente a un trino que comienza con la nota de floreo superior.<sup>18</sup>

También el comienzo de la descripción de Sanz del mordente puede ofrecernos bastante información: “El Trino, y Mordente son muy semejantes, pero también se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo”, mientras el mordente –y así debemos interpretarlo– termina tal y como comienza. En la quinta regla sobre el mordente Sanz afirma lo siguiente:

El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razon le llaman los Italianos Mordente, a aquel modo de tañer la cuerda.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, ed. por Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 596.

<sup>18</sup> La dificultad de la palabra *firmar* es evidente si tenemos en cuenta que ha sido interpretada de manera diferente por distintos autores (que citan en su mayor parte a Sanz): Ribayaz utiliza en su lugar un “no se forma” (*op. cit.*, p. 16). Minguet y Yrol entiende por el contrario un “no se afirma” (*op. cit.*, p. 39).

<sup>19</sup> SANZ, fol. 11v.

Con esto se aclara aún más lo relativo al comienzo del trino: es parecido al mordente en su comienzo, pero termina con otro sonido distinto:



Figura 3a, b, c

Las figuras 3a y b nos muestran que sólo el trino que comienza con la nota de floreio superior es parecido en sus primeras tres notas del mordente.

El trino que comienza con la nota de floreio superior puede, según Sanz, ser aplicado aun cuando no se indique expresamente en la tablatura. En la "Regla famosa" que se cita en la cuarta regla del texto, son descritos los siguientes casos en los que el trino suena bien:

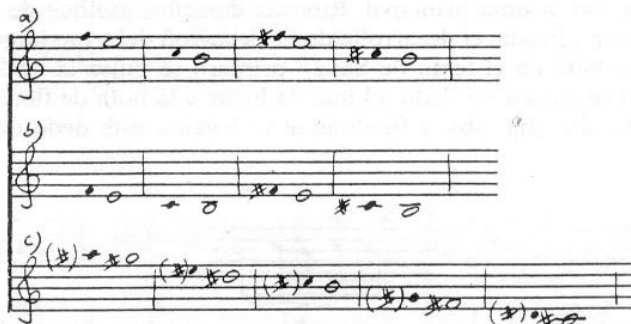


Figura 4

La figura 4 a, b y c muestra todas las posibilidades mencionadas por Sanz, por lo que el trino –como las anteriores consideraciones han demostrado– siempre comienza con la nota de floreio superior (o un tono entero o un semitono).

Otro problema surge si se leen las interpretaciones que del trino hizo Lucas Ruiz de Ribayaz en su libro *Luz y Norte musical*, aparecido tres años después que la *Instrucción*. Ribayaz afirma: "las habilidades de que he hablado, las trae Gaspar Sanz en su libro de *Instrucción de Música*; copianse a la letra como èl las trae".<sup>20</sup> Como dijimos más arriba, la indicación de Sanz "la voz del Trino no se firma donde se trina", es cambiada por un "no se forma".

<sup>20</sup> RIBAYAZ, p. 16.



Para nuestras consideraciones es especialmente novedosa e interesante la siguiente descripción sobre “la manera de trinar”.

Aunque Sanz habla de los Trinados, en el interin que llegan sus cifras, por si huuiere otras antes, quiero advertir como se apuntan, y como se tañen. Todas las vezes que se encontraren vnas tees como estas antecedentemente a los puntos, como queda escrito, se ha de trinar en aquellos puntos que las traxeren; el modo de trinar es, herir la cuerda en que se trina con la mano derecha, y menear el dedo que perteneciére al punto (en la cuerda, y traste en que se forma) de la mano izquierda; el modo de menear el deo es, alantarle [adelantarlo?], y levantarle dos vezes, sin interpolacion de tiempo, ni se ha de herir con la mano derecha, mas que vna vez en cada trinado.<sup>21</sup>

Este texto, confuso a primera vista, contiene en sí interesantes detalles, es más, ofrece incluso una nueva ejecución del trino: el trino que comienza con la nota principal. Ribayaz describe, aunque de manera un tanto complicada, el desarrollo de la ejecución del trino (algo que se echaba en falta en el texto de Sanz): primero se pulsa la cuerda (fig. 5a), luego se coloca un dedo (el que da lugar a la nota de floreo) en el traste más alto (fig. 5b), y finalmente se levanta este dedo dos veces (fig. 5c).



Figura 5

Que Ribayaz en un principio se remita a Sanz no habla necesariamente en favor de una igual ejecución del adorno. Ribayaz quiere –así parece– aceptar sólo los cuatro modelos básicos (trino, mordente, extrasino, temblor), por lo que él modifica el trino, prefiriendo el que comienza con la nota principal.

Parecida a la interpretación de Ribayaz es la de Francisco Guerau, quien escribe en su *Poema Harmónico* sobre el trino (Guerau también conoce sólo los cuatro adornos mencionados):

Hallaràs tambien vna raya pequeña, con dos puntillos, desta suerte, (%) que en Italia señalan con vna T, y dos puntillos, que se

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 17.

llama, Trino, ò Aleado, que se executa con la mano izquierda, poniendo el dedo conueniente en el traste que el numero señala, y con otro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin pàrar, dos trastes; ò vno mas adelante, segun lo pidiere el punto.<sup>22</sup>

También este texto nos informa de un trino que comienza con la nota principal, pues el desarrollo del movimiento del trino muestra lo siguiente: en primer lugar se pone un dedo (la nota principal del trino que indica la cifra de la tablatura) sobre un traste, y después se pulsa (*hiriendo*) la nota de floreo superior con otro dedo de la mano izquierda, o un tono o un semitono más arriba. Al contrario de Ribayaz, Guerau no indica que sólo el primer sonido del trino se pulse con la mano derecha mientras los otros se forman mediante el “dar” y el “alzar”.

