

MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

Miguel Querol Gavaldá

*Transcripción
e interpretación
de la
Polifonía Española
de los siglos
XV y XVI.*

13068

13-068

MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

I

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL
COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA

MIGUEL QUEROL GAVALDA

TRANSCRIPCION E INTERPRETACION
DE LA POLIFONIA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV Y XVI

R-38-962



COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA

MADRID, 1975

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Imprime: Héroes, S. A.—Torrelara, 8.—Madrid-16

ISBN 84-369-0441-9. — Depósito legal: M. 32.083-1975

Impreso en España - Printed in Spain

*A mi querido amigo Antonio Iglesias, creador
y propulsor de los Cursos «Manuel de Falla»,
en Granada, a cuya enseñanza se debe la con-
fección de este libro, homenaje a su entusiasta
y dedicado apoyo en favor de la Musicología
Española.*

El autor

De sobra conocida en el campo de la musicología es la figura de Miguel Querol. Los esfuerzos de largos y fecundos años dedicados al estudio y a la investigación se han ido plasmando en diversas publicaciones: «Cancionero de Medinaceli», «Cancionero de la Colombina», «Música barroca española», «La música en las obras de Cervantes», etc.

Otra importante faceta de Miguel Querol, es su actividad pedagógica que realiza como Profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y como docente de Paleografía Musical en los Cursos Internacionales «Manuel de Falla», de Granada.

De la experiencia granadina, como el mismo autor declara en el siguiente Prólogo, surge la idea de escribir la obra Notación, transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI, que integran este volumen. El rigor y la precisión histórica, la claridad y la sencillez de este trabajo, son fruto de la seriedad musicológica, de la larga experiencia paleográfica y de la eficacia pedagógica de Querol. Por otra parte, el autor, no es solamente el musicólogo especulativo, ya que el mismo se presenta como «músico práctico que ha cantado polifonía, desde su tierna infancia hasta la edad madura», y también, «como compositor».

Esta obra ha sido comisionada a Miguel Querol por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, a través de la Comisaría Nacional de la Música, que amplía así a otros campos, en este caso el de la Musicología, el área de los encargos que se vienen haciendo a los compositores, como estímulo de la actividad creadora de los músicos y musicólogos españoles.

INDICE

	<i>Pág.</i>
Prólogo.....	17
 PARTE PRIMERA	
Lección I.—La notación musical en el tiempo y el espacio	
1. Los sumerios.—2. Grecia.—3. Roma.—4. Gnósticos y maniqueos.— 5. Bizancio.—6. Siria, Armenia, Etiopía, Egipto, Israel.—7. Los neu- mas.—8. Hucbaldo, Odón y Guido de Arezzo.—9. La notación cua- drada.—10. Neumas gregorianos padres de la notación mensural.....	23
 Lección II.—La notación en el siglo XV	
1. Nombre, figura y valor de las distintas clases de notas sueltas.— 2. Pausas correspondientes al valor de dichas notas.—3. Observa- ciones.— <i>Ejercicio 1.º</i> : Transcribir en notación moderna las notas sueltas del folio número 65 del CMC, reduciendo sus valores a la mitad.— <i>Ejercicio 2.º</i> : Transcribir las notas y además las pausas del «ejercicio de pausas» reduciendo notas y pausas a la mitad de su valor.....	39
 Lección III.—Las ligaduras binarias	
1. ¿Qué se entiende por ligaduras en la notación antigua?—2. Ligadu- ras de dos notas descendentes derivadas de la clivis gregoriana.— 3. ¿Qué significan las palabras propiedad y perfección aplicadas a las ligaduras?—4. Ligaduras de dos notas ascendentes derivadas del Podatus gregoriano.— <i>Ejercicio 3.º</i> : Transcribir en notación moderna las ligaduras binarias del folio número 65 del CMC, reduciendo los valores a la mitad.— <i>Ejercicio 4.º</i> : Transcribir el folio número 65 del CMC (sólo una voz) íntegro, es decir, las notas simples y las ligaduras. . .	43

Lección IV.—Ligaduras de tres y más notas

1. Valor de la nota inicial de acuerdo con su posición espacial y su figura.—2. Valor de la nota media.—3. Valor de la nota final.—4. Las siete reglas fundamentales para interpretar y transcribir bien las ligaduras.—5. El puntillo en las ligaduras.—*Ejercicio 5.º*: Transcribir las ligaduras de tres y más notas del folio número 36 del CMC.—*Ejercicio 6.º*: Transcribir toda una voz del folio anterior, es decir, notas sueltas, ligaduras binarias, ternarias, etc..... 47

Lección V.—Medición del valor de las notas

1. Modus maior o modus maximarum: perfecto e imperfecto.—2. Modus minor o modus longarum: perfecto e imperfecto.—3. Tempus perfectum y tempus imperfectum: sus signos o símbolos.—4. Prolatio perfecta e imperfecta: signos con que se indica.—5. Cinco reglas para conocer el valor de la breve según su colocación.—6. La alteración: ¿qué se entiende por esta expresión en la notación antigua?—7. El punctum divisionis o separationis..... 51

Lección VI.—La coloración o ennegrecimiento de las notas

1. Objeto de la coloración dentro de la notación mensural blanca.—2. Leyes básicas para saber el valor de las notas ennegrecidas.—Coloración en el tempus perfectum cum prolatione imperfecta.—4. Coloración en la prolación perfecta.—5. Semicoloración..... 57

Lección VII.—Las proporciones

1. Concepto de proporción en la música mensural.—2. Las proporciones más practicadas: P. Dupla, P. Tripla, P. Sesquialtera..... 61

Lección VIII.—El tactus o compás

1. Noción de tactus y compás.—2. Signos de tiempo usados en los siglos XV y XVI y su correspondencia en compases modernos.—3. Signos de tiempo usados en el Cancionero Musical de la Colombina de Sevilla.—4. Id. del Cancionero Musical de Palacio.—5. El compás en las obras de Juan del Encina..... 67



Lección IX.—Signos especiales

1. Signum iterationis (signo de repetición).—2. Signum concordationis (el calderón).—3. Signum congruentiae; el Canon.—4. Signos y palabras enigmáticas indicadoras del Canon.—5. Cuatro significados distintos del punto. 73

Lección X.—La semitonía «subintellecta»

1. El problema de la semitonía «sobrentendida».—2. La semitonía en las cadencias finales.—3. La semitonía en otras circunstancias no cadenciales.—4. Lo que aconseja la práctica en este punto. 79

Lección XI.—Voces y claves en la música del siglo XV

1. Nomenclatura de las voces en el siglo XV y sus tesituras.—2. Las claves usadas en el siglo XV.—3. Disposición o colocación de las voces en los manuscritos del siglo XV. 87

Lección XII.—Los instrumentos en la polifonía del siglo XV

1. Consideraciones generales.—2. Importancia de las fuentes históricas y literarias para la reconstrucción de las antiguas agrupaciones instrumentales.—3. Los instrumentos en la polifonía española del siglo XV. 91

Lección XIII.—Los manuscritos españoles más importantes con música del siglo XV

1. Cancionero Musical de Palacio.—2. Cancionero de la Colombina.—3. Cancionero de Segovia.—4. Cancionero de Barcelona.—5. Manuscritos de Tarazona.—6. Otros importantes manuscritos españoles, italianos y portugueses, conteniendo polifonía española del siglo XV. 95

Lección XIV.—La notación del siglo XVI

1. La notación del siglo XVI comparada con la del XV.—2. Nomenclatura y tesitura de las voces.—3. Disposición de las voces en los libros de atril.—4. La aplicación del texto en la música religiosa y profana.

Lección XV.—Bibliografía básica

1. Tratados antiguos más importantes para el estudio de la música de los siglos XV y XVI.—2. Tratados modernos sobre la notación de la música polifónica..... 103

PARTE SEGUNDA**Capítulo I.—La edición crítica como base para una buena interpretación**

1. El primer paso para una buena interpretación.—2. Vigilar los posibles errores de las llamadas «ediciones prácticas».—3. No transportar la tesitura de las voces sin necesidad absoluta.—4. Advertir las manipulaciones que se hagan respecto al original..... 107

Capítulo II.—Problemas a resolver para que la transcripción de una obra, siendo fiel al original, sea lo más práctica posible

1. La reducción de los valores de las notas.—2. La elección del compás moderno más conveniente.—3. La aplicación del texto a la música.... 113

Capítulo III.—Interpretación de la polifonía religiosa con texto latino

1. Cómo hacer un ensayo.—2. Interpretación de misas, motetes y responsorios.—3. Los salmos y magníficats.—4. La «lección» o lectura polifónica..... 119

Capítulo IV.—La interpretación de los Villancicos

1. La forma musical del Villancico.—2. Los villancicos del Cancionero musical de Palacio.—3. Los villancicos del Cancionero de Upsala.—4. Los villancicos de Juan Vázquez.—5. Los villancicos del Cancionero de Medinaceli.—6. Los villancicos de Francisco Guerrero..... 125

Capítulo V.—El Romance polifónico de los siglos XV y XVI

1. Importancia del Romance.—2. Origen musical del Romance.—3. El romance polifónico del siglo XV.—4. El romance polifónico del siglo XVI..... 135

Capítulo VI.—El Madrigal, sus características y su cultivo en España

1. Cómo nació el madrigal polifónico.—2. Características del madrigal.—3. El cultivo del madrigal en España: los madrigales del Cancionero de Medinaceli.—4. Los madrigales de Juan Vázquez.—5. Los madrigales de Francisco Guerrero.—6. Los madrigales de Joan Brudieu. 139

Capítulo VII.—La Ensalada polifónica

1. Definición y precedentes de la Ensalada musical.—2. Repertorio de Ensaladas.—3. Las Ensaladas de Mateo Flecha. 151

Capítulo VIII.—La intervención instrumental en la polifonía española

1. Los instrumentos en la polifonía del siglo XV.—2. Los instrumentos en la polifonía del siglo XVI 155

Capítulo IX.—El director y el arte de llevar el compás

1. El director ha de marcar siempre el tiempo justo.—2. Ayuda de los vihuelistas para la interpretación del tiempo en la polifonía. 159

Capítulo X.—Interpretación de las notas sincopadas en la polifonía clásica

1. Noción de síncopa en la polifonía antigua, y en la música moderna.—2.—Interpretación de la síncopa en la polifonía clásica. 163

Capítulo XI.—Consejos y orientaciones generales

1. Regla de oro para la interpretación de la polifonía.—2. Consejos para los conciertos y grabaciones.—3. Cantar siempre con vida.—4. Mirar si la pieza es del siglo XV o del XVI.—5. Dar la debida importancia a las consonantes.—6. Cuidado con los comentarios extramusicales.—7. Huir de las interpretaciones románticas de la polifonía. 165

PROLOGO

La idea de escribir este libro nació de la experiencia realizada con mis alumnos, en los cursos 1971, 1973 y 1974 de Paleografía musical que enseñé en Granada, dentro de los cursos «Manuel de Falla», organizados por la Comisaría de la Música. El hecho de que en solas tres semanas de clases quedasen mis alumnos llenos de entusiasmo y en condiciones de transcribir la polifonía de los siglos XV y XVI me animó a redactar y publicar estas lecciones.

No intento escribir aquí ningún tratado de notación musical con pretensiones, por otra parte justificadas, como son los de H. Rieman y W. Apel, ni siquiera un compendio más modesto como es, pongamos por caso, el del P. Samuel Rubio que, entre otros méritos, tiene el no pequeño de haber sido el primero en publicar en España acerca de estos temas en nuestro tiempo.

Una vez pregunté a un gran economista de reconocida fama nacional y director de un importante Banco en Barcelona que me dijese qué conocimientos de matemáticas había necesitado en su vida. Me contestó concretamente: las cuatro operaciones de sumar, restar, multiplicar y dividir, las reglas de interés y descuento, la regla de tres... y nada más. De parecida manera yo, para transcribir la polifonía de los dos mencionados siglos, solamente he necesitado, por lo que a la parte musical atañe, ejercitar los conocimientos que expongo en estas lecciones que forman la Parte Primera de este libro, las cuales aquí se completan con algunas observaciones sobre los manuscritos españoles de la época como comentario ilustrativo.

Creo que el único mérito de estas lecciones está en que tal vez sean más breves y más claras, y en consecuencia más prácticas que las de otros tratadista más eruditos y de mayor renombre. Aunque en todo hay excepciones, lo normal es que los artistas, a medida que van madurando su arte, simplifican su técnica. Y creo que algo por el estilo sucede con todos los trabajadores en su oficio. Por esta razón creo que mis lecciones son sencillas y claras.

En cuanto a la Segunda Parte, no enseñada en Granada, trato de la interpretación de la polifonía española, apoyándome para ello en mi triple condición de músico, musicólogo y esteta.

Como musicólogo debo afirmar que existe lo que yo llamo una «interpretación objetiva» de la música antigua, es decir, que existen ciertos aspectos de la interpretación que están fundados en la misma música escrita en los viejos manuscritos que son la fuente de la polifonía. Estos aspectos no dependen en absoluto del subjetivismo del director, el cual, por genial que sea, tiene la obligación de conocerlos y sujetarse a ellos.

Como músico práctico he cantado polifonía desde mi infancia hasta mi edad madura. Voy a cumplir 62 años, y hace exactamente 50 que vengo estando en contacto directo y diario con la polifonía como cantor, como director, como oyente, como compositor de obras polifónicas, como transcriptor y arreglador de muchos miles de páginas de música polifónica, unas publicadas, otras inéditas, otras en copias para varias corales.

Dice un refrán inglés que para conocer a una persona hay que haber comido una tonelada de sal con ella bajo un mismo techo. Así sucede con el conocimiento de la polifonía, como de cualquier otra disciplina. Y precisamente por este viejo conocimiento y contacto que de la polifonía tengo, he de afirmar llanamente que no soy dogmatista ni creo poseer toda la verdad de la polifonía española; pero sí me permito aconsejar un poco más de seriedad y modestia a tantos y tantos directores que sin especiales conocimientos se lanzan a grabar discos de música antigua y pontifican sobre la materia, en la radio, en la televisión o en conferencias, soltando errores a los cuatros vientos con aquella pasmosa naturalidad que sólo posee la ignorancia.

Como compositor, esteta y estudioso de la Historia de la Música Española, he leído, meditado y analizado todas las obras de todos los volúmenes editados por el Instituto Español de Musicología, los publi-

cados fuera del Instituto por otros musicólogos, y buen número que permanecen inéditas. Así, pues, creo que estas páginas ofrecen al lector un minimum de garantía para ayudar en la noble y difícil tarea de dar a conocer con dignidad y probidad científica las creaciones de los maestros polifonistas de nuestro Siglo de Oro.

