

Correa, 1626

Ornamentos descritos por Correa

Correa describe tres tipos de ornamentos: QUIEBRO SENCILLO, QUIEBRO REITERADO y REDOBLE

- El quiebro es “*bajada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos...*”, puede ser:
 - o Sencillo, como una rápida bordadura a la nota inferior.
 - o Reiterado, con una nota más por arriba, idéntico al quiebro de mínimas de Santa María.

Nota Bene: Las citas literales de Correa en el cuerpo del texto son transcritas normalizadas a la ortografía actual, a pesar de ello van en cursiva y entre comillas para distinguirlas. Al final del texto se encuentran recogidos todos los fragmentos del texto donde se refiere a la ornamentación, transcritos con la ortografía original, y seguidos de los mismos en facsímil.

- El redoble es la alternancia veloz y continuada de una nota y la inmediata superior para acabar con una terminación: “*repercusión de dos signos propincuos con quiebro sencillo a la postre*” (propincuo=contiguo, diccionario RAE). Los denomina sencillo o reiterado según el grupo inicial tenga tres o cuatro notas respectivamente.

En la nomenclatura actual, estos ornamentos corresponden respectivamente con mordente (quiebro sencillo), grupeto (quiebro reiterado) y trino (redoble) con grupeto inicial y con resolución.

A continuación una interpretación de lo expuesto por Correa. En el caso de los quiebros, la expresión en notas se deduce de la solmisación indicada por él. Los redobles sí están expresamente indicados en notación de cifra. En ambos casos incluye también Correa indicaciones de digitación.

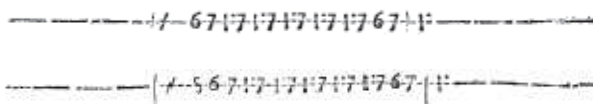




Ilustración 1: Quiebros y redobles descritos por Correa (Correa, Facultad Orgánica, Alcalá: Antonio Arnao, 1626. Introducción, f. 15v-16)

Además de estas explicaciones que proporciona Correa en la parte introductoria de su *Facultad Orgánica*, tenemos como fuente del estudio la propia música, donde encontramos 175 redobles, generalmente indicados –como se verá más adelante– con la letra R. Sólo seis de ellos están escritos en notación, y aún algunos de estos llevan la indicación redundante “R”. Muy ocasionalmente encontramos quiebros sencillos escritos en notación, sí encontramos escritos los grupos iniciales de los redobles, y también algunos ornamentos diferentes de los descritos en la introducción. Todo ello se expone a continuación.

Particularidades de los ornamentos descritos por Correa:

- Quiebro sencillo a la nota inferior: Nótese que Correa describe únicamente el quiebro a la nota inferior. Por el contrario, otros autores anteriores (Cabezón, Coelho) habían descrito solo el quiebro a la nota superior. Sancta Maria y Bermudo describen ambos (inferior y superior), pero reconocen la preferencia por el superior.
- Importancia y necesidad del grupo inicial en los redobles. Nótese que los redobles descritos por Correa siempre incluyen grupo inicial, lo que parece haber sido una pauta característica de los trinos en la música española hasta finales del siglo XVII, según el testimonio de Nassarre: “*llámase trino porque los Antiguos los tres sonidos primeros los ejecutaban con tres dedos distintos en diferentes teclas, aunque proseguían solo con dos...*” (Nassarre, Escuela Música II, Zaragoza, 1723, p. 470). Más de la mitad de los Redobles que se encuentran indicados en la música tienen escrito el grupo inicial (91 de 175 casos, el 52%), resumidos en la tabla siguiente. Entre estos encontramos no solo los dos tipos descritos en la introducción (casos A y B), sino otros diferentes (casos C). Los casos A y B son con diferencia los más frecuentes, aunque si consideramos los diferentes a los “teóricos” como un

solo grupo C, se reparten aproximadamente por igual (30, 32 y 27 casos respectivamente). En los casos C se indica dónde se encuentran (tiento-compás). Se observa que C1 y C2 son A y B invertidos, C3 y C4 A y B repetidos, etc. (siguen diversas variantes tomando casi siempre como base los anteriores).

The image displays musical notation for eleven groups (A through C11) of rhythmic patterns. Each group is shown on a staff with a treble clef and a common time signature. Above each staff is a label (A, B, C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11) and a letter 'R' indicating a redoble. Below each staff are the measure numbers where the pattern occurs. Groups A, B, C1, and C2 are on the first staff; C3 through C7 are on the second; and C8 through C11 are on the third.

Group	Measure Numbers
A	(30 casos)
B	(32 casos)
C1	11-78
C2	3-14, 36-90, 39-29
C3	3-169, 6-36, 42-5, 44-103, 47-63, 54-76
C4	42-44, 44-31, 47-48, 47-65, 54-41
C5	16-57
C6	25-83, 30-16, 30-153, 43-56, 59-15
C7	38-29, 45-60
C8	52-8
C9	59-19
C10	59-58
C11	31-125

Ilustración 2: Grupos iniciales en los redobles de Correa

- Los redobles son ininterrumpidos, y tienen terminación. En esto se diferencia Correa de la práctica del siglo XVI, recordemos que para Venegas, Sancta Maria y Cabezón, los trinos no debían ocupar todo el valor de la nota, sino detenerse a la mitad (*cfr.* lo dicho por estos autores en las secciones correspondientes). La terminación afectaría también a todo tipo de trinos, no sólo a los que resuelven en la nota superior o inferior sino a los que se detienen en la misma nota, o los que descienden una cuarta, como se verá a continuación. No obstante, encontramos también ejemplos de redobles cuya ubicación sugiere que se detienen, y en los que cabría cuestionarse si tiene sentido la terminación. Casi todos ellos están en nota ligada, preparación de disonancia, lo que sugiere detenerse para que se escuche la disonancia, y la terminación resultaría extraña. En el caso de Ilustración 4, está en nota ligada a otra corta no disonante, simple prolongación de la nota anterior, tratándose de una detención.