La teoría de que bajo la palabra *herimos* ha de entenderse en el sentido de *comenzamos*, es defendida por el musicólogo Gerardo Arriaga.<sup>23</sup> Según su interpretación del texto de Guerau, se debe poner el dedo en el traste señalado y a continuación pulsar uno o dos trastes más arriba la nota de floreo superior (Arriaga: “comenzamos el movimiento”); el resultado es un trino que comienza con la nota de floreo superior. Sin embargo, opinamos que del texto de Guerau no se desprende la simultaneidad entre la colocación de los dedos de la nota de floreo y la pulsación misma. El trino que comienza con la nota principal en el sentido “aleado” (como más adelante se muestra resumido con un texto de Nassarre), es más conveniente a la música de Guerau, sobre todo porque trino y mordente alternan en este compositor en continuación puramente casual; un trino que comienza con la nota de floreo, orientado melódica y armónicamente, saldría favorecido frente al mordente, contra lo cual habla el contexto musical.

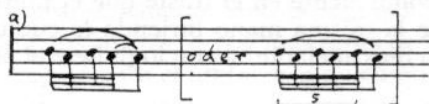
Resumiendo las anteriores consideraciones sobre el trino, se puede afirmar:

1. El trino comienza en Sanz con la nota de floreo superior, mientras que en Ribayaz y Guerau lo hace con la nota principal.
2. Los autores no se pronuncian sobre la duración exacta del trino; sólo Ribayaz habla de “dos veces”. Guerau describe exclusivamente una acción corta, un movimiento único de los dedos, o sea, el cambio nota principal-nota del floreo más alta-nota principal.
3. Sanz habla de trastes que sirven especialmente bien para el trino (primeras y segundas cuerdas al aire; cuartas y quintas cuerdas en segundo traste; y todas en el traste cuarto).

<sup>22</sup> GUERAU, p. 18, según la paginación de la edición facsímil.

<sup>23</sup> ARRIAGA, *Técnica de la Guitarra Barroca*, Córdoba, 1991 (Conferencia pronunciada en la “2. Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra”), pp. 31 y ss.

a (= Sanz)



b (= Ribayaz)



c (= Guerau)



Figura 6

Queda por tanto demostrado que se daban en España tres clases de trino: un trino que comienza con la nota de floreo superior (fig. 6a), descrito por Sanz y que se encuentra normalmente en el repertorio para guitarra francés e italiano; un trino que comienza con la nota principal (fig. 6b) en Ribayaz; y un corto trino que comienza con la nota principal, una especie de mordente invertido (fig. 6c), en Guerau.

Las versiones b y c de la figura 6 podemos encontrarlas descritas con mayor claridad y exactitud en el compendio "de todos los conocimientos musicales" titulado *Escuela de Música*, de Pablo Nassarre. Aquí, en el capítulo 17, se dice sobre los instrumentos de cuerda (aunque no explícitamente sobre la guitarra):

La execucion de el trino ha de ser quando es con la mano derecha regularmente con el dedo tercero, y con el inmediato al pequeño:<sup>24</sup> el que ha de començar, y acabar, ha de ser siempre el tercero, y en la tecla correspondiente al punto forçoso. Y digo forçoso, porque la tecla de arriba que pulsa el dedo inmediato, es voluntaria; pues no aviendo trino, no se pulsa.

Para trinar con propiedad, importa mover los dedos con velocidad, de modo, que los sonidos sean con distincion, sin al-

<sup>24</sup> Nassarre se refiere al anular, o sea, el dedo vecino al medio en dirección al meñique. Strizich traduce, erróneamente, "little finger", con lo que resulta una incómoda interpretación del trino con el dedo medio y el meñique (STRIZICH, *op. cit.*, p. 25).

cançar uno à otro, moviendo à un mismo tiempo los dos dedos, uno arriba, y otro abaxo. [...].

La otra diferencia de trino, se llama aleado, que por la similitud que tiene en los movimientos de los dedos con los de las alas de las aves, y es voz metaphorica, [...] Su execucion, es de dos modos, porque tres sonidos de que consta tan solamente, de un modo es hiriendo la tecla principal con el tercer dedo, y con el indice la demàs abaxo, bolviendo à herir con el tercero dedo en el punto principal, que es en la tecla que pulso primero. El otro modo es, que despues de haver pulsado la tecla con el dedo tercero, toca la de mas arriba con el inmediato al pequeño, bolviendo à pulsar la tecla de antes con el mismo tercero: todo lo dicho se entiende, quando se hazen con la mano derecha. Que quando son con la mano izquierda, el punto principal, siempre se pulsa con el dedo index, el de mas arriba con el pulgar, y el de mas abaxo con el tercero.

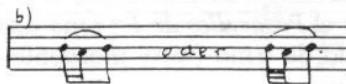
Mas propriamente se devieran llamar estos trinos, que los otros, por constar tan solamente siempre de tres sonidos: que los que se llaman trinos, son muchos los sonidos, y nunca menos que cinco: pero llamenles como quieran, importa poco.<sup>25</sup>

Por lo tanto Nassarre habla de tres clases diferentes de trino: por un lado describe el trino que debe comenzar con la nota principal y constar al menos de cinco sonidos (fig. 7a). Por otro, diferencia dos posibilidades para el aleado, el cual siempre tiene tres sonidos: la nota principal - nota de floreo inferior - nota principal (para nosotros esto sería un mordente), y, al contrario, nota principal - nota de floreo superior - nota principal (fig. 7c), en el sentido del actual mordente superior.