Si Dios continúa dándome energías y humor, publicaré en otra ocasión no lejana otro libro sobre la música española del período barroco, ya que los tratadistas de la notación musical se paran todos en el siglo XVI. Luego, en el siglo XVII, el musicólogo se encuentra con una serie de problemas de transcripción de valores, de ritmo y de interpretación que tiene que ir él mismo resolviendo a medida que surgen. Codificar estos problemas y exponer las soluciones que la experiencia me ha dado, será sin duda un servicio más a la cultura musical de España, tan rica como todavía ignorada.

PARTE PRIMERA

**NOTACION Y TRANSCRIPCION
DE LA
POLIFONIA ESPAÑOLA
DE LOS SIGLOS XV Y XVI**

LECCION I

LA NOTACION MUSICAL EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO

1. Los sumerios

Como hipótesis no suficientemente verificada, el primer documento con notación musical sería el gran poema religioso de los sumerios sobre *La creación del hombre*. En una tablilla del siglo IX antes de Cristo hay un fragmento de este poema que fue descifrado en 1915 por Ebeling. A la izquierda de cada línea hay algunos signos cuneiformes que han resistido a toda traducción, y de este hecho dedujeron algunos sabios que se trataba de signos musicales.

Uno de los padres de la musicología contemporánea, Curt Sachs, realizó su hipotética transcripción musical, con vivas protestas de los filólogos. Pero como sea que en el British Museum se conserva un documento análogo del siglo XVI antes de Cristo, dicho documento fue estudiado por el famoso anticuario F. W. Galpin llegando a la misma conclusión: que se trataba de signos musicales. Según este investigador, conservando las consonantes o sonidos esenciales de estas sílabas, y teniendo en cuenta que el segundo milenio antes de Cristo circulaba por Mesopotamia un alfabeto semítico primitivo, tales signos intraducibles no son otra cosa que las letras de este alfabeto, y supone que ellas podrían designar la serie de notas de un arpa de 20 a 22 cuerdas que ya en esta época se encuentra en Egipto y algunos lugares de Asia. Si con el tiempo y con nuevos documentos se confirmara esta hipótesis, resultaría que la más antigua forma de notación musical serían los

signos de la escritura corriente de una lengua, y su tradición se remontaría a unos 2.000 años antes de Cristo. Muy pronto veremos que este procedimiento de notar la música con los signos del alfabeto fue una realidad en la civilización grecolatina.

La civilización de los sumerios se extendió por el Asia anterior, o sea el Asia cercana a Europa, especialmente por Anatolia y el país de Fenicia que la propagó por toda el área del Mediterráneo hasta las costas occidentales de España. No obstante, en la cultura Egipcia, a pesar de la riqueza instrumental que aparece en sus pinturas y monumentos, no se conoce hasta el momento ningún documento con notación musical.

2. Grecia

La notación musical en Grecia nos ha llegado por dos caminos: por documentos con signos referidos a la música y por los tratados musicales. El fragmento más antiguo que se ha conservado con notación es un papiro del siglo I antes de Cristo, en el que hay un pasaje coral de la tragedia de *Orestes*, cuyo original fue creado por Eurípides exactamente en 408 antes de Cristo. Así pues, en la Grecia clásica existía una notación utilizada por los poetas e instrumentistas más célebres.

La segunda fuente de documentos la constituyen los tratados, en particular las llamadas *Tablas de Alipio*, de mediados del siglo IV después de Cristo que nos dan la notación sistemática, vocal e instrumental, de todas las escalas empleadas por los grecorromanos. La información de este tratado confirmada por la de otros tratadistas de la antigüedad, como son Arístides Quintiliano (S. II d. C.), Gaudencio y el llamado Anónimo de Bellermann, esclarecen la notación esculpida en algunos mármoles y papiros que han llegado hasta nosotros y que van desde el siglo II antes de Cristo al III después de Cristo.

Había dos notaciones: una para el canto coral y otra para los instrumentos. La instrumental era más antigua que la vocal y se remonta seguramente a los auledas o flautistas de los siglos VII y VI antes de Cristo. Los signos alfabéticos servían por igual para la voz y para los instrumentos. Pero cuando se trataba de música vocal con acompañamiento de instrumentos, entonces para la voz utilizaban el alfabeto jónico de 24 letras con las que traducían no solamente los sonidos prin-

cipales, sino también los sonidos cromáticos fluctuantes entre los principales.

Aquí conviene recordar que la teoría y práctica musical de los griegos se funda en los tetracordos o pequeñas escalas de cuatro notas, y que cada tetracordo presenta tres aspectos: el diatónico, el cromático y el enarmónico. Por ejemplo, el tetracordo del modo nacional Dórico, diatónicamente es *Mi-re-do-Si*. Las dos notas extremas *Mi-Si* son fijas e indicadoras del modo, pero los sonidos intermedios son móviles y pueden presentar la forma cromática (*do # do ♯*) o bien, la enarmónica a base de cuartos de tono. De manera que en este caso la nota *do* podía ser *do* natural, *do* sostenido y *do* distante un cuarto de tono de la nota *Si*.

Para notar la música utilizaban el alfabeto de la forma siguiente: cada letra en su postura normal, o sea, vertical, corresponde a una nota fija. Si esta misma letra está tumbada representa entonces un sonido elevado en un cuarto de tono; si la letra estaba vuelta \succ representaba un sonido elevado en medio tono.

La notación instrumental original comprendía 15 letras correspondientes a dos octavas (La_1-La_3). Sobre esta escala instrumental se sustentaba una escala coral (ejemplo Fa_2-Fa_3). Cada una de las notas de esta escala coral era como un punto de apoyo de tres notas instrumentales, resultando por consiguiente ocho tríadas, o sea, 24 sonidos que eran representados por las 24 letras del alfabeto jónico.

Dentro de este sistema se presentan numerosos problemas que los teóricos antiguos ya previeron y en parte solucionaron. Son problemas sutiles y difíciles en los que no nos entretendremos, pues todo lo que vamos diciendo sólo es un poco de información encaminada a tener una idea (aunque sea de pura erudición, no de profundidad técnica que requeriría un gran número de especialistas), para tener, digo, una idea de los esfuerzos realizados por el ingenio humano a través de los siglos en busca de un sistema que le permitiese fijar sobre el papel un lenguaje tan sutil como es el de la música.

Con las letras pues, los griegos solucionaron a su manera el problema de las notas musicales y de la altura de los sonidos correspondientes a dichas notas. Para el problema de la duración de los sonidos, crearon una serie de signos convencionales, los primeros de los cuales son los que servían para medir la cantidad de los versos griegos y lati-

a base de largas y breves. Así pues, encima de cada sílaba del texto cantado ponían la letra correspondiente al sonido y debajo de la misma sílaba el otro signo de duración. Estos signos de duración no se escribían con mucha frecuencia. Entre los documentos conservados de la antigua música griega solamente el himno de Seikilos (S. I d. C.) lleva dichos signos.

3. Roma

Los romanos adoptaron el sistema griego a tenor de la conquista de Grecia (146 a. C.) y el último de los grandes teóricos de la música antigua, el divino Boecio, apartarse de cuyas teorías era considerado como una herejía entre los músicos, dedicó un capítulo a la notación y tradujo (él mismo o algún discípulo suyo) los signos griegos a las letras latinas (A=la, B=si, C=do, etc.), procedimiento que ha llegado hasta nuestros días en la nomenclatura técnica de los modos y tonos clásicos en los tratados y partituras de los alemanes y anglosajones. (C Dur, C moll = do mayor, do menor).

La notación griega clásica se ha conservado en una docena de documentos, transcritos varias veces por distintos especialistas, y que se hallan reunidos en *La musique grecque* (1926), de Theodor Reinach.

4. Gnósticos y maniqueos

En los albores del cristianismo pulularon las sectas filosófico-religiosas. De entre ellas tienen especial interés los gnósticos y los maniqueos.

Los gnósticos se tenían por los representantes de la categoría intelectual entre los cristianos y provocaron un renacimiento de la magia mística. Ellos invocaban a Dios mediante fórmulas de encantamiento cantadas sobre las vocales ordenadas según la finalidad que se proponían. Sirviéndose del griego utilizaron las siete vocales. En la Cosmogonía antigua cada vocal correspondía a una cuerda de la lira fundamental, o sea, la lira de siete cuerdas. Así la A=re, E=do, H=si, I=la, O=sol, Y=fa y la Ω =mi. A su vez, cada nota correspondía a cada uno de los siete planetas. De aquí la teoría de la música de las esferas, de la armonía del mundo (sueño de Escipión, oda a Salinas, etc.). Los mismos padres de la iglesia primitiva, como San Irineo (S. II), Eu-

sebio (S. IV), Clemente de Alejandría y otros, hablan de estas vocales musicales usadas, tanto para cantar al Dios incorruptible, como para los encantamientos supersticiosos. Esta práctica de las vocales como notas musicales se propagó durante la Edad Media y así encontramos en el siglo XIII al médico, farmacéutico y perfumista bizantino Myrep-sos que aconseja cantar «las siete vocales», mientras se prepara el incienso.

Los maniqueos (S. III), fundados por Manes o Mani reaparecen en los albigenses, siglo XIII. En nuestro siglo se descubrieron en el Turquestán varios escritos de esta secta. Redactados en la escritura llamada maniquea (derivada al parecer, del siríaco), se han podido describir algunos himnos con melismas.

Como vamos viendo, griegos, romanos, gnósticos, maniqueos, todos recurren a las letras del alfabeto para representar visualmente las melodías y fijar su ejecución inmutable y precisa.

5. Bizancio

Bizancio, Constantinopla (hoy Estambul) fue el corazón de la cultura medieval oriental. La liturgia bizantina se impone a la liturgia armenia, a la de Etiopía, a la de Egipto, influye en algunas liturgias occidentales e incluso en la misma Romana. A pesar de tantas guerras y ruinas, se han conservado manuscritos musicales del siglo IX. Los elementos primitivos de esta notación se fundan en signos gramaticales. Entre ellos están los siguientes:

Los acentos

Ya Dionisio de Halicarnaso, Cicerón, Quintiliano y todos los que escribieron acerca del orador o de la oratoria, hablan de los intervalos de 4.^a y 5.^a, que se dan en las entonaciones de los oradores en sus discursos. Lo mismo sucedía al recitar un poema. Pues bien, fue un gramático alejandrino, Aristófanes de Bizancio, en el siglo III antes de Cristo, quien tuvo la idea de notar estas inflexiones mediante signos colocados sobre las sílabas: acentos agudos (*oxeia*), para elevar la voz, graves (*bareia*) para bajarla o volverla al tono normal, y circunflejos (*perispoméne*), para la elevación y descenso de la voz en una misma sílaba. Ade-

más el final de las frases se indicaba con un punto (*stigma*), que indicaba al mismo tiempo la caída de la voz y su paro (pausa, silencio).

Su discípulo Aristarco de Samotracia en el siglo siguiente continuó y completó la obra de su maestro. Aunque combatido por muchos letrados de su tiempo, este procedimiento de los acentos fue muy bien recibido por el griego cristiano, por el siríaco, armenio, etíope y hebreo. Ciertos manuscritos de la *Iliada* y de la *Odisea* de los siglos I y II de nuestra era llevan esta clase de acentos.

La Iglesia Oriental adoptó oficialmente el texto griego del Antiguo Testamento, según la versión de los 70 (S. II a. C.). Como el texto se consideraba intocable, su lectura, recitación y cantilenización fue fijada mediante el sistema de los acentos. En el siglo XIV el historiador bizantino Nicéforo Calixto Xantopoulos, documentado en los archivos de Santa Sofía, dice que la única doctrina musical observada en el siglo IV, cuando Constantino convirtió la ciudad en capital, era la griega.

La notación cristiana occidental extraerá sus sistemas de notación de este sistema de los acentos.

La notación bizantina

A pesar de lo dicho, el primer manuscrito bizantino con notación musical es del siglo IX, pero presenta ya un sistema tan completo que supone un largo período de ensayos, porque como dice el refrán: «nemo repente fit summus». ¿Cómo se transmitió un repertorio tan extenso como es el litúrgico hasta el siglo IX? Mediante el sistema clásico griego, aunque no tengamos documentos.

La primera notación que aparece es la llamada *Ekfonética*, nacida de la lectura solemne de la Sagrada Escritura. Descansa básicamente sobre signos que expresan el movimiento ascendente o descendente de la voz y precisado por la quironomía. Esta notación primitiva comprendía una docena de signos que se colocaban sobre las sílabas.

De esta semeiografía nació una primera notación llamada paleo-bizantina que comprende tres signos fundamentales: *Oxeia* o agudos/*bareia* o graves \ . El primero significaba una segunda ascendente; el otro una segunda descendente. Para expresar una 2.^a ascendente se-

guida de dos 2.^a descendentes combinaban el signo de la primera con el de las otras dos, obteniendo así un símbolo stenográfico o espacial del movimiento de la voz \curvearrowright .

La notación paleobizantina se prolongó hasta el siglo XIII, pero a lo largo del XII tiende a un tipo de grafías más redondeadas, calificadas por Tylliard y Wellesz como notación redonda. Aparecen nuevas grafías, principalmente las llamadas *Martyriai* que indican el tono de la melodía (los bizantinos como los gregorianos se basan en la teoría de los ocho tonos) y los *phthorai* que indican el paso de un tono a otro (modulación).

Hacia 1400 esta notación cedió a la del monje reformador Cucuzeles que se distingue por la multiplicación de los signos accesorios (hypostasés). Esta escritura, salida de Santa Sofía, donde Cucuzeles era el chantre primero, estuvo en uso en la iglesia griega hasta 1821. En esta fecha el obispo de Durazzo, Crisanto de Madite, publicó en París una *Introducción a la teoría y práctica de la música sacra*, donde utilizaba una parte de los antiguos signos, pero simplificados, razonados y combinados de manera que tradujesen los intervalos exactamente. Su carácter gráfico dominante tiende a buscar la horizontalidad y evitar las sinuosidades y volutas exageradas de las que están sobrecargados los manuscritos bizantinos anteriores.

Ison, unísono c —
Oligon, 2.^a ascendente —
Apóstrofo, 2.^a descendente c

6. Siria, Armenia, Etiopía, Egipto, Israel

En *Siria* la notación saca sus elementos de dos fuentes: *a*) Signos de puntuación; *b*) los acentos. Ambos procedimientos son de inspiración griega.

En *Armenia*, el sistema es muy parecido al de Bizancio, pero algo más diastemático (más precisión en indicar o expresar los intervalos). Los manuscritos armenios son famosos por la pulcritud de su copia o escritura.

De las liturgias del área de influencia bizantina, la *Etiope* es una de las más interesantes y de las más estudiadas desde el punto de vista

de la notación. Se distinguen dos períodos: En el siglo VI notan con signos adoptados de los griegos y de los sirios. Bastante más tarde, a mediados del siglo XVI, el sistema se completó con la intervención de letras y grupos de letras que se yuxtaponen o combinan con los neumas antiguos.