The image shows two musical notations for Tiento 27 c. 48 (f. 71). On the left is a guitar-like notation with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It features a series of notes with stems and flags, and a 'P' above the first note. On the right is a standard staff notation with a treble clef and a common time signature. It shows a series of notes with stems and flags, and a 'P' above the first note. The two notations are connected by a brace on the right side.

Ilustración 3: Tiento 27 c. 48 (f. 71)

(Nota Bene: en todo este trabajo, para identificar los ejemplos extraídos de las obras de Correa, se indica el tiento, el compás y el folio de la fuente original. Siempre se da el original y la transcripción)

The image shows two parts of musical notation. On the left is a guitar tablature with six lines and numbers 1-6. On the right is a transcribed musical staff with a treble clef and a redouble (R) marking above the first measure.

Ilustración 4: Tiento 27 c. 62 (f. 71v)

The image shows two parts of musical notation. On the left is a guitar tablature with six lines and numbers 1-6. On the right is a transcribed musical staff with a treble clef and a redouble (R) marking above the first measure.

Ilustración 5: Tiento 27 c. 110 (72v)

The image shows two parts of musical notation. On the left is a guitar tablature with six lines and numbers 1-6. On the right is a transcribed musical staff with a treble clef and a redouble (R) marking above the first measure.

Ilustración 6: Tiento 53 c. 71 f. 138

En el siguiente caso tenemos un redoble reiterado, en una nota final retardada. La terminación se mantiene, pero más que ser similar a un “quiebro sencillo a la postre” queda ralentizada como una especie de bordadura inferior. El “redoble” propiamente dicho (o su parte central, la alternancia con la nota superior) queda reducido al valor de una semínima.

The image shows two parts of musical notation. On the left is a guitar tablature with six lines and numbers 1-6. On the right is a transcribed musical staff with a treble clef, a redouble (R) marking above the first measure, and a cadence (C) marking above the second measure.

Ilustración 7: tiento 39 c. 101-103, f. 101v

A continuación, otro redoble que parece necesitar detenerse en nota ligada, se trata además de una ligadura de tritono, dos compases después hay redoble con grupo inicial diferente.

The image shows two parts of musical notation. On the left is a guitar tablature with six lines and numbers 1-6. On the right is a transcribed musical staff with a treble clef and a redouble (R) marking above the first measure.

Ilustración 8: Tiento 38, c. 27-29, f. 97v

- Emplea Correa en ocasiones el signo R para el redoble: “En muchos lugares de estos discursos, y en particular en este en los compases 15. 56. 63.



Ilustración 9: Tiento 3 c. 169 f. 10v

acostumbro a poner una R. versal, que quiere decir redoble, en la voz donde el tal se ha de hacer...” (prologoillo al tiento 43 f. 110v). *A priori* la R vendría a significar

tan solo la alternancia de la nota y su superior, pues muy frecuentemente está escrito el grupo inicial (en poco más de la mitad de los casos, el 52%). No obstante, quedaría al arbitrio del intérprete añadir el grupo inicial si este no está escrito, para lo cual me remito a lo expuesto anteriormente sobre la importancia de los grupos iniciales. Por lo tanto, también puede significar el redoble completo, es decir, con su grupo inicial. En ocasiones se coloca siempre encima del pautaado, aunque afecte a una voz interior. En alguna ocasión se escriben las primeras batidas (ver Ilustración 9, tiento 3 c. 169, tiento 21, c. 112). En otras ocasiones, la R es redundante pues designa un redoble escrito ya con la notación (ver Ilustración 10 tiento 59, cc. 39, 40 y 90). Quizás quiera significar que se ejecuta un trino, es decir sin ejecutar exactamente el número de notas que hay escritas, sino las que vengan a los dedos.

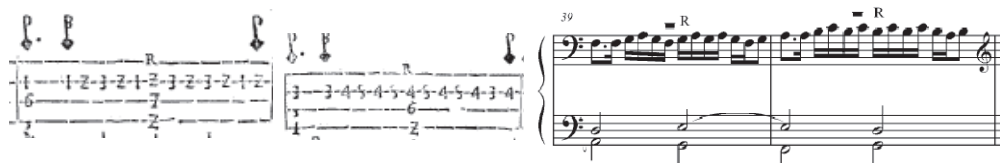


Ilustración 10: Tiento 59 cc. 39 y 40, original y transcripción

Queda abierta en cualquier caso la crítica de la fuente original, pues alguna R puede estar equivocada o puede haber duda, en la cifra, de a qué voz se refiere. Y finalmente se advierte que el signo “Q” empleado en la edición de Kastner para “Quiebro” no aparece en la fuente original (Tiento 20 c. 29 y 41, Correa, Facultad Orgánica, ed. M. S. Kastner, Madrid, UME 1974, Vol I pp. 167 y 168; tiento 43 c. 30, *ibid.* Vol II p. 43). Se trata de una añadidura del editor, totalmente ajena a Correa.