- a) "nunca menos que cinco [sonidos]" (= trino)



- b) "consta tan solamente siempre de tres sonidos" (= aleado)



- c)

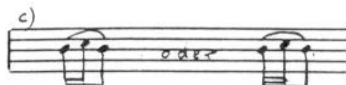


Figura 7

<sup>25</sup> Pablo NAsARRE, *Escuela música según la práctica moderna*, vol. II, Zaragoza, 1723; edición facsímil, Zaragoza, 1980, p. 470 y ss.

En efecto, parece que en el Barroco español se daban diferentes trinos: un trino más largo que comienza con la nota principal, descrito por Ribayaz y Nassarre; el corto trino de tres sonidos hacia arriba (*aleado*), mencionado por Guerau y Nassarre; la ejecución hacia abajo, que para Nassarre es también un *aleado*, Guerau ya la denomina mordente. Y en Sanz encontramos el conocido trino barroco, el cual comienza con la nota de floreo superior y que probablemente tiene más de tres sonidos.

Las consecuencias que esto tiene para la interpretación de la música de aquel tiempo, ¿se pueden generalizar diciendo, como hace Strizich en su artículo, "little question remains that the main-note trill was the type predominantly used in spanish music of the area"?<sup>26</sup> ¿Puede en adelante admitirse el problema de la música sin tener en cuenta las explicaciones de autores como Sanz, de Ribayaz o Guerau, "the main-note trill was generally employed"?<sup>27</sup>

Seguramente no hay argumentación fundada y suficiente que constate que el trino a menudo se encuentra en la mitad de una frase musical, ahí donde sólo es posible una interpretación como trino que comienza con la nota principal, el cual acentúa el énfasis rítmico de la nota y no el armónico efecto de retardo.<sup>28</sup>

¿Y se puede –para centrar el problema– hablar de un "estilo español", que se manifieste en el uso exclusivo de este trino que comienza con la nota principal?

La investigación estilística del repertorio de los guitarristas españoles del Barroco rebasa los límites de este trabajo, que se ocupa sobre todo de los adornos. Pero considerando la música de los guitarristas bajo el punto de vista de la ornamentación, se puede asegurar lo siguiente: el trino y el mordente parecen –para nombrar dos posiciones extremas– ser empleados, en Sanz, con un carácter más musical-estructural, y en Ribayaz más técnico-idiomático (excepto en las construcciones cadenciales).

Teniendo en cuenta el *Pasacalles de 1.º tono* de Guerau, es evidente que el continuo seguido de trino (%) y mordente ( ) alternantes no tiene ninguna lógica musical.

<sup>26</sup> STRIZICH, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 21.

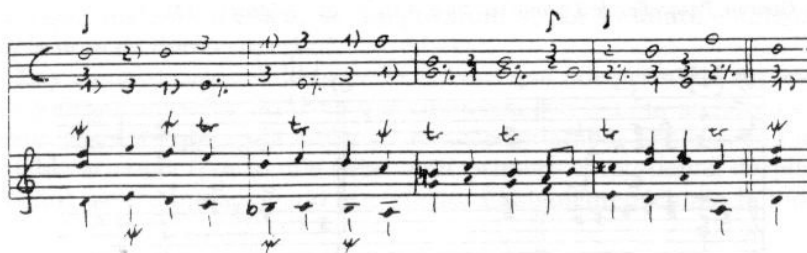


Figura 8. Guerau, *Pasacalles de 1.º tono* (p. 23, comienzo)<sup>29</sup>

El único principio básico que se sugiere es una pura aplicación técnica, o sea, el adorno es colocado allí donde es más fácil de tocar. En el ejemplo (fig. 8) los primeros tres mordentes son el modo técnicamente más fácil y cómodo de adornar, y exigen un mínimo esfuerzo, mientras que el trino significaría una complicación. El trino de la última negra del primer compás, el cual, desde un punto de vista musical, interrumpe la serie de mordentes, es visto también técnicamente: en una cuerda vacía lo más fácil es un aleado dirigido hacia arriba.

Parece ser –al revisar todas las piezas del *Poema Harmónico*–, que no hay lógica alguna entre el uso diferenciado del trino y del mordente. Para Guerau ambos ornamentos son sólo inversiones, efectos técnicos que prestan al sonido un énfasis rítmico. En este sentido corresponden a lo que Nassarre había diferenciado como dos clases de *aleado*.

Sólo al final de una variación (*diferencia*) aparece casi exclusivamente el trino; aquí significa un efecto cadencial, por lo cual puede ser justificado en el sentido de *trino* más largo.

a) Guerau, *Pasacalles de 1.º tono* (p. 23, c. 4 y 5)



<sup>29</sup> En la transcripción no se ha considerado la afinación de la guitarra con bordones en los órdenes cuarto y quinto, para mantener una escritura más fácil y sencilla de leer. Pero es cierto que una afinación “re-entrant” suaviza saltos insólitos en la partitura y hace más lógico el movimiento de las voces.

b) Guerau, *Pasacalles de 3.º tono* (p. 30, c. 4 sig.) c) *Ibidem* (c. 12)



Figura 9

El trabajo de Antonio de Santa Cruz representa la más extrema y absoluta equivalencia entre el trino y el mordente: utiliza para ambos adornos un único signo (%), de tal manera que el guitarrista debe, a partir del contexto musical, concluir qué adorno ha de utilizar, o, lo que parece más probable, adoptar como criterio su propia capacidad técnica.



Figura 10. Santa Cruz, *Españoletas sobre la E* (fol. 17r, c. 18 y ss.)

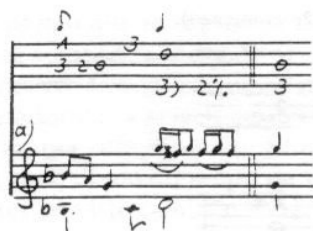
Las posiciones provistas con un asterisco (fig. 10, \*) son ejecutadas con mordentes, lo cual es la única alternativa técnicamente realizable. A las marcadas con dos asteriscos (\*\*) se puede aplicar tanto un trino como un mordente.