De la notación *Copta* (iglesia cristiana de Egipto) se ha conservado un himno del siglo III notado con letras griegas. Separados de Bizancio por el cisma monofisita de Eutiquio en 451, escapó a su influencia después de la conquista de esta región por los árabes. Los coptos han conservado himnos de la iglesia Griega en un manuscrito de los siglos X-XI. Como originalidad presenta acentos agudos simples /, dobles // y triples (los graves son poco usados). En algunos casos el acento agudo va acompañado de un punto: /. A veces una palabra de tres sílabas lleva tres acentos circunflejos. Otras veces hay hasta seis acentos agudos sobre la misma sílaba.

Israel empleó el sistema preconizado por Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia hacia el siglo VIII. Si bien la naturaleza del lenguaje hebreo es radicalmente diferente del griego, el problema común de la lectura tradicional de los textos sagrados y de su conservación, a pesar de la diáspora, fue tan estudiado que ninguna otra lengua escrita conoció jamás tanta riqueza de signos.

Se atribuye al rabino Ben Asher de Tiberíades (primera mitad del S. X) la notación de la Biblia, de acuerdo con la tradición del *Talmud*. En ella existe una categoría de acentos, con sentido musical, llamados «Neguinot». Estos signos no indican si la voz sube o baja, sino que son signos de puntuación y señalan el final de un verso —en la salmodia—, de un hemistiquio o semiverso, del inciso, etc., y están relacionados con fórmulas melódicas que los cantores han de haber aprendido de antemano y que les son recordadas por estos «neguinot». Sirva de ejemplo el canto salmódico. Conociendo las entonaciones previas, según los distintos tonos, tenemos por ejemplo, en el antifonario, la + que indica la flexa. El * indica la cadencia de hemistiquio y el punto final, la cadencia de verso.

7. Los neumas

Se ha hablado de manuscritos notados de los siglos VII y VIII, pero las notas les fueron añadidas en el siglo IX, y sobretudo en el X, que es

cuando aparecen muchos e importantes manuscritos litúrgicos cubiertos de signos musicales llamados neumas.

La palabra «neuma» durante mucho tiempo se creyó que venía de *pneuma* (soplo); pero hay otra palabra griega «neuma» sin *p*, que significa signo, sobre todo los signos de la cabeza y de la mano (quironomía). ¿Cómo fue que la iglesia occidental, que tenía a Boecio como un oráculo, abandonó la notación alfabética por la neumática?

A partir del siglo V se va extendiendo el latín como lengua oficial de la Iglesia y en el siglo IX con la *Lex romana* impuesta al sacro romano imperio por Carlomagno. El canto de los salmos y aun de los himnos y antífonas más antiguos era silábico y monotonal, y los monjes italianos y franceses resolvieron el problema mediante los acentos, indicando el movimiento ascendente por un acento agudo, el descendente por el grave y los melismas o grupos compuestos de varias notas, por la combinación de estos signos.

La analogía de la forma de los neumas latinos con los de las iglesias orientales y los nombres griegos de muchos de estos neumas han llevado a muchos historiadores a creer en un origen bizantino de los neumas latinos, pero para hacer esta afirmación con toda certeza no hay todavía suficientes pruebas.

En favor del origen directo de Bizancio está el hecho de que el papa Gregorio el Grande († 604) estuvo varios años en Constantinopla, en una época en que la notación de los acentos prosódicos ya se practicaba.

Otros creen que no fue Bizancio directamente, sino a través de Siria, ya que varios papas de los siglos VII y principios del VIII fueron sirios y enviaron muchos monjes sirios a Europa.

Los primeros manuscritos del siglo IX en que aparecen signos o neumas llevan encima de cada sílaba uno o varios neumas, alineados horizontalmente. No sirven más que como guía visual del movimiento de la voz, pero no indican ni la duración ni la altura absoluta. En razón de que se trataba de una representación espacial de los sonidos, los más agudos están indicados por neumas dibujados más altos que los graves. Para significar, por ejemplo: *sol-la-si*, el copista dibujaba un trazo de izquierda a derecha / (acento agudo, virga) y si como prolongación del acento escribían un punto, éste indicaba que la voz se elevaba por

segunda vez. Este detalle del punto, tan pequeño en apariencia, fue un invento decisivo, porque con ello los neumas se vuelven diastemáticos, es decir, sugieren, considerando su posición recíproca, los intervalos (diastemata). O sea, que escribiendo un simple punto como nota de comienzo y otro punto como nota de llegada, tendremos que el espacio, sobre el pergamino, de un intervalo de 3.^a será un poco más ancho que el de 2.^a, y el de 4.^a un poco más ancho que el de 3.^a, etc.

8. Hucbaldo, Odón y Guido de Arezzo

No obstante, el monje Hucbaldo de Saint-Amand (840-930) inspirado en Boecio y los griegos inventó una serie de signos (que se creen derivados de un alfabeto nórdico) que con ayuda de diferentes posiciones de los mismos le daba la escala total de los sonidos de la voz humana en la polifonía (la tesitura o extensión de las distintas voces).

En vista a la precisión Hucbaldo empleó este dispositivo verdaderamente genial: trazaba un mayor o menor número de rayas paralelas (según la extensión de la melodía). En la cabecera de cada espacio comprendido entre estas líneas ponía la letra que representaba una nota musical determinada. Entonces las sílabas de las palabras cantadas eran colocadas dentro de sus correspondientes espacios, con lo cual la notación —exceptuando el aspecto rítmico— era tan precisa como la nuestra.

3	la	UM		
F	sol	DE		MUS
C	la		VI VI	
F	mi	TE		
F	re		QUI	
7	do		NOS	

A pesar de su innegable genialidad no se impuso este sistema. En un tratado del siglo X atribuido al compositor Odón, abad de Cluny, se vuelve a las letras mayúsculas latinas A=*la*, C=*do*, G=*sol*). La segunda octava se expresaba con las mismas letras, pero minúsculas, y para los sonidos que pasaban de dos octavas las letras superpuestas.

^a ^b ^c Entre el *La* de la 2.^a octava y el *Do*, Odón introdujo dos signos: la *b* redonda o bemol y la cuadrada o becuadro \natural . Esta oscilación del 7.^o grado hacia el *La* (si *b*), o hacia el *Do* (si \natural) tendrá repercusiones sobre la teoría musical que llegarán al siglo XVIII. Al principio sólo se aplicaron a la nota *si*, pero pronto se extendieron al *mi*, al *fa* y al *sol*.

El becuadro (♮) además de restituir el *si b* a su altura normal o natural, desempeñaba también el papel de # sostenido o diesi. (Aún en el siglo XVIII, en el bajo cifrado, se usa el bemol para volver al natural una nota afectada en la clave por el sostenido).

Guido de Arezzo inventó el primer solfeo elemental (*Ut queant laxis*). Para evitar las fluctuaciones del *si* limitó la escala a seis notas (exacordo), siendo obligatorio poner el semitono entre el 3.º y 4.º grados (*Do-re-mi-fa-sol-la*). Cantar una melodía de acuerdo con este exacordo se llamaba cantar por naturaleza «*cantus per naturam*». Si se trataba de una melodía en que salía el *si* natural, el semitono *si-do* hacía que estas notas ocupasen el 3.º y 4.º grado, y así se formaba el exacordo *Sol-la-si-do-re-mi*. Por el estilo *Fa-sol-la-si b-do-re*. (Misas sobre *Sol-re-mi-fa-sol-la*: «*Scala Aretina*»).

A fines del siglo X se encuentran manuscritos italianos con 1, 2 y 3 líneas y en 1025 Guido de Arezzo dice, que sin estas líneas no se puede cantar con exactitud. Estas líneas iban armadas en su cabecera de una letra-clave que correspondía al tenor o cuerda dominante (el sonido más frecuente de la catilena). Guido indicaba, incluso, las líneas con un color amarillo (*Ut*), rojo (*Fa*), etc. Por ello, todas nuestras claves son sobre líneas.

Quedaba todavía un punto importante a resolver: entre dos líneas, por ejemplo: *Fa-ut*, se tenían que colocar las notas *sol-la-si*. Guido, que quería la claridad por encima de todo, no quería escribir más que una sola nota entre dos líneas. Es el principio de nuestra notación corriente. Así pues, encontramos ejemplos de 3 y 4 líneas con una letra clave por línea y si era necesario, también en cada espacio interlineal. El mismo Guido nos dejó ejemplos de cinco líneas y Aribón, en el siglo XI, de siete líneas.

De manera general se puede afirmar que a partir de mediados del siglo XII la mayor parte de manuscritos pueden transcribirse «grosso modo» a la notación moderna a condición de limitarse a la transcripción de los sonidos, no a su duración y ritmo.

9. La notación cuadrada

El uso general de las líneas influyó sobre la forma de los neumas. El neuma preponderante fue el punto. Un grafismo neumático simbo-

lizando 3, 4 o 5 sonidos se descomponía automáticamente en 3, 4 o 5 puntos colocados sobre y entre las líneas. Se les unía con ligaduras, si varios puntos afectaban al canto de una misma sílaba.

De este punto que no tenía forma redonda, sino cuadrada (porque se escribía con pluma de ganso, que cortada, al escribir, hace el punto cuadrado) se derivaron:

- a) *La notación cuadrada o gregoriana* que llena los pergaminos musicales desde el siglo XII hasta los libros de coro litúrgicos de nuestros días.
- b) *La notación mensural o proporcional* que toma las figuras de la cuadrada, pero adaptadas por la escuela de «Notre Dame de Paris» a la teoría rítmica de la polifonía en pleno desenvolvimiento durante el siglo XIII.
- c) *La notación blanca*, que es la que todavía usamos nosotros y que se diferencia de las precedentes por el vaciamiento de las notas cuadradas, dibujando solamente la figura de las notas (desde fines del S. XIV, y sobre todo, desde mediados del S. XV). De aquí el nombre de música figurada y canto figurado.

Antes de proseguir es necesario conocer los principales neumas de la notación cuadrada o gregoriana, porque de ellos nació en lo que respecta a la figuras, la notación utilizada desde fines del siglo XIV, hasta principios del XVII en la música polifónica.

Neumas de una sola nota

Punctum quadratum ■

Punctum inclinatum ♦

Virga ▯

Neumas de dos notas

Pes o Podatus ■

Clivis ▯

Neumas de tres notas

Porrectus ▮


Torculus ■■


Scandicus ■■


Climacus ▯♦


Salicus ■■

Neumas de cuatro notas

Porrectus flexus 

Torculus resupinus 

Pes subpunctis 

Climacus resupinus 

11. Los modos rítmicos

Entre fines del siglo XII y comienzos del XIII se produjo uno de los fenómenos más importantes de la historia de la música. En esta época las reglas de la antigua rítmica, patrimonio de los gramáticos cultivada a conciencia por los teóricos de la música, no eran ya adaptables al latín, porque el latín y la manera de sentir la cantidad en esta época era muy diferente del tiempo de los clásicos. Por otra parte la pujante fuerza de la polifonía que trituraba el texto y la importancia creciente de la danza instrumental exigían un ritmo riguroso. Así pues, nació una nueva doctrina cuyos primeros tratadistas fueron Joannes de Garlandia, Franco de Colonia, el Anónimo *Discantus positio vulgaris* (Coussemaker, *Scriptores*, I) y el Anónimo IV (*ibid*, III).

Los esquemas de estos modo rítmicos son:

- | | | | |
|----------------|-------|-------|---|
| I. Trocaico | - ∪ | ■ ■ | (= $\text{d} \text{d}$) |
| II. Jámbico | ∪ - | ■ ■ | (= $\text{d} \text{d}$) |
| III. Dactílico | - ∪ ∪ | ■ ■ ■ | (= $\text{d} \text{d} \text{d}$ ó bien $\text{d} \cdot \text{d} \text{d}$) |
| IV. Anapéstico | ∪ ∪ - | ■ ■ ■ | (= $\text{d} \text{d} \text{d} \cdot$) |
| V. Espondaico | - - | ■ ■ | (= $\text{d} \cdot \text{d} \cdot$) |
| VI. Tribraco | ∪ ∪ ∪ | ■ ■ ■ | (= $\text{d} \text{d} \text{d}$) |

Esta doctrina de los modos rítmicos se funda en las relaciones de la longa con la breve.

La búsqueda del ritmo y de la medida estrictamente musicales, abandonando ya todo soporte del texto, tuvo sobre la notación una repercusión tan enorme que en poco tiempo le dio forma definitiva. Como los materiales de que dispone el músico son muy pobres (punto cuadrado y punto cuadrado con cola y sus combinaciones) cada detalle será aprovechado como una amplificación del lenguaje musical.

Así el punto cuadrado se convierte en la nota llamada *brevis* (breve), el punto inclinado o rombo se convierte en *semibreve*. El punto con un palo descendente a la derecha, o sea, la «virga» se convierte en *longa* y el valor de una nota queda modificado según el palo o asta esté a la derecha o a la izquierda, y según sea ascendente o descendente. Por otra parte la naturaleza y el valor de la nota quedan modificados. Finalmente, cuando hay un grupo de figuras, ya estén separadas, ya reunidas por el procedimiento que se conoce con el nombre de *ligaduras*, según el lugar que en el grupo ocupe una nota, ésta queda modificada en su duración.

Como en este momento de la historia todavía no existía el compás, los valores relativos de las figuras resultaban únicamente de las particularidades de esta grafía o notación, o sea, de un conjunto de convenciones cuya exposición constituía la teoría llamada mensural o proporcional.

Hasta fines del siglo XIII predomina el compás ternario, pero desde comienzos del XIV cobra la misma importancia el binario. La creciente producción polifónica inventa para sus nuevas necesidades, nuevos medios. Así aparece la nota llamada *minima* \downarrow y el punto sirve como signo de separación de una unidad rítmica o compás (sin escribir las barras).

Pero con todos esos adelantos y nuevos hallazgos aún había con frecuencia conflictos para saber si una nota valía tres tiempos o dos, puesto que se escribía de la misma manera en ambos casos. Para remediar esta ambigüedad se convino en llenar con tinta roja (en Inglaterra lo hacían con azul), las breves que valían dos tiempos y volvían a escribirse en negro cuando volvían a su valor normal que era de tres tiempos. Pero hacia 1320 Felipe de Vitry, autor del tratado titulado *Ars Nova*, que dio nombre a toda la época posterior, inventa los signos indicadores del tiempo (equivalentes a nuestro compás). Desde este momento el lenguaje musical es ya suficientemente explícito como para que podamos confiar ya en la verdad de la música escrita. (Strawinsky escribió en algún lugar que para él la historia de la música verdadera, científicamente hablando, comenzaba en el siglo XIV).