- Advierte Correa también de la diversidad en la terminología: los cantores llaman también TRINADO, TRINO y QUIEBRO al redoble. En cualquier

caso, esta cita delata la relación con la ornamentación vocal (“QVIEBRO, en la musica es un cierto genero de melodia que quiebra la voz con suavidad, y regalo, y de alli se dixo requiebro, y requebrar, y quebrado”, Sebastián de Covarrubias, *Parte segunda del Tesoro de la lengua castellana*, Madrid: Melchor Sánchez, 1673, f. 153v.“QUIEBRO. s. m. La páusa breve y harmoniosa que se hace con la voz en un gorgéo, cantándola, y como quebrándola”, *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 469). El término “Redoblar” sería sinónimo de “reduplicar”, es decir, estrictamente significaría repetir dos notas contiguas alternativamente (“...en el redoble solo se debe atender al canto llano de la voz clausulante, o reduplicante, y no a los puntos circunferentes del redoble”, f. 99v prólogo al tomo 39).

Realización de los ornamentos en Correa

- **El redoble debe estar entre semitonos**, afirma Correa. Sin embargo los ejemplos en la propia música muestran que esto no es estricto:
 - o Dice Correa que el REDOBLE debe ser siempre entre semitonos, debe por tanto siempre estar en un “Mi”, es decir, en cualquier nota que esté a distancia de semitono de la inmediata superior. Esto sucede en el Mi del hexacordo y en cualquier nota alterada con un sostenido.
 - o El QUIEBRO puede ser en cualquier voz del hexacordo, y no es necesario que sea entre semitonos.
 - o Tampoco especifica ninguna obligación respecto del QUIEBRO REITERADO. Recordemos que, por el contrario, Sancta Maria había prescrito que ese ornamento, similar a un grupeto (llamado por él redoble sencillo), debía constar siempre de un tono y un semitono.
 - o Ambas cosas son sin embargo transgredidas por el propio Correa. Casi todos los trinos cumplen la afirmación de Correa de que el redoble debe ser entre semitonos. Pero hay una pequeña representación de trinos entre tonos, digamos uno de cada veinte (11 de 175, ó el 6%). En algunos de ellos podría objetarse que falta la alteración accidental correspondiente para que fuera de semitono, sobreentendida por “semitonía subintelecta”. Por ejemplo, en el caso

siguiente (Ilustración 11) un redoble en la nota la en compás 30, ¿podría hacerse a la nota superior, si bemol? El do# no debería representar un problema (3ª disminuida con la nota con la que se redobla), como no lo es el sol# en un redoble similar en el mismo tiempo en c. 16.



Ilustración 11: tiempo 30 cc. 15-16 (f. 77v) y 30 (f. 78)

En el caso siguiente (Ilustración 12) tenemos un redoble similar al anterior en el bajo entre tonos, pero las primeras batidas del redoble están además escritas con la notación sin bemol alguno, por lo que *a priori* se descartaría hacerlo al semitono superior, salvo error u omisión de la propia fuente original.



Ilustración 12: tiempo 31 c. 125 f. 84

Véase al respecto también Ilustración 30. También en el siguiente ejemplo sería dudoso efectuarlo al si b, debido a que está escrito el grupo inicial con si natural.



Ilustración 13: tiempo 32 c. 133-134 f. 86

- En otros casos, sin embargo, sí es evidente que el redoble es entre tonos, al estar ubicado el ornamento en el “re” del hexacordo, en ocasiones en cláusula remisa. En el ejemplo siguiente (Ilustración 14) tenemos un redoble entre tonos, pues sería impensable redoblar al lab en el contexto modal de ese tiempo y en el temperamento que empleara Correa (se puede objetar que hay un lab en la canción *Dexaldos mi madre*, pero se trata de un caso muy particular).



Ilustración 14: tiento 42, c. 25, f. 108

A continuación (Ilustración 15), redoble reiterado en un semibreve ¡entre tonos! (pues sin duda no debe ser re-mib por el contexto): Grupo anticipado, resulta extraño el redoble pues está en una nota final de una frase, y además el alzar es disonante (notas de paso).



Ilustración 15: tiento 25 c. 43 f. 65v.

Los siguientes redobles son entre tonos, pues el contexto modal de 4º tono hace imposible pensar en alterar el mi como mib. Obsérvese las octavas directas en el primero de ellos entre tiple y tenor, y seguidas en el segundo, que Correa justifica en el caso de los ornamentos (ver más abajo, Ilustración 20).