Pero ¿cómo un compositor que sólo utiliza el trino que comienza con la nota principal y el aleado dirigido hacia abajo podía escribir un

trino que sugiere un efecto de la apoyatura y, por lo tanto, comienza con la nota de floreo superior?

Hay algunos casos en la obra de Guerau que nos permiten suponer que podría tratarse de un trino que comienza con la nota de floreo superior. Siempre que en la tablatura se suceden ambos adornos con invariable armonía (por lo que debe venir primero el mordente, después el trino) parece intencionado este efecto. El siguiente ejemplo lo mostraría:

a) Guerau, *Pasacalles de 1.º tono* (p. 23, c. 14)



b)



c) *Pavanas* (p. 70, c. 134)

*Gallardas* (p. 71, c. 21)



Figura 11

La figura 11b (transcripción) muestra la ejecución según las explicaciones textuales de Guerau; aquí se oye la implícita apoyatura sin preparación de cuarta sol-fa# y su resolución hacia sol. La figura 11c sería una convincente posibilidad del trino que comienza con la nota de floreo superior y, además, musicalmente satisfactoria; la figura 11d muestra otros ejemplos de igual efecto.



En Gaspar Sanz parece suceder otra cosa. Las cadenas de trinos y mordentes consecutivos constituyen más bien una excepción, algo como un efecto de aumento en una serie de variaciones (*Folias*, fol. 40r, c. 17 y 19; *Marionas*, fol. 44r, c. 85 y ss.); los adornos son extremadamente parcos y sólo se ponen en momentos muy determinados (aproximadamente al principio del compás); en el primer ejemplo de la figura 11a, Sanz indica un trino (un mordente sería más fácil), en el segundo un mordente (fig. 12b); aquí un trino sería técnicamente realizable, pero más difícil.

a) Sanz, *Españoletas* (fol. 42r, comienzo)



b)



Figura 12

Aunque también en Sanz la interpretación del adorno como tal tenga una base técnica (tiene preferencia lo que mejor convenga a la mano), el adorno mismo, o sea, dónde y en qué contexto musical aparece el ornamento, tiene una base musical. Sanz considera el adorno como el centro de la composición, aunque, en un segundo momento, la realización se muestre dependiente de la aplicación. Sanz –al contrario que Guerau– establece el adorno musical-estructural.

Otro problema que aparece a este respecto es la pregunta de si se debe, en Sanz (u otros compositores), diferenciar entre música española (*Folias*, *Jácaras*, *Españoletas*, etc.), y música al estilo francés (*Alemanda*, *Zarabanda*, etc.), y determinar, correspondiendo a ellas, el uso del trino; así, las piezas españolas tendrían un trino de nota principal y

la música francesa un trino de nota de floreo superior.<sup>30</sup> Pero esto significaría –y debe ser tarea de otras investigaciones– conocer de una manera mucho más precisa la música de los guitarristas españoles y analizarla estilística y críticamente; sólo entonces se puede resolver el problema del trino, un trabajo que aún falta por hacer. En el caso de Santiago de Murcia se debe tener en cuenta que él no da ninguna explicación sobre los adornos; sólo menciona en el prólogo que ha renunciado a los adornos porque no hay ningún amante del instrumento que no conozca el excelente libro de Francisco Guerau (Garaù!), en el cual se encuentra lo más importante.<sup>31</sup>

Como se ha indicado anteriormente, Guerau describe el trino de nota principal (*trino*) y el aleado corto, para él “mordente”. ¿Por qué se debe tocar la música de Murcia, aunque sea de procedencia francesa, con adornos franceses, si el propio autor se remite a Guerau, quizás el más español de todos los guitarristas?

En el caso de la música de Gaspar Sanz parece indudable; él describe el trino que comienza con la nota de floreo superior y esto debería ser prueba suficiente de que él lo utiliza en sus composiciones.

Por otro lado, hay unas pocas posiciones que parecen algo críticas, como el principio del *Rugiero* (fol. 41r) o el de *La Coquina francesa* (fol. 49r).

a) Sanz, *Rugiero* (fol. 41r)

b) *La Coquina francesa* (fol. 49r)



Figura 13

<sup>30</sup> Esta opinión, por ejemplo, tiene Monica HALL (*The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia*, tesis doctoral, University Milton Keynes, 1984, p. 249) y Craig H. RUSSELL (*op. cit.*, 1981, vol. 2, p. VII). De todos modos, ambos autores se refieren a la obra de Santiago de Murcia.

<sup>31</sup> Santiago de MURCIA, 1714, *Amado Lector*.

En ambas ocasiones encontramos el trino en el cuarto orden en una voz acompañante; no debe ser interpretado ni en un sentido armónico ni en un sentido melódico, el único sentido debe recaer en su énfasis rítmico, que favorece –en contra de las explicaciones textuales de Sanz– un trino de nota principal. De cualquier modo, también conviene un trino en el sentido de Sanz: la agudeza de la segunda entrante es quizás intencionada justo para esta música popular.

A este respecto, es interesante una posición que aparece en el *Bailete francés*. Aquí se encuentra el ligado (*Extrasino*) con el trino y, en el siguiente compás con el mordente; los adornos se interpretan con la mano izquierda.