A fines del siglo XIV la técnica de la notación se puede considerar perfecta y la única diferencia que presenta con respecto al XV, está en que en este siglo —de manera general y definitiva desde mediados del

siglos XV—, las notas cuadradas que eran cuadrados siempre llenos de tinta, se vacían, dibujando sólo el contorno de la nota, su figura.

Así, pues, es ahora, en este momento de la historia, donde empieza propiamente este breve manual de notación y transcripción de la polifonía de los siglos XV y XVI.









LECCION II

LA NOTACION DEL SIGLO XV

1. Nombre, figura y valor de las notas sueltas

Para poder leer hay que conocer antes las letras. De la misma manera para leer la música de los siglos pasados hay que conocer antes la notación o caracteres gráficos con que fue escrita. Como hemos dicho antes, la notación generalizada desde mediados del siglo XV hasta comienzos del XVII, es llamada blanca y no es otra que la mensural o proporcional vaciada.

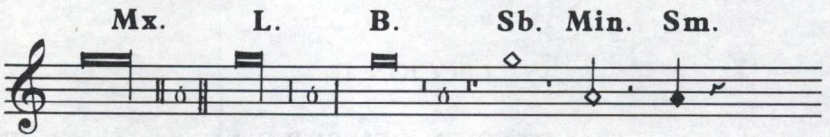
Las notas sencillas, procediendo de la mayor a menor duración son las siguientes:

Máxima: 	=	4 ó 6 breves (= 8 ó 12 redondas), según sea imperfecta o perfecta.
Longa: 	=	2 ó 3 breves (= 4 ó 6 redondas) según sea imperfecta o perfecta.
Brevis: 	=	2 ó 3 semibreves (= 2 ó 3 redondas), según sea imperfecta o perfecta.
Semibrevis: 	=	2 ó 3 mínimas (= 2 ó 3 blancas = redonda sin o con puntillo), según sea imperfecta o perfecta.
Mínima: 	=	2 semimínimas (= blanca = 2 negras).
Semimínima: 	=	2 fusas o cromas (= 2 corcheas = 1 negra).
Fusa: 	=	2 semifusas (= 2 semicorcheas = 1 corchea).
Semifusa: 	=	1 semicorchea.

Observe el alumno que la primera equivalencia se refiere a la nomenclatura de la notación antigua, y la segunda equivalencia (puesta entre paréntesis) se refiere a los nombres de nuestra notación moderna.

2. Pausas correspondientes a los valores de dichas notas

Para simplificar, y de hecho, porque casi nunca se encuentran, omitimos las pausas de fusa y semifusa, que son como nuestras pausas de corchea y semicorchea. Procedemos con las pausas de mayor a menor duración:



Ahora de cara a la práctica y reduciendo los valores a la mitad, teniendo en cuenta que el primer ejemplo que pongo se supone escrito en compás de compasillo (o sea binario doblado) tendremos:

Mx.  = 4 redondas

L.  = 2 redondas



B.  = 1 redonda


S.  = 1 blanca

Mn.  = 1 negra

Sm.  = 1 corchea

3. Observaciones

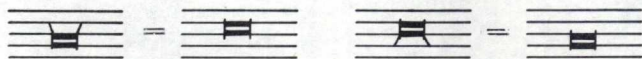
Aunque raramente, algunas veces se encuentra la máxima sin cauda en figuras como estas:  = breve, máxima, longa;  = longa, máxima.

A veces la longa  vale y dura tanto como es necesario a la armonía de las demás voces. Generalmente sucede ésto en ciertas cadencias finales de pieza.

Por otra parte, cuando el copista se equivoca, poniendo la cauda a una nota que debe ser breve o semibreve, elimina la cauda mediante

un trazo horizontal que la corta así: $\dagger = \diamond$; otras veces la cauda se anula escribiendo otra en sentido opuesto: $\diamond = \dagger$.

Si la equivocación consiste en que han escrito la nota más alta o más bajo de lo debido, lo rectifican de esta manera:



Ejercicio 1.º: Transcribir en notación moderna las notas sueltas del folio 65 del CMC, reduciendo sus valores a la mitad.

Ejercicio 2.º: Transcribir las notas y además las pausas del «Ejercicio de Pausas».

LECCION III

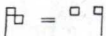

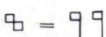

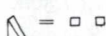

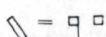

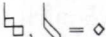

LIGADURAS BINARIAS

1. ¿Qué se entiende por ligaduras?

Ligadura es el trazo que une dos o más notas. Pero tratándose de música antigua se entiende por «ligaduras» en plural, diversos grupos de notas unidas por dicho trazo y cuyo valor cambia según el lugar que ocupa en la ligadura cada una de las notas que la integran. En principio, las varias notas unidas por la ligadura tienen que ser cantadas o aplicadas a una sola y misma sílaba. Esta es la regla general, aunque algunas veces no es posible cumplirla.

2. Ligaduras de 2 notas descendentes, derivadas de la clivis gregoriana

Valor normal de la clivis:

- a)  =  «cum proprietate et perfectione».
- b)  =  «sine proprietate et cum perfectione».
- c)  =  «cum proprietate et sine perfectione».
- d)  =  «sine proprietate et sine perfectione».
- e)  =  «cum opposita proprietate».

Como ustedes ven, estas cuatro o cinco parejas de notas, aunque diferentes en su aspecto, son parejas descendentes, porque derivan de

la clivis. Cada una de estas ligaduras de 2 notas tiene valor distinto, y esta diferencia de su valor se funda precisamente en la diferencia de su aspecto o figura.

3. ¿Qué significan las palabras Propiedad y Perfección aplicadas a las ligaduras?

La pareja *a*) es exacta a la clivis gregoriana. Por ello, esta disposición de la clivis, al ser adaptada a la notación mensural, fue considerada como teniendo «propiedad y perfección» y su valor es: $\square \uparrow$. La propiedad consiste en la cauda, cola o asta vuelta hacia abajo de la primera nota y a la izquierda. La perfección se refiere a la segunda nota de la clivis, la cual nota, en este aspecto que nos ofrece la pareja *a*) es considerada que tiene la perfección.

En la figura *b*) la ligadura es «sin propiedad», pero con perfección. «Sin propiedad», porque falta la cola a la primera nota, en cambio la segunda nota ofrece el mismo aspecto que en la figura *a*), y tiene, por consiguiente, la perfección. Ello hace que la primera nota del ejemplo *b*) valga una longa \uparrow , en lugar de su valor natural que sería una breve. En cambio la segunda nota conserva su valor de \uparrow porque su aspecto es el mismo que en el ejemplo *a*). Por consiguiente la ligadura *b*) vale 2 longas.

A su vez en la pareja *c*) la primera nota tiene la «propiedad», o sea, la cola hacia abajo, luego vale una \square (brevis), como en la pareja *a*). Pero la segunda nota, que en su aspecto normal de los ejemplos *a*) y *b*) valía una \uparrow (longa) al tomar la forma oblicua, tiene el valor de una \square (breve). Por consiguiente el ejemplo *c*) se definirá como teniendo propiedad, pero sin perfección.

La pareja *d*) nos ofrece una forma oblicua $\searrow \searrow$. La primera nota, como no tiene cola o propiedad, vale una \uparrow (longa) en lugar de una breve, y la segunda nota como no tiene la perfección (o sea, su figura cuadrada) vale una breve en lugar de una longa, $= \uparrow \square$.

Finalmente, la pareja *e*) es calificada como «con opuesta propiedad», es decir, la cola o asta en vez de ir hacia abajo va hacia arriba. En este caso tanto la primera nota como la segunda son semibreves, $\diamond \diamond$. También se presenta en forma oblicua \swarrow con el mismo valor, o sea, dos semibreves.

4. Ligaduras de dos notas ascendentes, derivadas del Podatus

- a) Normal $\overset{\square}{\text{q}} = \square \text{q}$ «cum proprietate et perfectione».
- b) $\overset{\square}{\text{q}} = \text{q} \text{q}$ «sine proprietate et perfectione».
- c) $\overset{\square}{\text{q}} = \square \square$ «cum proprietate et sine perfectione».
- d) $\overset{\square}{\text{q}} \overset{\square}{\text{q}} = \text{q} \square$ «sine proprietate et sine perfectione».
- e) $\overset{\square}{\text{q}} \overset{\square}{\text{q}} = \diamond \diamond$ «cum opposita proprietate».

En estas ligaduras binarias ascendentes la propiedad radica en que la nota base, la inferior de la ligadura, no lleva cauda; y la perfección consiste en que la nota superior caiga perpendicular sobre la inferior.

Si se comparan ambos cuadros sinópticos de las ligaduras binarias ascendentes y descendentes, se verá que su valor es el mismo en cada caso: la pareja a) que está en su posición normal, tiene propiedad y perfección, por lo cual equivale a breve y longa.

En la figura b), pierde la propiedad al añadir la cauda a la nota inferior, pero conserva la perfección de la nota superior que continua perpendicular, por lo que el valor de esta figura es de dos longas.

En la pareja c) se conserva la propiedad, pero se pierde la perfección, con lo cual su valor es el de dos breves.

En la figura d) la nota inferior pierde la propiedad, porque tiene cauda, y pierde también la perfección, porque la segunda nota no cae perpendicular, siendo su valor el de una longa y una breve.

Finalmente, en la figura e) se califica como de «opuesta propiedad», por llevar la cauda hacia arriba, siendo su valor el de dos semibreves.

Estos cuadros sinópticos y otros más que irán saliendo, al principio que uno hace práctica de transcripción, tiene que tenerlos siempre a la vista, pues hasta que se domina la práctica, hay que recurrir con frecuencia a ellos.

Ejercicio 3.º: Transcribir en notación moderna las ligaduras binarias del folio núm. 65 del CMC, reduciendo los valores a la mitad.

Ejercicio 4.º: Transcribir del folio núm. 65 del CMC, sólo una voz, pero íntegra, es decir, las notas simples y las ligaduras.

LECCION IV

LIGADURAS DE TRES O MAS NOTAS

1. Valor de la nota inicial

- a) Si la nota inicial está más alta que la nota que le sigue y además lleva la cauda a la izquierda y hacia abajo, es breve. (Es la primera nota de la clivis, cum proprietate) $\text{𐌺𐌺} = \square \square \square .$
- b) Si la nota inicial tiene la cauda a la izquierda, pero hacia arriba, entonces la nota inicial y la que le sigue, ambas son semibreves. $\text{𐌺𐌺} = \diamond \diamond \square .$
- c) Si la nota inicial lleva la cauda a la derecha y hacia abajo es longa. $\text{𐌺𐌺} = \square \square \square .$
- d) Si la nota inicial es más alta que la segunda nota y no lleva cauda, será longa (clivis, binaria sine proprietate) $\text{𐌺𐌺} = \square \square \square .$
- e) Si la nota inicial es más baja que la segunda nota y no lleva cauda, es breve (podatus, nota primera cum proprietate) $\text{𐌺𐌺} = \square \square \square .$

2. Valor de la nota media

«Omnis media brevis est». Toda nota de en medio de una ligadura es breve, excepto la segunda nota de una ligadura, «cum opposita proprietate» o cuando está marcada como longa o como máxima.

3. Valor de la nota final

- a) La nota final es longa, si es perpendicular a la penúltima (podatus, cum perfectione) $\overline{\text{p}} = \square \square \text{q}$.
- b) Si la nota final no es perpendicular a la penúltima, entonces es breve. $\text{p} = \square \square \square$
- c) Si la nota penúltima es más alta que la final, esta será longa si es «cum perfectione». $\overline{\text{p}} = \square \square \text{q}$
- d) La nota final será breve, si es sin perfección. $\text{p} = \diamond \diamond \square$

4. Las siete reglas de las ligaduras

Toda la ciencia de las ligaduras, tras innumerables experiencias se han podido sintetizar en siete. Las tres primeras se refieren al significado de la cauda:

- 1.^a Una nota con cauda hacia abajo a la derecha es siempre longa, cualquiera que sea la agrupación o ligadura a que pertenece.
 $\overline{\text{p}} = \diamond \diamond \text{q} \square \text{q}$
- 2.^a Una nota inicial con cauda a la izquierda hacia abajo, es breve.
 $\text{p} = \square \square \text{q}$
- 3.^a Una nota inicial con cauda ascendente a la izquierda, hace a esta nota y la siguiente semibreves. $\overline{\text{p}} = \diamond \diamond \square$
- 4.^a Las notas del medio de las ligaduras son breves. $\overline{\text{p}} = \diamond \diamond \square \square \text{q}$
- 5.^a En una ligadura de sentido ascendente la nota inicial y la final son breves. $\text{p} = \square \square \square$
- 6.^a En una ligadura de sentido descendente la nota inicial y la final son longas (o sea, la nota inicial seguida de otras más baja y la nota final precedida de otra más alta).
- 7.^a La nota final en forma oblicua es breve. $\text{p} = \square \square \square$

5. El puntillo en las ligaduras

Las notas de una ligadura pueden llevar también puntillo, como cualquier nota suelta. Sólo hay que tener en cuenta este pequeño deta-

lle: si la nota que lleva puntillo es la nota inicial o una intermedia, el puntillo se escribe encima:



Ejercicio 5.º: Transcribir las ligaduras de tres y más notas del folio núm. 34-35 del CMC.

Ejercicio 6.º: Transcribir una voz entera del folio anterior, es decir, notas sueltas, ligaduras binarias, ternarias, etc.

LECCION V

LA MEDICION DEL VALOR DE LAS NOTAS

1. *Modus maior o modus maximarum*

En la primera lección sobre notación (segunda del programa), cuando estudiamos las notas simples o aisladas, ustedes recordarán que dijimos: la máxima vale cuatro o seis breves según el compás sea binario o ternario. La longa vale dos o tres breves según..., la breve vale dos o tres semibreves según..., etc.

Pues bien; en la Edad Media, una nota con valor ternario era considerada como perfecta, mientras que la de valor binario era tenida por imperfecta. (Veían en ello una analogía con la Santísima Trinidad). Ahora bien, la máxima, la longa, la breve y la semibreve, lo mismo se escriben cuando valen dos que cuando valen tres. ¿Cómo conocer su valor? Para ello elucubraron el sistema siguiente de medición o valoración:

A la medición de la máxima y de la longa se le llamó modo.

El *modo mayor o «modus maximarum»* se refiere solamente a la máxima. Este modo mayor es perfecto cuando la máxima vale tres longas (o lo que es lo mismo, seis breves). Es modo mayor imperfecto, cuando sólo vale dos.

2. *Modus minor o modus longarum*

A la medición de la longa se le llamó modo menor que a su vez es perfecto cuando la longa vale tres breves, e imperfecto cuando vale dos.

El modo no viene indicado por ningún signo determinado, sino más bien por las pausas de longa que igual se hallan al comienzo de la pieza en la voz del tenor, que en el transcurso de esta voz.