Ilustración 16: Redobles entre tonos, tiento 38, cc. 52 y 69, f. 98

El caso siguiente muestra un redoble en el bajo, en una mínima, en el cual el grupo inicial está escrito, así como las tres primeras notas del redoble, indicando después con una R la intención de seguir batiendo el ornamento. Dos circunstancias hay en este redoble: a pesar de la indicación de Correa, el redoble se da entre tonos (¡imposible redoblar al do bemol!), y al final se salta una cuarta descendente. No comparto la realización de Kastner finalizando con un trazo o tirada descendente Bb-F (Correa, *Facultad Orgánica*, ed. Kastner, Madrid: UME 1974, Vol. I p. 123), antes bien creo que es posible acabar con la resolución habitual Bb-A-Bb y ejecutar el salto de cuarta (aclaro que no comparto esta y alguna otra de las realizaciones de Kastner no implica en modo alguno restarle valor al inmenso trabajo que

dicho autor hizo, primera transcripción completa de la obra de Correa, y del que somos deudores los investigadores posteriores).



Ilustración 17: Tiento 21, c. 112 (f. 56v)

- **El número de notas que tienen los redobles es aleatorio:** “Advierto que en quiebros y redobles no hay número determinado de figuras” (prologoillo al tiento 29, Correa f. 75v).
- **Los grupos iniciales de los redobles, así como los quiebros reiterados, deben estar anticipados, cayendo la nota real sobre el tiempo.** En la exposición teórica (*vide* Ilustración 1) Correa describe los redobles sin indicación de figuras ni de su ubicación precisa en el compás, tan sólo indica un silencio sin especificar antes del grupo inicial y coloca la nota final después de la

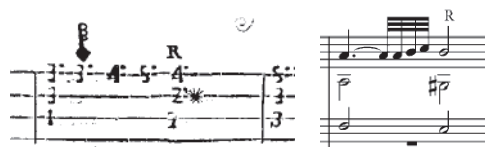


Ilustración 18: Tiento 4 c. 14, f. 11v

barra de compás. Pero la manera en cómo están escritos los grupos iniciales en las obras evidencia que éstos están siempre anticipados (ver Ilustración 18 tiento 4, c. 14, f. 11v). En la mayoría de los casos ni siquiera se especifica la duración de la nota antes del grupo, que lógicamente queda determinada por el valor de una blanca menos las notas del grupo. En algunas ocasiones escribe Correa un 5 sobre la primera figura, denotando que esa figura vale cinco semicorcheas, es decir, una semínima ligada a una semicorchea (ver Ilustración 14), pero en general esas figuras van anticipadas sin determinar el ritmo. Un único ejemplo de grupo inicial escrito no anticipado se encuentra en tiento 31, c. 125 (*vide supra* Ilustración 12), en ese caso el grupo es idéntico al “ceñido” de Baena (1540), resultando un ornamento similar al quiebro de Venegas (1557) o redoble de Santa María (1565). No comparto por tanto las realizaciones de Kastner con el grupo inicial sobre el tiempo (tiento 6 c. 46, Correa, *Facultad Orgánica*, ed. Kastner, Madrid: UME 1974, vol I p. 35). En el caso siguiente (Ilustración 19), sin embargo, se observa un redoble escrito enteramente con la notación, en fusas, con el grupo inicial

El mismo caso a compases 28. y 38. de este tiento [tiento 39].” (f. 99v prólogo al tiento 39).

The image shows a musical score with four measures. Above the first measure is 'Tiento 38 c. 53', the second 'Tiento 38 c. 69', and the third and fourth 'Tiento 39 cc. 27-29'. Each measure has a treble and bass staff. Brackets and labels below the staves describe the interval effects of the ornaments (marked 'R'):

- Measure 1: Octavas directas entre tiple y tenor
- Measure 2: Octavas seguidas entre tiple y tenor
- Measure 3: Quintas directas, la segunda disminuida
- Measure 4: Quintas seguidas, la segunda disminuida

Ilustración 20: Faltas de octavas y quintas producidas por los redobles, permitidas por Correa

Otras variedades de ornamentos.

Correa admite también que puede haber otros tipos de ornamentos más allá de los que él describe: “*Otros redobles han inventado algunos maestros, y a esos los remito a su buena enseñanza...*” (Correa f. 16). Esto nos podría autorizar a incorporar los ornamentos descritos por otros autores, aunque siempre teniendo en cuenta que la diferencia cronológica puede llevarnos al anacronismo. En primer lugar, como ejemplo de “*otros redobles*” tenemos ni más ni menos los diferentes tipos de grupos iniciales que se han expuesto más arriba (ver Ilustración 2), y de los que se ponen a continuación algunos ejemplos, además de otros que se pueden ver a lo largo de este trabajo.

The image shows a guitar-style ornament on the left with a tablature-like notation: 3-4-5-6-3-4-5-6-5-R. To the right is a musical staff with a treble clef and a melodic line. An ornament 'R' is placed above a note, and a bracket indicates the interval change.

Ilustración 21: tiento 44 c. 55 f. 113

The image shows a guitar-style ornament on the left with a tablature-like notation: 2-3-4-2-3-4-3-R. To the right is a musical staff with a treble clef and a melodic line. An ornament 'R' is placed above a note, and a bracket indicates the interval change. The measure is marked with a first ending bracket [f. 1].

Ilustración 22: tiento 44 c. 130 f. 114

The image shows a guitar-style ornament on the left with a tablature-like notation: 6-7-1-2-7-1-2-2-1-R. To the right is a musical staff with a treble clef and a melodic line. An ornament 'R' is placed above a note, and a bracket indicates the interval change. The measure is marked with a first ending bracket [f. 1].