Figura 14. Sanz, *Bailete frances* (fol. 47r)

En el primer compás del ejemplo (fig. 14) el trino se interpreta sólo como trino de nota principal, lo cual, sin embargo, no debe ser visto como una contradicción con las explicaciones textuales de Sanz (para que empezara con la nota de floreo superior debería ser pulsado de nuevo). La preparación del trino a través de esta nota de retardo superior (en este caso el tercer dedo) está, en cualquier caso, garantizada de tal manera que también en este *Bailete* se conserva “la ejecución francesa”.<sup>32</sup>

El mordente combinado con una *ligadura* (o el actual ligado; fig. 14, c. 2) permite, bajo las condiciones técnicas ofrecidas, sólo una realización como mordente; mucho más sentido tendría aquí, musicalmente, la *Esmorsata*.

<sup>32</sup> La influencia de la música francesa se muestra evidentemente en el hecho de que Sanz ha copiado una *Sarabanda* del compositor francés Carré (SANZ, *op. cit.*, *Sarabanda francesa*, fol. 27r; Antoine CARRÉ, Sieur de la GRANGE, *Livre de guitarrre contenant plusieurs piéces avec la maniere de toucher sur la partie ou basse continue*, París, 1671, edición facsímil, Ginebra, 1977, p. 14).

## 2. *El mordente*

Como hemos dicho más arriba a propósito del trino, el mordente es el cambio único desde la nota principal a la nota de floreo inferior. A continuación resumimos algunas descripciones de este adorno.

Sanz es bastante impreciso; para él “el mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razón le llaman los italianos Mordente, a aquel modo de tañer la cuerda”.<sup>33</sup> Ribayaz cita literalmente este texto de Sanz.<sup>34</sup> Una descripción más precisa nos ofrece Guerau:

Asimismo hallaràs vna ( al revès, ó coma, desta suerte, ), que en Italia llaman, Mordente: este se executa poniendo el dedo conueniente dos trastes, ò vno mas atrás de lo que el numero señala, segun lo pidiere el punto, y con otro dedo se ha de herir con mas vieveza, que en el trino, la cuerda en el traste que el numero señala, rematando el punto en èl.<sup>35</sup>

La indicación de Guerau sobre “se ha de herir con mas vieveza, que en el trino”, podría sugerir una realización del mordente como la siguiente:



Figura 15

Sin embargo, la indicación puede referirse simplemente a que técnicamente el trino (nota principal - nota de floreo - nota principal) se ejecuta más fácilmente que el mordente, en cierto modo su inversión. ¿Por qué se debe –insistimos de nuevo– conceder prioridad en la composición del *Poema Harmónico* a un adorno?

Por el contrario, el musicólogo americano Michael Lorimer interpreta el texto de Guerau sobre el mordente afirmando que “Gueraus word’s might describe nothing more than a simple upward appoggiatura...”;<sup>36</sup> por tanto, representaría sólo una fácil apoyatura desde abajo. Aquí nos encontramos en el mismo caso que en las explicaciones de

<sup>33</sup> SANZ, fol. 11v.

<sup>34</sup> RIBAYAZ, p. 16.

<sup>35</sup> GUERAU, p. 18.

<sup>36</sup> de MURCIA, 1732a, introducción, p. XVIII.

Ribayaz sobre el trino: en cierto modo se describe sólo una parte de la ejecución; en el caso de Guerau sólo la segunda mitad (“poniendo el dedo conueniente dos trastes, ò vno mas atrás de lo que el numero señala”). Probablemente para el guitarrista de entonces era evidente pulsar primero la nota principal y esto no requería ninguna explicación. Una fácil apoyatura (*appoggiatura*), como dice Lorimer, no tiene musicalmente ningún sentido, pues la diferencia con el trino sería demasiado obvia –algo que la música de Guerau contradice–.

El trino y el mordente, o, para expresarlo mejor, las dos clases de *aleado*, tienen igual significación: ambos son acentos rítmicos de una nota principal, dirigidos hacia arriba o hacia abajo. Por eso la interpretación de un tono o de un semitono en el mordente (y en el trino) depende del contexto musical, con tal que éste permita una realización bajo el punto de vista técnico. En caso de problema se elegirá sencillamente aquella versión que no estorbe al idioma guitarrístico, que no cause ninguna dificultad.

- a) Guerau, *Pasacalles de 1.º tono punto abajo* (p. 49, c. 17)  
 b) Guerau, *Pasacalles de 4.º tono* (p. 34, c. 45-48)

Figura 16

Musicalmente lleno de sentido y técnicamente lógico sería, en el compás 17, en la última negra, un mordente con los sonidos sib-lab-sib; sin embargo, en la guitarra sólo es realizable, a causa de los límites más bajos, un semitono (sib-la-sib). El ejemplo de la figura 16b es semejante. Musicalmente lógico sería, en el segundo compás, primera nota negra del ejemplo, un fa#; técnicamente sólo es realizable un sol natural. Estos ejemplos vuelven a mostrar que el mordente en Guerau depende en primer lugar de las posibilidades instrumentales, representa un adorno técnico, y sólo de manera secundaria experimenta una motivación musical.

3. *Las ligaduras*a. El *extrasino* (013)

Al contrario que en el caso del trino y del mordente, no encontramos ninguna dificultad en el entendimiento de la interpretación de los textos sobre el *extrasino*. Sanz lo describe en la regla siete y da un ejemplo (310);<sup>37</sup> Guerau también lo menciona (0235).<sup>38</sup>

Que en el Barroco el *extrasino* (y no sólo en España) se incluya entre los adornos puede ser sorprendente para los guitarristas actuales. Los guitarristas barrocos lo contaban entre los adornos a causa de su sonido suave y distinto. En los ejemplos de Sanz encontramos *extrasinos* de dos clases hasta de seis notas ligadas.

- a) *Passacalles por la L* (fol. 57r, c. 77)
- b) *Passacalles por la J por Patilla* (fol. 51r, c. 22)
- c) *Canarios* (fol. 23r, c. 16)
- d) *Passacalles por la E* (fol. 37r, c. 29)

Figura 17. Sanz

<sup>37</sup> SANZ, fol. 12r.