Prácticamente el *modus maximarum*, en esta época que estudiamos no tiene importancia alguna, pues casi no se usa. Y el *modus longarum* sólo se halla en los Motetes y Misas, basados sobre un *Cantus Firmus*, el cual se escribe a base de longas y breves. Pero como la organización rítmica de la pieza, o sea, los valores de las notas de las otras voces es totalmente concreta y clara, se puede, por el contexto, transcribir perfectamente este *Cantus Firmus*, aunque nunca se haya oído hablar del *modus longarum*.

Para simplificar, puede decirse que las notas de más larga duración, la máxima y la longa, casi siempre son imperfectas. Por otra parte, a partir de la máxima todas las subdivisiones son ya binarias, o sea, una mínima vale dos semimínimas, una semimínima dos fusas, una fusa dos semifusas.

Por consiguiente, el problema de saber si una nota tiene valor binario o ternario, queda centrado en la práctica, solamente en la breve y la semibreve.

3. *Tempus* o medición de la breve

A la medición de la breve se la llama *Tempus* (Tiempo). Hay dos clases: el *Tempus Perfectum* que vale tres semibreves y viene indicado por un círculo completo, cerrado \bigcirc y que en los manuscritos viene colocado siempre en la cabecera de cada voz, donde nosotros acostumbramos a poner el compás.

El *Tempus Imperfectum*, vale 2 semibreves y es simbolizado por un semicírculo, como una C mayúscula, que es lo que se convirtió en signo o símbolo de nuestro compás de compasillo o de cuatro.

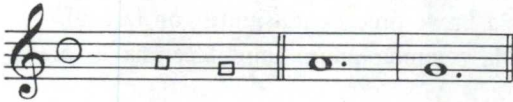
4. *Prolatio* o medición de la semibreve

A la medición de la semibreve se la llama *Prolatio* (Prolación). La *prolatio* es perfecta cuando vale tres mínimas, y viene indicada por un punto colocado en el centro del círculo, tanto si éste está cerrado como si está abierto: $\odot \subset$. La ausencia de este punto indica que la prolación es imperfecta, o sea que una semibreve vale sólo dos mínimas.

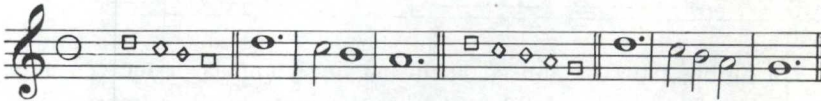
5. Cinco reglas para conocer el valor de la breve, según su colocación

La imperfección o disminución del valor de una breve puede ser causada por la nota precedente o por la nota que sigue. Los especialistas en la transcripción sintetizan sus experiencias fundadas o corroboradas por los teóricos de la época, en los cinco principios siguientes:

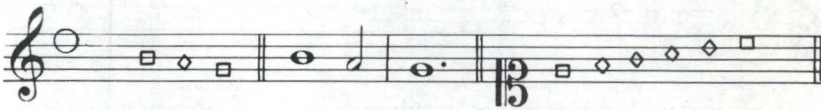
1. Una breve es perfecta, si va seguida de otra breve o de una pausa de breve o un múltiplo de la misma (longa, máxima). Esta regla tiene una formulación clásica: «Similis ante similem perfecta est».



2. Una breve es perfecta, si va seguida de dos o tres semibreves.

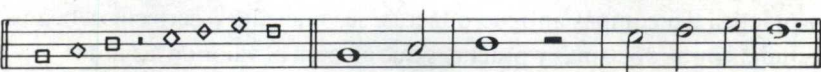
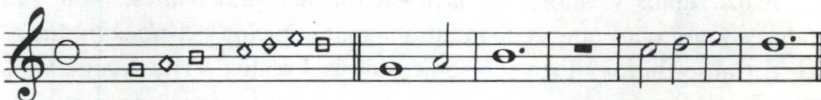


3. Una breve es imperfecta, si va precedida o seguida por una o por más de tres semibreves.



4. Si la imperfección puede ser causada por la nota anterior y por la siguiente, se debe interpretar preferentemente como causada por la nota que le antecede: ◊ ◻ ◊

5. La pausa de breve nunca puede ser imperfeccionada; pero la pausa de semibreve puede causar la imperfección de una breve.



Estos principios son generales, pero no absolutamente matemáticos. Algunas veces, aunque muy pocas, sufren excepción. En estos casos el valor lo averiguamos por el contexto (tratándose de la polifonía), o sea, por la concordancia con los valores de las notas de las demás voces.

Respecto a las pausas conviene hacer una observación: Si una breve está seguida de dos pausas semibreves, el copista acostumbra a hacer una pequeña, pero importante distinción: cuando las dos pausas están en diferentes líneas del pentagrama, la primera pausa se entiende que imperfecciona a la breve precedente (junto con la cual forma el tiempo completo) y la segunda pausa imperfecciona la breve que le sigue:



Si ambas pausas están en la misma línea, ambas pertenecen a la misma perfección, o sea, que ambas pausas junto con la semibreve hacen la breve perfecta.



Las cuatro combinaciones resultantes de la valoración o medición de la brevis y de la semibrevis se formulan de la manera siguiente, con sus correspondientes signos o símbolos:

Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta: $\text{C} \square = \diamond \diamond ; \diamond = \downarrow \downarrow$

Tempus perfectum cum prolatione imperfecta: $\text{O} \square = \diamond \diamond \diamond ; \diamond = \downarrow \downarrow$

Tempus imperfectum cum prolatione perfecta: $\text{C} \square = \diamond \diamond ; \diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$

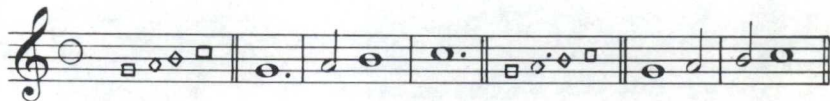
Tempus perfectum cum prolatione perfecta: $\text{O} \square = \diamond \diamond \diamond ; \diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$

Estos signos y valores de la notación mensural blanca, ¿con qué valores y con qué compás de nuestra actual notación debemos traducirlos o transcribirlos? Esto será objeto de la Lección VIII, destinada al estudio del Tactus o compás. Pero antes, y para que el conocimiento y práctica del compás antiguo o tactus, sea eficiente y perfecto debemos estudiar otras doctrinas y prácticas que afectan al valor de las notas.

Esenciales para el conocimiento del valor de la breve y de la semibreve, en determinadas circunstancias, son la alteración y el punto de separación.

6. ¿Qué se entiende por alteración en la notación antigua?

La regla llamada «alteratio» consiste en lo siguiente: Si dos semibreves están colocadas entre dos breves, se ha de doblar el valor de la segunda semibreve (es decir, se altera su valor). La combinación breve-semibreve-breve pide la alteración, tal como la acabamos de explicar. Si la intención del compositor o del copista no fuera este, entonces habría separado ambas semibreves mediante el llamado «Punctum separationis».



7. Punctum separationis seu divisionis

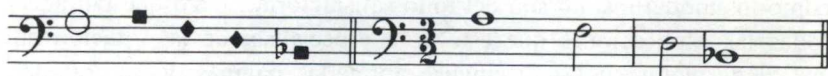
El punto de separación o división es un punto que se pone entre dos notas para evitar confusiones acerca de su valor, y así determinar, al mismo tiempo, la unidad métrica. Por ejemplo: $\square \diamond \diamond \square$ debe transcribirse por $\circ \cdot d d d \circ \cdot$; pero si escribimos $\square \diamond \diamond \square$ deberá transcribirse así: $\circ \cdot d | d \circ | \circ \cdot |$. Su finalidad principal es evitar la ambigüedad de la combinación B-SS-B. El puntillo debe colocarse en la parte superior, entre las dos semibreves. Pero, a veces, el copista no lo pone alto como debiera y entonces, a primera vista, parece un puntillo, mas por el contexto del complejo polifónico, se ve enseguida cuándo es el punto de separación. También he visto colocado este punto de separación a la derecha superior de la cola de mínima, en cuyo caso se significa que esta mínima, junto con la semibreve que le precede forman un ternario. Así, pues, este punto de separación opera a manera de barra de compás. En el folio 78v-79 de la Colombina hay varios ejemplos.

LECCION VI

LA COLORACION O ENNEGRECIMIENTO DE LAS NOTAS

1. Objeto de la coloración en la notación mensural

La idea y la práctica de escribir ciertas notas en color nació de la necesidad de expresar, con las mismas figuras de la notación al uso, un ritmo o valor diferente del ritmo general de la pieza en que las notas coloreadas aparecen. Así por ejemplo, una breve que en las piezas de ritmo ternario y en determinada situación valdría tres semibreves, al llenarlas de color o de tinta negra vale solamente dos semibreves. He aquí un ejemplo del CMP, número 27 de la edición de H. Anglés, que lo ilustra con toda claridad:



El valor de estas notas, de no haberlas coloreado, hubiera sido el siguiente:













En la notación negra el color empleado fue el rojo (excepto los ingleses que usaron el azul) y aparece por vez primera en el *Roman de Fauvel* (1306-1314), generalizándose en el *Ars Nova* (c. 1320) de Felipe de Vitry. Las notas encarnadas, además de indicar el cambio de valor de las mismas, servían también para señalar la transposición de una

melodía a la octava superior y para distinguir las notas del *cantus planus* (cantollano) de las del *cantus mensuratus* (el contrapunto sobre el canto llano).

Pero como a mediados del siglo XV la notación mensural que hasta entonces había sido negra, se convirtió en blanca, el antiguo color rojo fue substituido por el negro, de manera que la práctica de la coloración se convirtió en una práctica de ennegrecimiento, pero siempre con el fin primordial de dar a las notas ennegrecidas un valor diferente de cuando no lo están.

Es muy importante a este respecto recordar que dentro de la notación blanca hay una nota que normalmente se escribe ennegrecida y es la semimínima; y dentro de la notación negra esta semimínima se escribe blanca. La razón es para distinguirla de la Mínima que tiene la misma figura:

	L	B	S	M	Sm
Notación blanca:					
Notación negra:					

2. Dos reglas para la interpretación del valor de las notas ennegrecidas

Dice W. Apel (op. cit. pág. 126 de la edición de 1945), que las explicaciones que sobre el color han dado tanto los antiguos tratadistas como los modernos, no son del todo satisfactorias. Creo que tampoco todas las explicaciones que este gran especialista de la notación da acerca del color en las diecinueve apretadas páginas de su tratado, son siempre claras y fáciles. Por lo cual, consecuente con mi propósito de simplificación y claridad y apelando a la práctica, por lo que a los siglos XV y XVI se refiere, creo que la teoría de la coloración o del color puede formularse así:

- 1.^a: Las notas que en su estado y situación adecuada deberían tener un valor ternario, ennegrecidas tienen un valor binario, o sea, que *pierden la tercera parte de su valor* (Véase el citado ejemplo del CMP donde las breves ennegrecidas valen dos semibreves en lugar de tres).

2.^a: Las notas que en su estado y situación normal tienen un valor de cuatro, ennegrecidas valen tres, o sea, que *pierden la cuarta parte de su valor*.



CMP, núm. 226

Advertencia importantísima: La nota ennegrecida casi siempre va acompañada de otra (o de otras) junto con la cual forma una unidad rítmica completa o un compás completo. Esta otra nota, que con la precedente o la siguiente forma una unidad completa, aunque ennegrecida, nada pierde de su valor. Tal es el caso de las dos breves del ejemplo del CMP ya citado.

Otra particularidad es la del ejemplo núm. 226 del CMP, donde la Semimínima no se ha ennegrecido a los efectos de la coloración, sino que como hemos dicho antes, ya en su estado normal es negra, dentro de la notación blanca, para distinguirla de la mínima.

También puede observarse que en realidad el ejemplo de la semibrevis ennegrecida más la semimínima es una manera de notar un ritmo con puntillo, de manera que: $\blacklozenge \blacklozenge = \text{dotted half}$

El color o ennegrecimiento en la polifonía de la época que estudiamos, se da frecuentemente en todas o varias voces a la vez, simultáneamente.

CMP, núm. 253

(La ligadura con el 3 la añado yo aquí para dar a entender al alumno que las dos notas unidas por el arco hacen el valor completo de la breve perfecta que vale tres tiempos o semibreves).

3. La semicoloración

Se aplica a las ligaduras de dos notas, especialmente en las de opuesta propiedad (cum opposita proprietate) y a las notas simples largas. De las dos notas de la ligadura una es normal, blanca, y la otra ennegrecida: $\text{—} = \text{♩} \text{♩} \cdot$; $\text{◻} = \text{♩} \text{♩} \cdot$.

Recordamos una vez más la advertencia anterior: que la nota ennegrecida, que pierde la tercera o la cuarta parte de su valor, va seguida de otra, también ennegrecida, que completa el valor de la que le antecede.



4. Otro casos de coloración

Para completar la noción del color se puede considerar todavía que el ennegrecimiento de la brevis, semibrevis y mínima dentro del «tiempo imperfecto con prolación imperfecta» puede aparecer en grupos de tres notas ennegrecidas en lugar de dos blancas:

- a) $\text{C} \text{◻} \text{◻} \text{◻} \text{◻} \text{◻} = \frac{4}{4} \text{♩} \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
 b) $\text{C} \text{◊} \text{◊} \text{◊} \text{◊} \text{◊} = \frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
 c) $\text{C} \text{◊} \text{◊} \text{◊} \text{◊} \text{◊} \text{◊} = \frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Al ennegrecimiento de la brevis en el ejemplo a) se le llama hemiolia mayor o color temporis. Al ennegrecimiento de las brevis del ejemplo b), hemiolia menor o color prolationis. A las mínimas ennegrecidas del ejemplo c), minor color.

LECCION VII

LAS PROPORCIONES

1. Concepto de proporción en la música mensural

La teoría de las proporciones es una de las que ha hecho correr más tinta en los teóricos de la polifonía medieval y del Renacimiento. Como tales teorías, dan la impresión de discusiones bizantinas. Por ello nos ocuparemos, como siempre, sólo de los que creemos necesario y útil para transcribir la polifonía de los siglos XV y XVI.

Las proporciones de que aquí se trata son simples proporciones aritméticas aplicadas a la duración o valor de las notas. Para tener una idea clara de lo que son, hay que tener presente que todo el sistema de la notación mensural descansa sobre la unidad de tiempo invariable llamada «tactus» o compás, del que luego hablaremos más largamente. El tactus estaba representado por la semibreve en el sentido de que una semibreve formaba un «tactus», o sea, llenaba un compás entero. De una tal semibreve se decía que tenía todo su valor entero, «integer valor».