Ilustración 23: t45c34 f. 115v



Ilustración 24: Tiento 25 c. 82 f. 66v

Encontramos además otros tipos de quiebrs reiterados, similares al grupo inicial del redoble reiterado o el mismo invertido (Ilustración 25, Ilustración 26 e Ilustración 27), o al grupo inicial del redoble sencillo, que es idéntico a un quiebro reiterado invertido (Ilustración 28). Incluso encontramos un ornamento similar al *Schleifer* o *Port-de-voix doublée*, combinado con un ornamento similar al *martellement* (Ilustración 29).

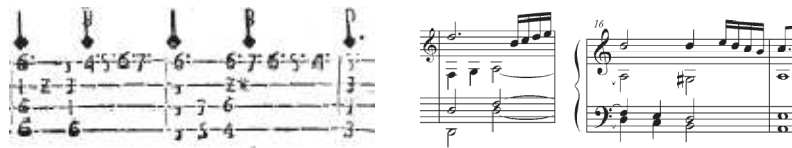


Ilustración 25: tiento 29 cc. 15-16 f. 75v, c. 29 f. 76



Ilustración 26: Tiento 23 c. 161-162 (f. 61v)



Ilustración 27: tiento 43 c. 33 f. 111



Ilustración 28: tiento 29 c. 29 f. 76 y tiento 43 cc30 f. 111



Ilustración 29: tiento 18 c. 20 f. 49v

Una variedad del redoble sería el redoble continuo (como el *tremblement continu* de los franceses), que se extiende varios compases. Ocurre en mano izquierda, en tientos de

Bajón, ya hemos visto anteriormente alguno (*vide* Ilustración 12), a continuación otro ejemplo.



Ilustración 30: Tiento 30 c.195 f. 81

Ubicación y distribución de los ornamentos

De las explicaciones de Correa sobre los ornamentos, destacan dos características principales, a saber la necesidad y la profusión.

En cuanto a la primera de estas, la necesidad o carácter necesario de la ornamentación se desprende de la afirmación de Correa de que la música llana debe interpretarse ornamentada (por música llana se entiende la música no glosada, con valores mayores de semibreve, mínima, semínima): “*Si fuere música totalmente llana (o [en] muy gran parte) la habéis de adornar con estos accidentes...*”. Las cláusulas, si no están glosadas, deben llevar siempre un redoble (Correa f. 17).



Ilustración 31: Cláusula llana (con redoble) y glosada

En segundo lugar, en lo que atañe a la profusión, debe tenerse en cuenta que Correa propone hacer ornamentos en todas las notas semibreves y mínimas que se pueda, llegando a decir que en todo caso se pueden “*dejar algunos puntos llanos, de cuando en cuando sin ellos*”. Esta profusión coincide con lo expresado por Sancta María,

Hernando de Cabezón y Rodrigues Coelho, y se evidencia en algunas fuentes de música de la misma época en otros países. Véase por ejemplo la siguiente fantasía de Peter Philips (c.1560–1628), donde casi cada nota tiene señalado un ornamento.



Ilustración 32: Peter Philips, Fantasia. *Fitzwilliam Virginal Book*, New York: Dover, 1979, pág. 335

Correa dice también que en el órgano hay que ser menos prolijo en redobles, y prefiere comenzar las obras con redoble en el monacordio, pero con quiebro en el órgano.

En tercer lugar, tendríamos que considerar qué notas pueden ser ornamentadas. Para ello Correa da indicaciones muy precisas, que se resumen a continuación:

- La primera nota de la pieza, sea en la voz que sea, debe llevar redoble en el monacordio, y quiebro en el órgano. En entrada de obra, preferentemente en el tiple: *“Si entran tres voces a la par, lo mas ordinario es: dar las dos mas bajas con la izquierda, y la mas alta con la derecha: porque quede libre para adornar la obra con quiebro, o redoble...”* (f. 16v)
- Redobles y quiebros reiterados se pueden hacer en todos los “mies” que duren un compás y más, así como en las cláusulas llanas, donde *“es forzoso hacer redoble”* (f. 17, *vide supra* Ilustración 31).
- Quiebros sencillos se pueden hacer en obras veloces *“en todos los semibreves, y mínimas en que la mano, cualquiera que sea, se hallare desocupada de glosa”*, y si acaso *“dejar algunos puntos llanos, de cuando en cuando sin ellos...”* (Correa f. 16v). También en los principios de obras breves como versos.
- Quiebro reiterado en los principios de obras largas y en “cosas de compás grave”, y en obras con mucha figuración si de repente llega una nota larga (por ejemplo, un semibreve aislado en un fragmento de semicorcheas).

- Queiebros sencillos se pueden hacer en las semínimas alternativamente: en una sí en otra no. Incluso en corcheas seguidas de semicorcheas (siempre que el compás sea lo suficientemente lento).
- En cuanto a la función de la nota en la que se ubican, es interesante observar la propia música. Así vemos que se reparten de siguiente modo:
 - o En cláusula, en la penúltima nota, resolución de la disonancia: 75 (43%).
 - o En una nota no en cláusula, generalmente en alzar por grado, aunque encontramos algunas en semibreve, ocupando todo el compás: 93 (53%).
 - o En nota final de frase o de obra: 7 (4%).