<sup>38</sup> GUERAU, p. 18.

El cambio a una nueva cuerda se observa con exactitud y siempre empieza con un nuevo extrasino.



Figura 18. Sanz, *Passacalles por la K3* (fol. 58r, c. 54)

Los extrasinos pueden conducir sobre las partes acentuadas del compás y en tal caso son una especie de “contrapunto rítmico”.<sup>39</sup>

Lo mismo se puede constatar en la obra de Santiago de Murcia, con la diferencia de que éste, a menudo, en el extrasino ascendente y descendente, reúne todas las notas con un gran arco, y los descendentes son marcados de nuevo con otro arco.



Figura 19. De Murcia, *Folias italianas* (1732a, fol. 65r)

Especialmente arriesgado en el uso del extrasino es Guerau. Él marca con un simple arco por encima de largas sucesiones de sonidos, sin interrumpir en el cambio de cuerda.

<sup>39</sup> STRIZICH, p. 30.

Figura 20. Guerau, *Marizápalos* (p. 64, c. 200)

E incluso se incluyen en el extrasino adornos o pasajes a dos voces.

- a) *Pavanas* (p. 69, c. 96)
- b) *Pasacalles de 2.º tono, de proporción* (p. 27, c. 51)



Figura 21. Guerau

Naturalmente, estos extrasinos de Guerau no se pueden realizar siempre de la manera indicada; requieren a menudo una interrupción (por motivos técnicos), un nuevo golpe con la mano derecha. Pero Guerau sólo quiere mostrar aproximadamente el extrasino –y esto de la manera más fácil con un arco–, y la ejecución se deja en manos del intérprete.

#### b. El apoyamento y la esmorsata

Junto al *extrasino*, utilizado por muchos guitarristas españoles, encontramos en Sanz la descripción de dos nuevos adornos. Afirma Sanz que estas dos *habilidades* no se citan con frecuencia, pero representan lo más delicado que la guitarra puede ofrecer.<sup>40</sup> Sanz describe el apo-

<sup>40</sup> SANZ, fol. 12r.



yamento (la apoyatura o appoggiatura inferior) y la *esmorsata* (la apoyatura o appoggiatura superior).



Figura 22

En la figura 22 la *esmorsata* y el *apoyamento* se ofrecen en notación, por lo que, según las interpretaciones de Sanz, sólo se consideran las versiones a, b, d y e, mientras que las largas apoyaturas (c y f) se encuentran en la música francesa. Sanz indica expresamente que, inmediatamente después del “dar” del primer sonido con la mano derecha, debe producirse el sonido, en el *apoyamento*, mediante el alzar, y en la *esmorsata* a través de la retirada inmediata.<sup>42</sup> El problema que se plantea en la *Instrucción* es el signo con el que Sanz marca la *esmorsata* y el *apoyamento*: es exactamente el mismo que para el mordente, un semiarco encima o debajo de la cifra (  $\downarrow$  ). Por tanto todas las cifras con semiarco pueden interpretarse o como mordente o como apoyatura inferior o superior.

Sólo en una ocasión Sanz nos indica que, mediante ese signo, está pensando en la *esmorsata*, y no en un mordente.

El ejemplo, y uso de esta *Esmorsata*, ò *Ligadura*, lo hallaràs en la *Xacara*, en la segunda diferencia, al cuarto compàs, ligando el cero de la prima, con el cinco del modo referido.<sup>43</sup>



Figura 23. Sanz, *Xacara* (fol. 22r, c. 8 y 15)

<sup>41</sup> En CORBETTA (*Guitare Royale*, op. cit., p. 9).

<sup>42</sup> SANZ, fol. 12r.

<sup>43</sup> SANZ, fol. 12v.

La figura 23a muestra el compás arriba mencionado, mientras que la figura 23b ofrece otro lugar de la misma composición. En ambos compases es fácil reconocer la *esmorsata*, pues el arco está sobre un cero, lo cual es imposible de realizar con un mordente. No encontramos en otras piezas pasajes comparables, y la *esmorsata/apoyamiento* o el mordente deben deducirse del contexto.

- a) notación en tablatura
- b) realización como mordente y *esmorsata*



Figura 24. Sanz, *Pasacalles sobre la D* (fol. 21r, comienzo)

El siguiente ejemplo (fig. 25a) sugiere una interpretación como *apoyamiento*, adecuado al ductus de la música francesa, mientras que en el segundo ejemplo (fig. 25b) deberíamos inclinarnos por el mordente (en conocida alternancia con el trino).

- a) Sanz, *Alemanda* (fol. 25r, comienzo)
- b) *Folia* (fol. 40r, c. 18)



Figura 25

Tan problemático es el uso del mordente o de la appoggiatura (*ligadura*) en la obra de Gaspar Sanz como claro e indudable en la de Santiago de Murcia. En ésta, a menudo se reconoce el adorno simplemente porque la nota de apoyatura (disonancia) y la solución no se comprenden rítmicamente, sino que representan una unidad.



Figura 26. De Murcia, *Folias italianas* (1732a, fol. 61v, c. 54)

Murcia no ha marcado en el primer compás del ejemplo (fig. 26) la apoyatura como dos corcheas y las otras notas como negras, sino que mantiene el signo rítmico de las negras para el compás completo. Por tanto no hay que tocar cuatro negras iguales, sino (aproximadamente) dos corcheas y dos negras.

Pero ¿cómo es la distribución rítmica correcta de la apoyatura?, ¿es larga o corta?

Mucho se ha hablado a favor de aceptar una realización en el sentido de Sanz, o sea, la nota de apoyatura (disonancia) más corta que la nota de solución, como  $\text{♩} \text{♩}$  o  $\text{♩} \text{♩}$ . Por un lado así lo describió Sanz ("al instante pissala"), por otro lado encontramos algunos pocos lugares en de Murcia que son marcados en este sentido.