2. Las proporciones más practicadas: la dupla, la tripla y la sexquialtera

Las proporciones indicadas por números quebrados indican distintos grados de disminución de dicho valor íntegro de la semibreve. Así, la proporción *dupla* es expresada por el quebrado $\frac{2}{1}$ y en los encabezamientos de las piezas por los signos de compás ϕ , C^2 , ϕ , O^2 y \circ , quiere decir que dos semibreves proporcionales equivalen a una semi-

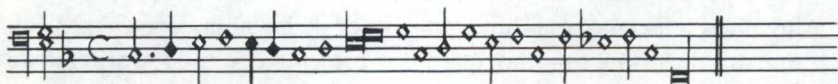
breve de íntegro valor; por consiguiente, si antes, en un solo tactus o compás entraba una semibreve, ahora entrarán dos. Con este sistema el movimiento de las notas resulta automáticamente doble rápido, sin apresurar lo más mínimo el compás. Y como sea que dentro de esta proporción dupla dos semibreves equivalen a una breve, de aquí que al cantar o dirigir con el compás ♩ se le llama «Alla breve».

La proporción *tripla* indicada por el quebrado $\frac{3}{1}$ y por los signos de compás C^3 , O^3 , significa que tres semibreves proporcionales equivalen a una de íntegro valor, o sea, que entran las tres en un solo tactus o compás.

La proporción llamada *sexquialtera*, expresada por el quebrado $\frac{3}{2}$ y por el signo de compás $C^{\frac{3}{2}}$ indica que tres semibreves proporcionales equivalen a dos de íntegro valor. Muchas veces la proporción sexquialtera se combina con la disminución dupla y se expresa así: $\text{♩}^{\frac{3}{2}}$. En este caso la sexquialtera equivale a la proporción tripla y se llama también *Hemiolia*. (En los ejemplos que ponemos a continuación, fotografiados del tratado de Zacconi, puede verse a simple vista cómo efectivamente la hemiolia reduce a la mitad los valores de la sexquialtera normal).



Effempio di Sexquialtera.



Effempio di Hemiolis.



The image shows four staves of musical notation. The first two staves are labeled "Effempio di Tripla." and the last two are labeled "Effempio della Dupla.". The notation includes various rhythmic values and proportional signs like "3" and "2".

Zacconi dedica al estudio de las proporciones nada menos que los 72 capítulos de que consta el Libro Terzo de su *Prattica di Musica* con gran profusión de ejemplos tomados de los más famosos compositores europeos del siglo XVI, entre ellos, de Cristóbal Morales.

Hay un punto en que Zacconi insiste innumerables veces hasta hacerse pesado y es que, según él, el concepto de tripla, sesquialtera y hemio-
lia no debe identificarse con el concepto de las proporciones del mismo nombre. Si no lo he entendido mal, creo que su pensamiento podría expresarse así:

Las notas propia y rigurosamente proporcionales son las que van automáticamente expresadas por las cifras en los signos de compás que encabezan una pieza. Por ejemplo, si una pieza va escrita en compás C_2^3 las tres semibreves que constituyen un compás o sus valores equivalentes son proporcionales. En este caso es toda la pieza entera la que está escrita de acuerdo con los valores de la proporción sexquialtera. Pero, si una pieza escrita en compás C , en un momento dado hay una voz que canta en $\frac{3}{2}$ Zacconi llama a esta voz «vox sesquialtera» y para él «vox sesquialtera» no es lo mismo que proporción sexquialtera. Es una sutilidad puramente conceptual. Para nosotros en la práctica sí que se identifican. Siguen a continuación unos ejemplos de Zacconi que ofrecemos transcritos para su mayor claridad. En ellos puede observarse que cuando la voz empieza a cantar en valores proporcionales va precedida del quebrado indicador de la proporción y, cuando termina, pone el mismo quebrado, pero invertidos los términos. Tal costumbre era general.

1. Ejemplo de dupla

The first system of music for 'Ejemplo de dupla' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It begins with a whole note G2, followed by a whole note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note G2, followed by a whole note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. A small number '8' is written below the first measure of the upper staff.

The second system of music for 'Ejemplo de dupla' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains six measures of whole notes: G2, G3, A3, Bb3, A3, G3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains six measures of whole notes: G2, G3, A3, Bb3, A3, G3.

2. Tripla

The first system of music for 'Tripla' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It begins with a half note G2, followed by a half note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note G2, followed by a whole note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. A small number '8' is written below the first measure of the upper staff.

The second system of music for 'Tripla' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It begins with a half note G2, followed by a half note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note G2, followed by a whole note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3.

The third system of music for 'Tripla' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It begins with a half note G2, followed by a half note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note G2, followed by a whole note G3, and then a series of eighth notes: A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3.

3. Sexquialtera

The first system of music for '3. Sexquialtera' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a whole note, followed by a half note, and then a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter and half notes.

The second system of music for '3. Sexquialtera' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the upper staff features a triplet of eighth notes. The bass line continues with quarter and half notes.

4. Hemiolia

The first system of music for '4. Hemiolia' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. A double bar line is present. The second part of the system starts with a treble clef and a common time signature, with a fermata over the first note. The bass line consists of quarter and half notes.

The second system of music for '4. Hemiolia' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the upper staff features eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and half notes.

The third system of music for '4. Hemiolia' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the upper staff features eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and half notes.

Las tres proporciones citadas, dupla, tripla y sexquialtera son las más usadas en la polifonía de la época que estudiamos. En las misas de Morales, Victoria, escritas en compás C o C (y suponemos que también en las misas de otros polifonistas todavía no publicados) es frecuente poner alguna frase cantada en $\frac{3}{2}$, especialmente el Osanna. El mismo Zacconi cita el Osanna de la misa «L'homme armé» de Morales. En estos casos hay que tener en cuenta lo que acabamos de decir, para dar una correcta interpretación del Osanna, que es la de una más alegre y mayor animación en su canto.

LECCION VIII

EL TACTUS O COMPAS

1. Noción del tactus

En la época de la polifonía clásica no se ponían palabras indicadoras del tiempo por dos razones principales: la primera, porque realmente existía una uniformidad en el movimiento con que se llevaba el compás y en segundo lugar, porque muchísimas veces los mismos compositores tomaban parte en la interpretación como cantores. Tanto es así, que en los siglos XV y XVI cuando uno encuentra en algún documento que dice fulano de tal «cantor», conviene tomar buena nota del nombre, porque se trata sin ninguna duda de un compositor. Todos los cantores de una capilla en dichos siglos conocían perfectamente la composición musical y las enseñanzas que recibían, siendo simples infantes cantoritos, constan en los documentos de muchas catedrales españolas.

Todos los teóricos del siglo XVI se ocuparon del tactus y en general con bastante extensión. La mayor parte de ellos dicen que las palabras Medida, Tiempo y Compás son sinónimas de tactus. Nosotros hablando de la polifonía, empleamos con preferencia el nombre de tactus, por evocar mejor que ninguna otra la idea del compás en la música vocal del Siglo de Oro.

Según Lanfranco (*Scintille di Musica*, Brescia, 1530), «el tactus se mueve a imitación del pulso de una persona sana». Ahora bien, la característica del pulso de un hombre sano consiste en la regularidad o equidistancia de un latido a otro. El pulso de un hombre sano oscila entre 70 y 80 latidos por minutos. Según W. Apel las explicaciones de

los teóricos son suficientemente claras como para demostrarnos que el tactus era una unidad estable de tiempo fijada alrededor de M. M. 48, siendo representada esta unidad por la semibreve en su «íntegro valor». Por tanto, una pieza en C nos dará M. M. 96. Todo irá doble aprisa, no porque el tactus o compás se lleve más deprisa, sino porque en el mismo tiempo entra un doble número de semibreves. M. M. 48, $\text{C} = \diamond$; M. M. 96, $\text{C} = \diamond \diamond$.

Con la ayuda del metrónomo y teniendo en cuenta el número de pulsaciones del pulso podemos fijar la duración de la semibreve. «Di-fatti, dice F. Zehrer (1) dipende della maniera colla quale é regolato il tactus la vera o la falsa esecuzione musicale della polifonia classica».

Todos los teóricos de la época se ocuparon del tactus, pero en ninguno de ellos se halla observación alguna que justifique que la duración de una nota determinada pueda variarse según el carácter o sentimiento de la pieza, o según las ideas románticas o sentimiento individual de un director.

En el siglo XVI la única manera de cambiar la duración de una nota son las proporciones. Cuando quieren que una nota o una frase, de acuerdo con el texto, sea más larga o más breve, escriben notas de más larga duración o más breves. Es pues, una manera de retardar o acelerar el tiempo más exacta y objetiva, de acuerdo con la mente del compositor, que no la interpretación que pueda dar un director basándose en las mismas palabras expresivas de movimiento, que con largueza creciente se prodigaron en el barroco.

Es cierto que los estéticos musicales del Renacimiento, sobre todo los españoles, dicen que, naturalmente, una pieza alegre es cantada más deprisa y una triste, más despacio; pero fijense bien, hablan de la pieza entera, no de una palabra determinada. Si dentro de un movimiento alegre quieren que una palabra o una frase sea cantada más poco a poco, escriben notas de valores más largos. Si en una pieza triste quieren que unas palabras sean cantadas más deprisa, le aplican notas de valores más cortos, permaneciendo el tactus siempre intacto en su movimiento.

Según Apel, indican ritmo ternario rápido los signos siguientes:

C , C^3 , $\text{O}^{\frac{3}{2}}$, C

(1) *L'interpretazione moderna della polifonia sacra classica* en Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra (Roma, 1950).

Probablemente significan diferentes grados de movimiento estos otros:

	○	Φ, ϕ	C ³ , ϕ ³	C ³
Breves	16	32	48	24
Semibreves	48	96	144	72

2. Equivalencias de los signos antiguos de tiempo en términos de compases modernos

Según W. Apel (op. cit., pág. 172) los signos siguientes, reduciendo su valor a la cuarta parte, nos dan las siguientes equivalencias en términos modernos de compás:

$$\begin{aligned}
 \text{C} \diamond \diamond &= \frac{2}{4} = \text{♩} \text{ ♩} \\
 \text{O} \diamond \diamond \diamond &= \frac{3}{4} = \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \\
 \text{C} \diamond \diamond &= \frac{6}{4} (\frac{3}{2}) = \text{♩} \cdot \text{♩} \\
 \text{O} \diamond \diamond \diamond &= \frac{9}{4} (\frac{3}{4}) = \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \\
 \text{ϕ} (\text{C} 2) \square \square &= \frac{2}{4} = \text{♩} \text{ ♩} \\
 \text{O} 2 \square \square \square &= \frac{3}{4} = \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \\
 \text{ϕ} 2 (\text{ϕ} \text{ O}) \square \square &= \frac{2}{4} = \text{♩} \text{ ♩} \\
 \mathbf{3} \diamond \diamond \diamond &= \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \\
 &\quad \quad \quad \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}
 \end{aligned}$$

3. Signos de tiempo usados en el cancionero musical de la Colombina

El número de signos de compás que aparecen en este Cancionero es más bien pobre, comparado con el Cancionero Musical de Palacio:

- ϕ colocado casi siempre dentro del 4.º espacio del pentagrama
- colocado casi siempre dentro del 4.º espacio del pentagrama.
- C usado una sola vez
- ⊕ usado una sola vez (folio 78v).
- 3 usado una sola vez.
- ⊕ 3 dos veces.

Los más usados son ϕ y ○.

Muchas piezas no llevan indicación alguna de compás en la armadura, por negligencia o descuido del copista o del compositor de quien co-

pia normalmente el copista. Muchas otras llevan el signo en una o dos voces y lo omiten en las restantes.

Vale la pena observar que el manuscrito pone un 2 sobre determinados grupos de dos semibreves seguidas de una breve (folios 83v, 84, 84v., 85). En mi opinión significa que la ley de la «Alteratio», cuando dos semibreves van seguidas de una breve, la segunda semibreve vale el doble normalmente. Como los cantores de esta época tal vez no dominasen ya esta práctica, el copista, con mucho sentido común, escribió un 2 sobre la segunda semibreve.

4. Signos de tiempo usados en el Cancionero Musical de Palacio con las distintas equivalencias en compases modernos según la transcripción de Inglés:

Binarios: $\text{C} = \text{C}, \text{C}, \frac{4}{4}, \frac{2}{4}$
 $\text{C} = \text{C}, \frac{4}{4}$
 $\text{C}^2 = \text{C y C}$ (según la reducción del valor de las notas)

Ternarios:

$\text{O} = \frac{3}{4}, \frac{3}{2}, \frac{6}{4}$
 $\mathbf{3} = \frac{3}{2}$
 $\text{O}^3 = \frac{3}{2}, \frac{6}{4}, \frac{3}{4}$
 $\text{O} = \frac{3}{2}$
 $\text{O}^3 = \frac{3}{4}, \frac{3}{2}$
 $\text{O}^{\frac{3}{2}} = \frac{3}{2}$
 $\text{C} = \frac{3}{4}, \frac{6}{4}$
 $\text{C}^{\frac{3}{2}} = \frac{3}{2}$
 $\text{C}^3 = \frac{3}{2}$
 $\text{C}^3 = \frac{3}{2}$
 $\mathbf{3}^2 = \frac{3}{8}$
 $\frac{5}{1} = \frac{12}{8}, \frac{6}{8}$
 $\text{C}^{\frac{5}{1}} = \frac{12}{8}$
 $\text{O}^{\frac{5}{1}} = \frac{5}{4}, \frac{3}{4}$

De toda esta variedad de signos de compás los más usados son, por orden, C, C3, O y O 3. La transcripción de $\frac{5}{1}$ por $\frac{12}{8}, \frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ nos parece simplemente arbitraria. Recuerdo muy bien que monseñor Inglés pregun-

tó a los dos o tres especialistas de mayor renombre internacional en la transcripción de la polifonía acerca de este punto y le respondieron que nunca habían encontrado semejante compás y que tampoco sabían cómo debía transcribirse. No obstante, parece bastante claro y natural que debe transcribirse por $\frac{5}{8}$ o $\frac{5}{4}$. En cambio, el compás de 3^2 (un 3 grande con un 2 más pequeño a la derecha), creo que indica efectivamente una combinación alterna de $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$, tal como lo transcribió H. Inglés.

En esta larga lista de signos de tiempo ternario

No sale ninguna vez \odot

Los más usados son \mathbb{C} y $\mathbb{C} 3$.

Muchísimas de las piezas del CMP, que llevan \mathbb{C} han sido transcritas por H. Inglés a la mitad de su valor, pero sólo en apariencia: porque, si el manuscrito escribe una brevis (\square), que vale dos redondas, con \mathbb{C} vale la mitad, o sea, una redonda. Pero si nosotros transcribimos con C y una redonda, los valores son los mismos: no hemos efectuado reducción alguna. En cambio, si en vez de dos redondas ponemos una y conservamos el \mathbb{C} , entonces reducimos a la mitad. (Materialmente a la cuarta parte). También podemos transcribir con C y una blanca en lugar de dos redondas.