Ilustración 33: Redoble sencillo en cláusula, tiento 25 c. 90 f. 66v

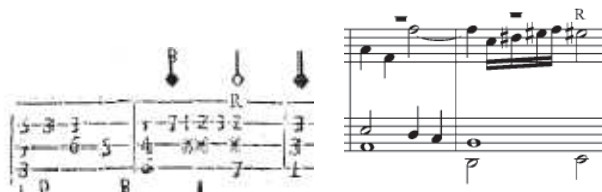


Ilustración 34: Redoble reiterado en cláusula, tiento 25 c. 7 f. 65



Ilustración 35: redoble reiterado en cláusula con grupo inicial en fusas tiento 26 c. 119 f. 69[=70]



Ilustración 36: Redoble reiterado en mínima en alzar, sin ser cláusula, tiento 25 c. 13 f. 65

Nota bene: Nótense en Ilustración 36 las octavas entre tiple y bajo, que Correa justifica como ya se ha indicado (*vide supra* Ilustración 20).

Ya se han visto ejemplos de redoles en nota final anteriormente (*vide supra* Ilustración 30). En el siguiente ejemplo, en c. 31 un redoble en nota final, con la particularidad de que está en la nota final repetida. En realidad se trata de una nota cuya duración es mayor que un semibreve, es decir, que un compás, y en tal caso se inserta un ornamento

- Reiterado
- Con otros grupos

Por la ubicación:

- En cláusula
- Fuera de cláusula, en mínima en alzar o semibreve
- En nota que dura varios compases
- En nota final

Por el trascurso

- Ininterrumpido
- Se detiene

Por la continuación

- Ascende o desciende segunda
- Ascende o desciende cuarta o quinta
- No continua (nota final de frase u obra)

En esta gran variedad, se anticipa Correa a Cabanilles, en cuyas obras encontramos escritos más de quinientos ornamentos que se clasifican en una gran variedad, gran parte de los cuales están prefigurados en la obra de Correa (*cfr.* Miguel Bernal Ripoll, “La ornamentación en las obras de Cabanilles”, Anuario Musical 53, 1998; “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de Ornamentos”, Anuario Musical n° 54, 1999; ambos se pueden descargar en:

<https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2015/09/la-ornamentacion-en-las-obras-de-cabanilles-i.pdf>

<https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2015/09/la-ornamentacion-en-las-obras-de-cabanilles-ii.pdf>).

A continuación, la fuente original, transcripción y facsímil.

“Comienzan las aduertencias para de cifra poner en el Organo; con que dedos, y postura de manos. Al principio de obra, qual es tiento, o motete, o verso; si entrare sola una voz se guarde el orden siguiente.

<i>Tiple.</i>	Si fuere el tiple el que entrare solo sin acompañamiento de otra voz; lo a de dar la mano derecha con quiebro, o redoble con el dedo tercero: que cosa sea quiebro, y redoble, en quantas maneras y como se haga se dira abaxo.	<i>Derecha.</i>
<i>Baxo.</i>	Si fuere el baxo lo a de dar la mano izquierda, con quiebro o redoble con el segundo dedo de la mano izquierda.	<i>Izquierda.</i>
<i>Tenor.</i>	Si fuere el tenor (y despues del, la primera voz que entrare fuere superior como alto, o tiple, lo a de dar la izquierda con el dedo dicho, y lo demas.	<i>Izquierda.</i>
<i>Tenor.</i>	[f. 15 v] Y si despues del tenor, entrase voz inferior (como el baxo) lo a de dar la mano derecha cõ el dicho dedo, y todo lo demas quiebro &c.	<i>Derecha.</i>
<i>Alto.</i>	Si fuere el alto, y despues del entrase voz superior (como tiple) lo a de dar la izquierda con el segundo dedo y lo demas dicho.	<i>Izquierda.</i>
<i>Alto.</i>	Y si entrare voz inferior (como el tenor, o baxo) lo a de dar la derecha como esta dicho: con el tercero, con quiebro, o redoble.	<i>Derecha.</i>
<i>Mano derecha.</i>	Y aduertase que siempre que entrare la derecha con sola vna voz, a de ser (como esta dicho) con el dedo tercero, y con quiebro en el organo, y redoble en el monacordio. Y la izquierda con el segundo dedo; en lo demas, lo mismo, quiebro, &c.	
<i>Isquierda.</i>		

CAPITVLO QVINTO, QVE SEA QVIEBRO Y redoble, y en quantas maneras sean?

Quiebro es: (inclinatio, et erectio, duobus, 1. tribus signis contiguus, facta velociter) vna baxada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos, esto es quiebro, y es en dos maneras, el primero es el que se haze en dos signos, y este se haze con dos dedos, esto es, con tercero y segundo de la mano derecha, y buelue a acabar con tercero, y dize su solfa: re, vt, re, y mas arriba, mi, re, mi, y mas: fa, mi, fa, y mas: sol, fa, sol, y vltimamente: la, sol, la, cada vno destos es

quiebro hecho por todos los signos. El segundo quiebro es, el que se haze en tres signos, y con tres dedos, comenzando dende vn signo mas arriba que el passado, y con el dedo quarto de la mano derecha, y prosiguiendo en todo como el primero: su solfa es como se sigue, en todos los signos que puede hazerse: mi, re, vt, re: y mas arriba: fa, mi, re, mi, y mas: sol, fa, mi, fa: y mas, la, sol, fa, sol. El primero se llama quiebro senzillo, y este segundo quiebro reiterado.