Figura 27. De Murcia, *El Cotillon* (1732a, fol. 80v, c. 5)

En el ejemplo (fig. 27) la apoyatura que forma la disonancia tiene un cuarto de valor, pero la solución tres cuartos. El hecho de que la

nota principal (consonancia) lleve un mordente no cambia en nada la situación.

Otro ejemplo de apoyatura corta podemos encontrarlo en el siguiente pasaje:



Figura 28. De Murcia, *Alemanda* (1732b, fol. 69r, c. 4)

Pero –insistimos en ello– son todos ejemplos de la versión anotada. En comparación con la *appoggiatura*, que no se comprende rítmicamente, debemos aceptar que éstos deben ser interpretados como largas apoyaturas. Si Santiago de Murcia escribe en algunos pocos casos las *appoggiaturas* como cortas y el resto no, puede ser una señal de que sólo se anota la excepción a la regla: lo normal serían las *appoggiaturas* largas, y la excepción, por ello escrita, el retardo corto.<sup>44</sup>

No podemos afirmar, como hace Strizich en su artículo, que la *appoggiatura* se atribuye sin excepción a la música francesa, incluyendo en ella a de Murcia.<sup>45</sup> Ni tampoco se puede caracterizar el “estilo español” mediante el uso particular del mordente, y el francés (e italiano) mediante el uso de la apoyatura y las faltas de mordentes. ¿Y comienzan realmente hacia 1700, aproximadamente con la obra de Santiago de Murcia, a tomar cuerpo en España la nueva música francesa y el estilo italiano?

Sin duda todas ellas son cuestiones interesantes que desgraciadamente no podemos discutir en el marco de un debate sobre los adornos. Pero cada vez es más evidente que España no estaba tan aislada ni tan alejada de las tendencias de su tiempo.<sup>46</sup> Contactos artísticos entre

<sup>44</sup> Lorimer apoya su teoría de la corta (!) interpretación de la *appoggiatura*, en los pocos ejemplos rítmicamente anotados (*op. cit.*, p. XVIII), los cuales –según mi opinión– constituyen justo la excepción.

<sup>45</sup> STRIZICH, p. 33.

<sup>46</sup> Véase el interesante artículo de Louis JAMBOU, “Problemática de la Literatura Guitarrística entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo xvii” (*II Jornadas de estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba, 1991, pp. 85-109). También se incluye aquí una lista de actuales tesis doctorales francesas sobre este tema.

España y Francia hubo evidentemente antes de 1700, de tal manera que parece siempre problemático ver un “estilo español” independiente en las composiciones de Sanz, Guerau y otros músicos. Debemos considerar “música nueva” algunos pasajes como la variación de la figura 29, por un lado a causa de su gran audacia armónica que pronto sería propia de la música italiana, y por otro lado a causa de las construcciones de retardos, como el port de *voix et pincé* en el cuarto compás del ejemplo. Seguramente no se trata de algo excepcional y es sólo un efecto aislado en una variación.



Figura 29. Guerau, *Pasacalles de 5.º tono, de proporción* (p. 38, c. 9-12)

#### 4. El temblor

El temblor aparece entre los adornos en pie de igualdad con el trino, el mordente y la ligadura. El siguiente ejemplo (fig. 30) de las *Folias* de Sanz lo muestra.



Figura 30. Sanz, *Folias* (fol. 40r, c. 32)

En cada tercera negra del compás encontramos un adorno, observándose que su posición (la tercera negra) está motivada musicalmen-

te, mientras que la ejecución del mismo está motivada técnicamente: el trino en la primera cuerda al aire es el ornamento más cómodo; el primer dedo en el primer traste toca de la manera más fácil un mordente; y para el tercer traste es satisfactorio (bajo este punto de vista) o un trino o un mordente, como única solución se ofrece el temblor.

El temblor, según la regla seis de Sanz “se haze ordinariame[n]te con el dedo pequeño, y también alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso a vn lado, y otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado assi \*”.<sup>47</sup>

La aplicación del temblor ni se limita exclusivamente a posiciones altas ni se entiende sólo en el sentido de una mejor sonoridad del instrumento. Los guitarristas españoles –especialmente Sanz, que es quien utiliza con más frecuencia este adorno–, aplican el temblor como acento “tónico” (contrariamente al mordente que es sobre todo de naturaleza rítmica). Y justamente como acento ya creían los guitarristas italianos y franceses entender el temblor,<sup>48</sup> como efecto que subraya las evoluciones sorprendentes, pone de relieve los saltos melódicos o aclara pasajes expresivos.

En los siguientes pasajes de la *Instrucción* de Sanz, las notas con un temblor son concebidas como “acentos” (tónicos), por lo que la respectiva nota marcada influye claramente en la acción rítmica; no se trata sólo de un “bello sonido”. En el empleo de estos adornos los otros guitarristas españoles además de Sanz no hacen ninguna excepción.

a) Sanz, *Jácaras* (fol. 22r, c. 5)



<sup>47</sup> SANZ, fol. 12r. Compárese también con las interesantes observaciones de ARRIAGA (*op. cit.*, pp. 35 y ss.), especialmente su afirmación de que Sanz describe un movimiento con “grande velocidad, y prontitud”, y, por el contrario, los guitarristas apoyoamento, la *cheute*, y a la esmorsata corresponde, según él, el *tremblement*. Italianos, como Foscarini y Pellegrini, recomiendan un tiempo pausado (“à poco, à poco”).