Todas o casi todas las dificultades, al encasillar las notas en los compases, las crean siempre los signos ternarios. Una larga experiencia me ha convencido de que no se puede admitir sistemáticamente su transcripción por $\frac{6}{4}$ como lo hace la Escuela de Musicología de Munich. Muchas veces hay que transcribir por $\frac{3}{2}$ y $\frac{6}{4}$ o lo que es lo mismo por $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ en la armadura. Y para que canten bien los textos conviene a veces usar también el $\frac{9}{4}$. Aunque en nuestras transcripciones modernas tengamos que usar distintos compases ternarios en una misma pieza, es preferible esto a que no canten bien los textos, o que se produzca un ritmo feo. Todo esto es válido también para el siglo XVII. Respecto a cuál compás moderno hemos de elegir entre varios posibles, véase lo que decimos en la Parte Segunda.

5. El compás en las obras de Juan del Encina

Según el musicólogo americano Robert Stevenson, «Encina es todo nervio y acción en el metro ternario» (2).

(2) Cf. *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, 1960), pág. 262: «Encina, who is all nerves and action in triple meter».

He aquí, según este musicólogo, el compás moderno que corresponde a los signos de compás de las piezas de Juan del Encina:

○ = $\frac{3}{2}$ solamente el número 82 (3).

⊕ = $\frac{3}{4}$, números 174, 179, 184, 191, 249, 271, 278, 281, 282, 283, 285, 304, 312, 313, 436.

⊖ = $\frac{3}{8}$, número 181, 293, 298, 309.

⊕ = $\frac{5}{8}$, número 102.

3² = $\frac{3}{8}$, número 426.

El número 421 omitió los signos, pero el ennegrecimiento de breves y semibreves pide el $\frac{3}{8}$.

(3) R. Stevenson, *op. cit.*, pág. 262.

LECCION IX

SIGNOS ESPECIALES

1. Signum iterationis o signo de repetición

Ya en el Ars Antiqua se indicaba el número de repeticiones por medio de unas pequeñas barras dobles y paralelas colocadas al final de la frases que había de repetirse. Al principio se añadió la palabra «iterum» (otra vez). Más tarde solamente se emplearon puntos colocados de esta manera: ∴ los cuales han quedado en uso hasta nuestros días.

En los manuscritos españoles la doble barra || sirve para indicar final de pieza, final de estribillo, sirviendo al mismo tiempo de separatorias de la copla. Como normalmente los cuatro versos de una copla se cantan con sólo dos frases musicales que se repiten, la doble barra al final de la copla es también signo de repetición en la música con texto castellano.

2. Signum concordationis o calderón

Aparece generalmente en la forma de hoy día ☉ pero también algunas veces así: ∴, ~ o √ encima de los valores prolongados. Los polifonistas del siglo XVI ponían, a veces, un calderón sobre cada una de las sílabas de determinada palabra que querían enfatizar, como por ejemplo, J. Anchieta en el motete «O bone Jesu», cuando canta las palabras ¡Oh, Mesías!

3. Signum congruentiae

Se dibuja así: $\cdot\cdot$ o bien \mathcal{S} . Designa el lugar donde empieza una voz nueva que se desprende de la evolución melódica de la frase o (en el caso del rondó, por ejemplo), el fin de la repetición.

El Signum congruentiae en el CMP.

El signo de congruencia en estas dos formas $\cdot\cdot$ o bien \mathcal{S} aparece en los siguientes números: 8, 10, 17, 28, 42, 74, 87, 97, 142, 146, 148, 151, 180, 185, 204 (número 409, rarísimo en varias voces) (número 443, está en las 4 voces). Estudiar el número 414.

Dice Anglés, en su edición crítica del CMP (vol. II, pág. 31): «El códice de Madrid escribe con frecuencia el signum congruentiae, sin que se vea claramente su significado; a fin de evitar confusiones, nos hemos limitado a señalarlo en las diversas voces siempre que aparece en el Ms.

Examinados todos los lugares donde sale, en general, me parece que es indicador de repetición del verso a que afecta y aún me aventuraría a la hipótesis de que indicaba, en algunos casos, el fragmento que coreaba el público. Esta afirmación que suena tan raro así, en frío sobre la mesa, me parece muy razonable, cuando reflexiono sobre el carácter de la música misma. (No hay que olvidar que el Villancico deriva del rondó medieval y en éste intervenía el pueblo repitiendo un fragmento de los cantados por el solista).

Canon. El signo de congruencia tiene especial importancia y aplicación en el Canon. Cuando una voz hacía canon con otra, señalaban el lugar o momento de la entrada de la voz canónica con un signo que revestía estas formas \mathcal{O} \mathcal{S} $\cdot\cdot$? Cuando el signo volvía a salir en la misma voz, indicaba el cese de ésta.

Para indicar a qué intervalo de distancia entraba la voz, escribían:

«in diapason», si entraba a la 8.^a

«in diapente», si entraba a la 5.^a

«in diatesaron», si entraba a la 4.^a

«ad unisonum», si entraba al unísono.

Si estos intervalos eran superiores, se les anteponía el prefijo griego *epi* o *hiper*; si eran inferiores, *sub* o *hipo*. Por ejemplo: «Canon in subdiapente» (a la 5.^a inferior). Había también el famoso canon «cancrizans» o retrógrado, rehabilitado en nuestro tiempo por la escuela de Schönberg.

4. Signos y palabras enigmáticas indicadoras del Canon

Del siglo XIV al XVI la palabra canon tenía un sentido más ancho del que ha tenido en tiempos posteriores. Significaba toda clase de prescripción que contiene una guía o pista para la correcta interpretación de una música que de otra manera sería oscura.

Tinctoris en su *Deffinitorium* (circa 1.500) lo define así: «canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens».

Ya desde la antigüedad los cánones más usados fueron «por aumentación» y «por disminución» del valor de las notas de la voz a la que seguían formando el canon. Los compositores de esta época se deleitaban haciendo con frecuencia verdaderos enigmas o adivinanzas que sólo los muy duchos en la materia podían solucionar. Por ello, cuando el célebre editor musical de principios del siglo XVI, Octaviano Petrucci, publica misas o motetes en que aparecen los signos o los enigmas que indican la existencia del canon, los publica ya resueltos, poniendo debajo o encima de la nota, donde debe entrar la voz canónica, la palabra «Resolutio».

Algunos ejemplos. Morales en la «Misa Mille regretz»: *Sanctus*: Canon «multiplicatis intercessoribus» en el cantus I, que canta la melodía del cantus II doblando los valores de las notas. En el *Agnus Dei* en el cantus I escribe: «Breves dies hominis sunt». Aquí el cantus I canta toda la melodía del tema en notas «breves».

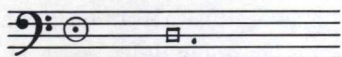
Peñalosa. Misa «nunca fue pena mayor». *Sanctus*: «Prima ut jacet, secunda in duplo», o sea, que la misma voz canta primero el cantus firmus en el valor que le pone el autor, y a continuación lo vuelve a cantar en valores doblados.

Peñalosa. Misa «Ave María». Dice Anglés en la crítica de la edición: En el *Agnus II* del Ms. escribe: «Canon: Quod nemini, mihi deficit». No entendemos, dice Anglés, por qué escribió esta advertencia el copista. Por más que hemos buscado el supuesto canon, éste no ha salido por ningún lado. Por otra parte la composición está concebida, según parece, para 5 voces; por lo menos resulta así perfectísima. En el tenor se anota: «Canon per antiphrasim», que equivale al canon cancrizans, esto es, que debe cantarse empezando por el final».

5. Cuatro significados distintos del punto

Aunque el punto gráficamente siempre es igual, desempeña, no obstante, diferentes funciones, según las cuales recibe también diferentes nombres. Los principales son cuatro:

1. *Punctum perfectionis*. El punto de perfección es el que se pone inmediatamente después de una nota que ya en sí es perfecta, pero poniéndose el punto, conserva y asegura su perfección, sin que se pueda dudar de ella.



2. *Punctum additionis seu augmentationis*. El punto de aumentación o adición es sencillamente el que nosotros en español llamamos «puntillo» y aumenta en la mitad el valor de la nota a que se aplica.
3. *Punctum divisionis seu separationis*. El punto de separación tiene la misión de separar dos notas de valor igual con el fin de que la primera de éstas imperfeccione la nota de valor inmediatamente superior que precede, y la segunda imperfeccione a la que le sigue (también de valor inmediatamente superior); en nuestro ejemplo, la primera semibreve imperfecciona a la breve que le antecede y forma con ésta un tiempo completo; la segunda semibreve imperfecciona a la breve que le sigue, con la que forma un tiempo completo:



4. *Punctum alterationis*. Ya en la Lección V hemos explicado en qué consiste la alteración, pero no dijimos que también se señalaba a veces con un punto. El punto de alteración o de doblamiento de valor se pone delante de dos notas de valor menor, que van delante de una nota de valor inmediatamente superior y tiene por finalidad el doblar la segunda nota de valor menor. Con ello se crea un tiempo perfecto. El punto de alteración se pone al final del tiempo precedente, siendo este punto, al mismo tiempo, principio del tiempo siguiente. Este punto se escribía en la parte alta, así:



El Cancionero Musical de la Colombina en semejantes casos escribe un 2 sobre la segunda semibreve, para indicar que ésta tiene doble valor. Este procedimiento me parece el más eficaz. De todas maneras la alteración, aunque no fuese indicada por el punto ni por el 2, se practicaba igualmente siempre que la posición de las dos semibreves fuese la explicada en la regla de la alteración. Aunque no con mucha frecuencia, también se practicó en las relaciones entre la semibreve y la mínima:



LECCION X

LA SEMITONIA SUBINTELLECTA

1. El problema de la semitonía «sobreentendida»

Un transcriptor que nunca añada accidente alguno al original, nunca resbalará, ni se le podrá criticar, musicológicamente hablando, por adoptar esta postura, pero sí podrá ser criticado musicalmente, ya que por su exceso de prudencia, o por su comodidad, puede dar transcripciones que den pie a una interpretación gris y de indefinido ambiente. La música subintellecta, música sobreentendida, siempre existió y consiste en omitir algún detalle que se da por sabido. Por ejemplo: no es necesario escribir un calderón sobre la nota final larga de cada pieza, porque de no ser, en un caso excepcional, contrario al mismo espíritu y ritmo de la pieza, todo el mundo lo hará. Uno puede escribir un minuetto, sin escribir «da capo» al final del trío, puesto que todo músico medianamente formado, terminado el trío, volverá arriba, aunque haya sido omitido el signo correspondiente. Este «dar por sabido», aplicado al problema del poner un accidente que no está escrito, es lo que constituye el problema de la *semitonía* (no semiotonía) *subintellecta*, uno de los problemas más delicados con que se encuentra el musicólogo al publicar música antigua.

Ningún investigador que se haya dedicado especialmente a este tema ha podido formular reglas totalmente definitivas, sobre todo tratándose de música del XVI, que con frecuencia ya no es puramente modal, pero tampoco es todavía claramente tonal. A este respecto es muy importante la ayuda de los vihuelistas, los cuales al adaptar a su

instrumento la polifonía de su época escribían muchos accidentes que en la edición vocal fueron omitidos, pero que sin duda eran practicados.

El método que yo sigo y que me ha enseñado la experiencia comprende dos procesos: 1.º leer horizontalmente línea por línea todas las voces, puesto que la polifonía en realidad es y debería llamarse con mayor propiedad, polimelodía. Leyendo una voz puede ser muy bien que ésta siga un tonalidad distinta de otra voz, y que no obstante concuerden juntas. A ello se debe que no son raras las piezas en que una voz (generalmente el bajo o el tiple) lleva un *si* bemol en su armadura, mientras que no lo llevan las otras voces. El 2.º proceso consiste en examinar el ambiente modal dentro del que se mueve el fragmento determinado, donde se encuentra la nota de que dudamos si ponerle un accidente o no, o también, a veces, quitárselo, aunque lo lleve en la armadura. Un *b* por ejemplo escrito delante de determinada nota de una voz puede cambiar, y cambia casi siempre, el ambiente del conjunto de las otras voces y puede provocar la necesidad de poner el mismo accidente en algunas notas de las otras voces. Pero también puede ser que esta misma nota afectada por un accidente en una voz, no requiera el mismo accidente en otras voces, aún a raíz de producir falsas relaciones, que son frecuentísimas en las obras de los más grandes polifonistas. Veamos un ejemplo:

TIPLE

BAJO

Aquí el *mi* *b* se ha puesto, en la voz del bajo, para evitar la entonación de tritono (el famoso «diabolus in musica»), pero en el soprano el *mi* no pide bemol, porque ni su entonación ni su función lo exigen. En cambio debe ponerse el *mi* *b* al soprano en esta secuencia:

TIPLE

BAJO

2. La semitonía en las cadencias finales

En términos generales y de acuerdo con las teorías de la época, el problema de la semitonía presenta dos casos generales: 1.º las cadencias finales de frase, período o pieza. 2.º en las pequeñas cláusulas interiores o cualquier otra circunstancia que no sea cadencia final.

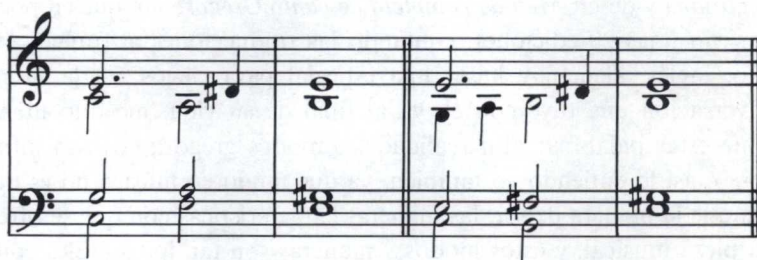
A lo primero podemos decir que son sostenidas, o sea, que hay que hacer sostenido (o becuadro en las piezas transportadas) en las cadencias finales sobre la tónica de los 8 modos, excepto el 3.º y 4.º:

RE-DO-RE
Modos I-II

FA-MI-FA
V-VI

SOL-FA-SOL
VII-VIII

En los modos tercero y cuarto no se hace el semitono en la nota que correspondería a la sensible, porque o bien se produciría un acorde de 6.^a aumentada o se introduciría un acorde ajeno al modo en cuestión:



Nada más instructivo para el estudio de la semitonía en las cadencias de los diversos modos que el estudio de los Versos, Fabordones y Tiempos de Antonio de Cabezón (1).

3. La semitonía en otras circunstancias

A lo segundo podríamos decir que se pondrá sostenido (o becuadro) en toda combinación de acordes, el primero de los cuales pueda ser considerado como dominante y el segundo como tónica, o sea, en toda modulación transitoria, por breve que sea.