Redoble es, (reduplicatio, 1. repercussio duorum signorum propinquorum, cum inclinatione, et erectioe in sine, facta velociter) es vna repercusion de dos signos propinquos cõ quiebro senzillo a la postre, esso es inclinatione &c.

Y este es assimesmo en dos maneras: vno senzillo, y otro reiterado: el senzillo en cifra es como se sigue. Y hazese con segundo tercero, y quarto dedo de la mano derecha.

————— | / 6 7 1 7 1 7 1 7 1 7 1 7 6 7 1 1 | —————

[f. 16] El Reyterado, solo se diferencia en que se le añade al principio vn numero, y mas el dedo pulgar, comenzando en el y prosiguiendo como se sigue: estos todos son de la mano derecha.

————— | / 5 6 7 1 7 1 7 1 7 1 7 1 7 6 7 1 1 | —————

La mano izquierda haze el quiebro senzillo con el segundo y tercero, y acaba en segundo, y el reiterado con pulgar, segundo, y tercero, y acaba en segundo. El redoble senzillo comenzando con tercero, següdo, y primero, y acabando con quiebro, y el reiterado comenzando con quarto y prosiguiendo cõ los mismos dedos, y assi quiebros como redobles senzillos y reiterados, de esta mano tienen la misma solfa que los de la derecha.

Estos redobles los acostumbro (a vezes) señalar poniendo vna R: encima, que quiere dezir Redoble, por euitar de puntarlos por cifra.

Otros Redobles an inuentado algunos maestros, y esos los remito a su buena enseñança: de estos baste por agora.

SIGVESE EL MODO, Y TIEMPO EN QVE SE A de vzar de estos Quiebros, y Redobles; senzillos, y reiterados.

Redoble se a de vsar en el sostenido de toda clausula llana, que dure vn compas, o mas, y en todos los Mies para acabar en los Faes immediatos mas arriba, por via de clausula; en conclusion en todo semitono mayor llano, que dure vn compas.

Item, se a de vsar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monacordio, pero en el organo (de mi voto) no comenceis con redoble, con vna voz sola; sino con quiebro; y nunca vseys de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son : vt, re; y re, mi; y fa, fol; y sol, la; sino en semitono, mi, fa, o sostenido, porque en este solo lo vsan quantos cantores

ay, y ministriles, de modo que entre tonos no ay redoble, sino quiebro, y advertid q[ue] este le llaman otros: trinado, y trino y los cantores: quiebro, pero nosotros redoble.

DE EL QVIEBRO

Quiebro senzillo se puede (y aun se deue) vsar en todo principio de verso, o obra pequena mas propriamente: y en medio de ella, en todos los semibreues, y minimas en q[ue] la mano, (qualquiera q[ue] sea) se hallare desocupada de glosa: y quando se tañere el cõpas ligero, o a cõpas mayor.

[f. 16 v.] Quiebro doblado, o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro mouimientos) se deue hazer en principio de discurso, o obra larga grave, y en cosas de compas graue, como de diez y seis figuras al compas, y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere vn semibreue (o minimas a vezes) desocupado en el compas, sin glosa que estorue el hazerlo: y todos estos, assi el senzillo como el doblado, se pueden hazer en todas las voces, y signos: en el vt, re, mi, fa, sol, y la; y assi quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar.

Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte) la aueis de adornar cõ estos accidentes; y assi en todos los golpes de semibreues, y minimas, podeis hazer vno de ellos (conforme esta declarado) y parecera bien dexar algunos puntos llanos, de quãdo en quãdo sin ellos.

En seminimas podeis hazer el quiebro senzillo, en compas de espacio, en vna si, y en otra no: de modo que no en todas. En corcheas (en compas muy

despacio, y siguiendose semicorcheas), lo e visto hazer, aunque raras vezes, en semicorcheas nunca.

...

Si entran tres voces a la par, lo mas hordinario es: dar las dos mas baxas con la izquierda, y la mas alta con la derecha: porq[ue] quede libre para adornar la obra con quiebro, o redoble...

...

[f. 17]

Quando el tenor haze clausula llana, a quatro vezes, es forçoso hazer redoble, por lo qual se an de dar dos vezes con cada mano, aunque esten todas quatro dentro en ocho puntos (como se auia dicho atras) y quãdo el tenor haze clausula glosada, tambien se an de dar dos vezes con cada mano.



...

[f. 18v]

[tras explicar las digitaciones para la polifonía] ...Estas son las posturas propias de cada mano, en las distancias dichas, y las que se an de vsar siempre que no huviere fuerça que obligue a las siguientes.

En segundo lugar, y con alguna de las causas siguientes, se suelen dar otras posturas, en las mismas distancias dichas. Las causas son: auer de hazer quiebro, o redoble para adorno, hermosura, y gracia de la musica llana”

Facsímil:

¶ Comiençan las aduertencias para de cifra poner en el Organo; con que dedos, y postura de manos.

Al principio de obra, qual es ciento, o motete, o verso; si entrare sola vna voz se guarde el orden siguiente.