<sup>48</sup> Francesco CORBETTA, *Varii Caprichii per la ghittara spagnuola*, Milano, 1643, p. 4 (“Tremolo sforzato”). Giovanni Paolo FOSCARINI, *Li cinque Libri della Chitarra alla spagnuola*, Roma, 1640 (“Trillo sforzato”). Domenico PELLEGRINI, *Armoniosi concerti*, Bologna, 1650, (“Tremolo sforzato”).

b) Sanz, *Canarios* (fol. 23r, c. 24)<sup>49</sup>



Figura 31

### III. RESUMEN

De ningún modo es homogéneo el cuadro que resulta al considerar resumidamente el fenómeno de los adornos en la música española para guitarra del barroco. Como hemos visto, los autores (Sanz, Ribayaz y Guerau), en lo concerniente al trino, tienen concepciones bastante diferenciadas, y mencionan al menos tres posibilidades distintas de interpretación: el corto trino de nota principal, el largo trino de nota principal y el trino de nota de floreo superior. En el caso del mordente o, más precisamente, en el del signo del adorno que designa al mordente, se llegan a enumerar incluso más ejecuciones: así las alternativas como apoyatura inferior o superior, o como el más genuino mordente en el sentido del cambio nota principal - nota de floreo inferior - nota principal. Sólo en el caso del extrasino y del temblor no se dan ramificaciones agravantes: en la interpretación de éstos parece estar todo el mundo de acuerdo. Pero surge la cuestión de si se puede hablar de un “estilo español”, que se manifestaría –según las afirmaciones de Strizich– en el frecuente uso del trino de nota principal alternando con el mordente. Para esta cuestión hay que tener en cuenta que sólo Guerau escribe el cambio trino-mordente, adornos que para él sólo representan inversiones de una única cosa. Por otro lado, su música se ajusta en primer lugar lineal-polifónicamente, en la tradición de los vihuelistas españoles –otras investigaciones deberían informar de ellos–, de tal manera que la equivalencia de estos importantes adornos para Guerau es la única posibilidad de interpretación. En Santa Cruz se encuentra sólo un único símbolo para el trino y el mordente (%); el intérprete

<sup>49</sup> Compárase también con los pasajes análogos del *Canario* del segundo libro (SANZ, fol. 43r) o de la *Jácara* (fol. 41r). ¡Cada vez el temblor produce un acento “tónico”!

debe decidir *ad hoc* qué adorno utiliza, y probablemente tenía más importancia la ejecución técnica que la musical. Sin embargo es también interesante que el compositor no desee ninguna diferenciación y que subraye con un único símbolo la igualdad de ambos adornos. En Sanz, por el contrario, falta la estricta grafía polifónica, su música, sobre todo, acentúa las voces superiores y es innegable la cercanía a la música italiana "moderna". Por eso, la igualdad entre trino y mordente es menos forzosa, los distintos valores expresivos de ambos adornos se consideran como matices de una gradación melódica. Las pocas cadenas trino-mordente, sólo efecto en alguna variación, casi no tienen importancia.

¿Qué ocurre entonces con el "estilo español"? La frecuencia de un adorno no puede considerarse como justificación de un estilo, y sería mejor acercarse desde aspectos musicales y aquí buscar criterios estilísticos —una tarea que está todavía por hacer. La singularidad de un adorno de ninguna manera basta para definir un "estilo español". Aquí deberían tomarse en cuenta especialmente otros aspectos más sólidos, como, por ejemplo, la relativamente fácil realización del bajo continuo, o el mantenimiento de una escritura "modal", opuesta a la "moderna" tonalidad menor-mayor, y, con frecuencia conviviendo con ello, las denominaciones del tiempo, que en el resto de Europa ya no se utilizan. Éstos podrían ser algunos elementos capaces de definir un "estilo español"; los adornos —como hemos mostrado— no forman, de ningún modo, un cuadro tan homogéneo que puedan ser considerados criterios de un estilo. E —insistimos— la música anterior a 1700 en España tampoco es tan uniforme, tan "española", como se ha querido habitualmente aceptar: investigaciones futuras quizás lo clarifiquen.

Otra consideración que surge en relación con el problema de los adornos es la pregunta sobre su transferibilidad, o sea, si los adornos que son válidos para un instrumento y sólo aquí tiene su lógica idiomática, podrían transferirse, en el marco de una transcripción, a otro instrumento. En la transcripción de piezas para guitarra barroca al moderno instrumento de concierto, el problema de los adornos es menos grave: normalmente se pueden traducir sin demasiados problemas de uno a otro instrumento; la dificultad surge más bien a propósito de la diferente afinación de ambos instrumentos. Pero ¿qué sucede con la transcripción de una música que no está estructuralmente pensada para guitarra —y esto vale igual para la barroca como para la moderna—? ¿Según qué punto de vista debe tocarse la música de laúd en transcripción para guitarra: con los adornos del instrumento original o según las posibilidades instrumentales de la guitarra? Más seria es la decisión en el caso de música para instrumento de tecla: ¿se debe adornar una suite para cembalo de Johann Sebastian Bach en su adapta-



ción para guitarra con los ornamentos “bachianos”, como los que se encuentran en el *Clavierbüchlein* para Wilhelm Friedemann, o valen en este caso las leyes de la guitarra y por tanto sólo las posibilidades mencionadas por los guitarristas (barrocos)? Todas éstas son cuestiones que no hemos aclarado en las presentes páginas y que pueden valer como incentivo para próximas investigaciones. Sin embargo es un hecho que el repertorio de adornos para guitarra no es de ninguna manera tan limitado como podría parecer a primera vista. Sólo los guitarristas españoles (¡y en este trabajo no tenemos en cuenta ni a los italianos ni a los franceses!) tenían a su disposición un fondo tan grande de múltiples posibilidades expresivas, que debería de ser suficiente para interpretar música de guitarra o música para guitarra.