Tiple. Si fuere el tiple el que entrare solo sin acompañamiento de otra voz; lo a de dar la mano derecha con quiebro, o redoble con el dedo **Dere** tercero: que cosa sea quiebro, y redoble, en quantas maneras y con o **se** se haga se dira abaxo.

Baxo. Si fuere el baxo lo a de dar la mano izquierda, con quiebro, o redoble con el segundo dedo de la mano izquierda **requi**

Tenor Si fuere el tenor (y despues del, la primera voz que entrare fuere superior como alto, o tiple,) lo a de dar la izquierda con el dedo **requi** dicho, **crda** y lo demas,

H

Y si

ARTE DE FONER

- Tenor.* Y si despues del tenor, entrare voz inferior (como el baxo) lo a de dar la mano derecha cõ el dicho dedo, y todo lo demas quiebro &c. *Tiere
cha.*
- Alto.* Si finere el alto, y despues del entrare voz superior (como tiple) lo a de dar la izquierda con el segundo dedo y lo demas dicho. *Segun-
ta de.*
- Alto.* Y si entrare voz inferior (como el tenor, o baxo) lo a de dar la derecha como esta dicho: con el tercero, con quiebro, o redoble. *Dere-
cha.*
- Menor
recha* Y aduertase que siempre que entrare la derecha con sola vna voz, a de ser (como esta dicho) con el dedo tercero, y con quiebro en el organo, y no doble en el monacordio. Y la izquierda con el segundo dedo, en lo demas, lo mismo, quiebro, &c.

CAPITULO QUINTO, QUE SEA QUIEBRO Y redoble, y en quantas maneras sean?

¶ Quiebro es: (inclinatio, & erectio, duobus, l. tribus signis continuis, facta velociter) vna baxada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos, esto es quiebro, y es en dos maneras, el primero es el que se haze en dos signos, y este se haze con dos dedos, esto es, con tercero y segundo de la mano derecha, y buelue a acabar con tercero, y dize su solfa: re, vt, re, y mas arriba, mi, re, mi, y mas: fa, mi, fa, y mas: sol, fa, sol, y vltimamente: la, sol, la, cada vno destos es quiebro hecho por todos los signos. El segundo quiebro es, el que se haze en tres signos, y con tres dedos, comenzando dende vn signo mas arriba que el pasado, y con el dedo quarto de la mano derecha, y prosiguiendo en todo como el primero: su solfa es como se sigue, en todos los signos que puede hazerse: mi, re, vt, re: y mas arriba: fa, mi, re, mi, y mas: sol, fa, mi, fa: y mas, la, sol, fa, sol. El primero se llama quiebro senzillo, y este segundo quiebro reiterado.

Redoble es, (reduplicatio, l. repercussio duorum signorum propinquorum, cum inclinatione, & erectione in fine, facta velociter) es vna repercusion de dos signos propinquos cõ quiebro senzillo a la postre, esto es inclinatione &c.

Y este es assimelmo en dos maneras: vno senzillo, y otro reiterado: el senzillo en cifra es como se sigue. Y haze se con segundo, tercero, y quarto dedo de la mano derecha.

————— + f — 6 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 6 7 + f —————

ARTE DE PONER

Quebro doblado, o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro movimientos) se deve hazer en principio de discurso, o obra larga grave, y en cosas de compas grave, como de diez y seis figuras al compas, y de ay para arriba; y quando en estas obras huviere vn semibreve (o minimas a vezes) desocupado en el compas, sin glosa que estorve el hazerle: y todos estos, assi el senzillo como el doblado, se pueden hazer en todas las voces, y ligas: en el *ut, re, mi, fa, sol, y la*; y assi quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar.

Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte) la aueis de adornar cō estos accidentes; y assi en todos los golpes de semibreves, y minimas, podeis hazer vno de ellos (conforme esta declarado) y parecera bien dexar algunos puntos llanos, de quando en quando sencillos.

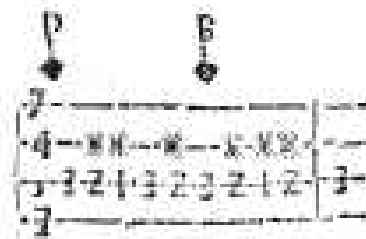
En semiminimas podeis hazer el quebro senzillo, en compas de espacio, en vna si, y en otra no: de modo que no en todas. En corcheas (en compas muy de espacio, y siguiendo se semicorcheas) lo e visto hazer, aunque raras vezes, en semicorcheas nunca.

f. 17

¶ Quando el tenor haze clausula llana, a quatro voces, es forzoso hazer redoble, por lo qual se an de dar dos vezes con cada mano, aunque esten todas quatro dentro en ocho puntos (como se auia dicho atras) y quando el tenor haze clausula glosada, tambien se an de dar dos vezes con cada mano.



Clausula llana:



Clausula glosada:

1

Y en

f. 19

¶ Ellos son las posturas propias de cada mano, en las distancias dichas, y las que se an de vsar siempre que no huviere fuerza que obligue a las siguientes.

En segun do lugar, y con alguna de las causas siguientes, se suelen dar otras posturas, en las mismas distancias dichas. Las causas son: aver de hazer quiebro, o redoble para adorno, harmonia, y gracia de la musica llana, y asimismo es causa: mudarse uno de los dichos dedos, a otro signo de salto, estandole quedo el otro de la propia mano.