(1) Véanse sus *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 3 vols., en la edición de H. Anglés (Barcelona, 1966). En cuanto al estudio teórico de la semitonía subintelecta recomendamos la magistral exposición del P. Samuel Rubio, en su libro, *La polifonía clásica* (Madrid, 1956) capítulo VIII.

En cuanto al acorde final, siempre ha de ser mayor la tercera del acorde, ya poniéndole un sostenido o un becuadro, según los casos. La razón es porque los polifonistas consideraban que la tercera menor no es consonante. Como dice Zacconi hablando del uso del becuadro y del bemol (Cap. XXXV del tomo II) «en todos los acordes finales que acaban en tercera menor, subiéndola con un diesis, se convierte en mayor y entonces tiene el verdadero y deseado sentido de conclusión». Zacconi añade que esto mismo hay que hacerlo en otras muchas cadencias, además de la final, porque, de lo contrario, la armonía sería poco grata.

El problema de la semitonía está ciertamente ligado con la modalidad y no obstante, nadie debe inquietarse demasiado por la teoría de los modos eclesiásticos. En verdad, ni siquiera en la Edad Media fueron bien entendidos y nadie hasta la fecha ha podido ofrecer una teoría completamente clara y convincente. El mundialmente famoso gregoriano benedictino P. Gregorio Suñol, autor de la *Paleografía Gregoriana* y de un *Método completo de canto Gregoriano*, que en pocos años vio unas 20 ediciones, contando las traducciones al francés, italiano, inglés, alemán y hasta una especial para ciegos, en la última conversación que tuve con él, ya al final de su vida, me dijo literalmente estas palabras: «En realidad los modos gregorianos son infinitos». Y así lo entiendo yo también, ya que modo en música no es otra cosa que la manera de ser, las maneras características con que se ofrece una pieza musical, y estos modos y maneras son tan inagotables como la imaginación del compositor. Así lo han comprendido también algunos grandes teóricos de nuestros días, como Edmond Costère, el cual afirma —y prueba— que existen 2.048 escalas modales y que «si se quieren tener en cuenta todas las variedades de modos que polarizan sucesivamente el escalonamiento sobre dos sonidos, tres sonidos constitutivos, etc., hasta la totalidad de sus grados, son unos 50.000 modos diferentes que debemos contar en el interior de una misma octava». (2).

En mi ya larga práctica de cantor y transcriptor de la polifonía he llegado, respecto a los modos eclesiásticos, a esta conclusión: que su importancia estriba principalmente en el hecho de la práctica del canto

(2) Este texto puede leerse en la Enciclopedia Salvat de la Música (vol. III, p. 364-64) que básicamente es la traducción de la *Encyclopedie de la Musique*, publicada por Fasquelle Editeurs (Paris). Pero la obra fundamental de Edmond Costère, donde expone y prueba la infinidad de escalas modales, es su libro *Lois et Styles des Harmonies Musicales. Genèse et caractères de la totalité des échelles, des accords et des rythmes* (Paris, 1954).

polifónico, o del órgano, alternando con el gregoriano, ya en los salmos, ya en las misas, himnos u otras formas musicales que se presten al canto alterno, y que los compositores, tanto polifonistas como organistas, aun tomando el cantus firmus del canto gregoriano como base de sus obras, escriben con la máxima libertad, pero procurando siempre que la cadencia final de sus frases enlace fácilmente con la tonada gregoriana con la que alternan.

En general podemos asegurar que los polifonistas hacían sostenidos o becuadros, convirtiendo determinadas notas en «sensibles», muchas notas que por un sentimiento de falso misticismo muchos modernos intérpretes no las hacen como «sensibles». Igualmente podemos añadir que los mismos compositores y manuscritos de la época escribían a veces accidentes que nosotros los musicólogos no nos atreveríamos a poner, si no estuvieran tan claros en los manuscritos o en las ediciones originales. Lo mismo cabe decir de las llamadas «falsas relaciones», tan abundantes en los grandes polifonistas. He aquí algunos ejemplos del Cancionero Musical de Palacio, y de las Canciones y Villanescas de F. Guerrero:

Gabriel

CMP, 132, c. 22=23.

Anónimo

CMP, 231, c. 23=24.

The image shows two musical examples side-by-side, each consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The first example, by Gabriel, is in G major (one sharp) and shows a melodic line in the middle staff that moves from G4 to A4, B4, C5, and then to a flat B4 (Bb4), which is marked with a '+' sign. The second example, by an anonymous composer, is in G major and shows a similar melodic line in the middle staff, moving from G4 to A4, B4, C5, and then to a flat B4 (Bb4), also marked with a '+' sign. Both examples illustrate the use of a 'falsa relación' (false relation) where a note that is normally not in the key signature appears.

Madrid

CMP, 31, c. 58-59

Encina

CMP, 184, c. 22-23

Musical score for two pieces. The left piece, 'Madrid' (CMP, 31, c. 58-59), is in G major and 3/4 time. The right piece, 'Encina' (CMP, 184, c. 22-23), is in G major and 3/4 time. Both pieces feature a treble clef with a sharp on the F line, a bass clef with a flat on the B line, and a middle staff with an 8. The music consists of two measures each, with a dashed line connecting the first notes of the two pieces. The notes are: Madrid (G4, A4, B4, G#4), Encina (G4, A4, B4, G#4).

Encina

CMP, 275, c. 6-8

Encina

CMP, 289, c. 8-10

Musical score for two pieces. The left piece, 'Encina' (CMP, 275, c. 6-8), is in G major and 3/4 time. The right piece, 'Encina' (CMP, 289, c. 8-10), is in G major and 3/4 time. Both pieces feature a treble clef with a sharp on the F line, a bass clef with a flat on the B line, and a middle staff with an 8. The music consists of two measures each, with a dashed line connecting the first notes of the two pieces. The notes are: Encina (G#4, A4, B4, G#4), Encina (G#4, A4, B4, G#4).

Encina

CMP, 79, c. 24-25

Encina

CMP, 281, c. 58-59

Musical score for two pieces. The left piece, 'Encina' (CMP, 79, c. 24-25), is in G major and 3/4 time. The right piece, 'Encina' (CMP, 281, c. 58-59), is in G major and 3/4 time. Both pieces feature a treble clef with a sharp on the F line, a bass clef with a flat on the B line, and a middle staff with an 8. The music consists of two measures each, with a curved line connecting the first notes of the two pieces. The notes are: Encina (G#4, A4, B4, G#4), Encina (G#4, A4, B4, G#4).

Villanescas de F. Guerrero

1, c. 63 2, c. 50-51 7, c. 32

This musical score consists of four staves (treble, two middle, and bass clefs) and is divided into three measures. Measure 1 (c. 63) shows a melodic line in the first staff with a sharp sign, and a bass line with a plus sign. Measure 2 (c. 50-51) features a melodic line with a plus sign and a bass line with a slur. Measure 7 (c. 32) includes a melodic line with a plus sign and a bass line with a sharp sign. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

10, c. 2-4

This musical score consists of four staves (treble, two middle, and bass clefs) and is divided into three measures. Measure 10 (c. 2-4) shows a melodic line with a sharp sign and a plus sign, and a bass line with a plus sign. Measure 11 features a melodic line with a plus sign and a bass line with a slur. Measure 12 includes a melodic line with a plus sign and a bass line with a slur. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a dashed line indicating a connection between the bass line of measure 11 and measure 12.

Parece ser que la secularización, por así decirlo, de los modos eclesiásticos se operó con mayor decisión en la música instrumental y en la polifonía profana que en la religiosa. Esto explicaría un poco, a mi entender, el enorme contrasentido de que tantos y tan grandes tratadistas como Fray Tomás de Santa María y Juan Bermudo en España, entre otros, y G. Zarlino y E. Vanneo en Italia, dediquen en sus libros largos capítulos a la semitonía «sobrentendida». Si era realmente sobrentendida ¿qué necesidad había de tantas normas y explicaciones sobre ella, precisamente en pleno siglo XVI, época en que se da por sentado que la semitonía subintelecta era practicada normalmente en todos los países?

El estudio de las obras polifónicas adaptadas al órgano y sobre todo a la vihuela, es sin duda el camino más seguro para ayudarnos en las dificultades de la semitonía sobrentendida.

LECCION XI

VOCES Y CLAVES EN LA POLIFONIA DEL SIGLO XV

1. Nomenclatura de las voces

En la primera voz, tanto si corresponde al tiple como al contralto, los manuscritos españoles ponen la clave de *do* en 1.^a, o en 2.^a o en 3.^a, pero sin escribir el nombre de la voz. La palabra *tiple*, tan normal y corriente en el siglo XVI, se encuentra contadas veces en el siglo XV. Esta primera voz la escriben también en clave de *do* en 4.^a, cuando la pieza, por su tesitura, resulta a 4 voces iguales de hombre.

La 2.^a voz, en las piezas de a tres voces a costumbre a ser el *tenor* y se escribe en clave de *Do* en 3.^a, o *Do* en 4.^a, según la tesitura. En el CMC (f. 7) en clave de *fa* en 3.^a e incluso (f. 40) de *fa* en 2.^a.

La 3.^a voz se llama *contra* (contratenor en las de tres v.), y se escribe en clave de *fa* en 4.^a, de *fa* en 3.^a, de *fa* en 2.^a (f. 28) y también en clave de *do* en 4.^a y *do* en 5.^a (Colombina, fs. 14, 41).

Cuando las piezas son a cuatro voces, la primera la escriben sin poner el nombre de la voz.

La segunda voz es el *contra primus*. (Si la primera voz es el *altus*, *contra alta*).

La tercera voz es el *tenor*, en clave de *do* en 3.^a o en 4.^a y en la Colombina (f. 7-9), en *fa* en 3.^a.

La cuarta es el *contra secundus* (interpretétese contratenor). En CMC (f. 24), también en clave de *fa* en 5.^a.

Otras veces este *contra segundo* es calificado como *contra baxa* (fs. 48, 67, 68, 69).

Igualmente escriben *primus contra*, que *contra 1.º*, *secundus contra* que *contra 2.º*, *contra primus*, *contra secundus*.

2. Las claves usadas en el siglo XV

Las claves usadas en el siglo XV en los manuscritos españoles son:

Clave de *do* en 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a y 5.^a.

Clave de *fa* en 2.^a, 3.^a, 4.^a y 5.^a.

La clave de *sol*, tan usada en todo el siglo XVI, se halla muy excepcionalmente en los Cancioneros españoles del siglo XV. Razón, porque el repertorio del siglo XV en conjunto o bien es para voces iguales de hombre (ejecutando la voz primera algún falsetista) o bien es para un solista (el que dispongan), ejecutándose las otras voces con instrumentos.

Alguna voz empieza a veces con una clave en un pentagrama y con otra en otro pentagrama. Obedece a dos causas: una, comodidad de escritura, evitando así el uso de líneas supletorias. Otra, por pura distracción del copista que se equivocó.

3. Disposición de las voces en los manuscritos españoles del siglo XV

En el Cancionero Musical de la Colombina suele presentarse esta disposición en las piezas de a tres voces:

fol. 2v (tiple o alto)
tenor

fol. 3 contra

Cuando una voz, generalmente es la 2.^a de la izquierda, no cabe entera y se continúa en la página siguiente, se señala dibujando una mano indicadora. (Véase los fols. 14v, 15, 16v, 17, 26v, 27, etc.)

fol. 14v (alto)
tenor

fol. 15 contra

Cuando la continuación está al volver la hoja, escriben la palabra *residuum*.

En las piezas de a cuatro voces:

fol. 3v (alto)

tenor

fol. 4 contra primus

contra secundus

fol. 4v (tiple)

tenor

fol. 5 contra primus

contra secundus

A veces, cuando una pieza es corta, para aprovechar el papel, escriben todas las voces en una sola página. Esto ocurre con bastante frecuencia en el CMP.

LECCION XII

LOS INSTRUMENTOS EN LA POLIFONIA DEL SIGLO XV

1. Consideraciones generales

Al tocar el tema de los instrumentos, el problema que se presenta no es precisamente el saber qué instrumentos se tocaban en la época, puesto que este aspecto queda suficientemente ilustrado por los testimonios escultóricos, pictóricos y literarios, sino cómo se agrupaban, según las circunstancias diversas. Y en este punto hay que afirmar que en toda la historia de la música, los compositores, —y los directores— han echado mano de los instrumentos e instrumentistas que tenían a su disposición. En los tiempos antiguos, medievales y renacentistas, no existía una orquesta como entidad independiente con una plantilla instrumental fija, aunque fuesen de plantilla los músicos, en el sentido de que pertenecían a la nómina de Palacio o de la Iglesia. Una orquesta con plantilla fija, al estilo de como lo fue más tarde la Orquesta de las escuelas de Mannheim o de Viena, cuya plantilla usada por Haydn y Beethoven fue considerada como clásica y universal en su época, no existía en los tiempos pasados.

En el Renacimiento, por influencia del estilo polifónico a cuatro o cinco voces mixtas (hasta el barroco todas las experiencias y avances se realizaron primero en la música vocal que en la instrumental), empezaron a construirse las familias de instrumentos en el sentido que cada instrumento se fabricaba en cuatro tesituras diferentes, correspondientes a las cuatro voces humanas consideradas como definitivas, tiple, contralto, tenor y bajo.

También hay que tener presente que los instrumentos de metal y de madera en la Europa medieval y sobre todo en la música eclesiástica (que es la dominante en esta época) se usaron con preferencia a los de cuerda, cuyo uso más frecuente tenía lugar en las fiestas palaciegas. En la música litúrgica del siglo XVI, el ejercicio de esta polofonía tan severa y con tanta impropiedad llamada «a capella», eran utilizadas para reforzar y glosar las voces agudas (tiple y contralto) las cornetas, el sacabuche, para la voz de tenor y el bajón para el bajo, principalmente en las Misas y Motetes. En otras piezas, como en el canto de la Salve Regina, eran utilizadas las flautas, las chirimías, las trompetas y otros.

En principio puede decirse que una determinada agrupación instrumental está en consonancia con una necesidad u oportunidad funcional.

2. Importancia de las fuentes históricas y literarias para la reconstrucción de los antiguos conjuntos instrumentales

De todos los testimonios —en cuanto al aspecto de agrupaciones se refiere— los más importantes son los históricos, puesto que los escultóricos y pictóricos solamente sirven como testimonio de la existencia de tales instrumentos en época del artista, y aún así no tiene un valor apodíctico. Por ejemplo, un pintor de nuestro tiempo puede pintar una Santa Cecilia poniendo en sus manos un tipo de instrumento que no existe en nuestro tiempo.

En cambio, los testimonios literarios e históricos, donde se narran, a veces con gran lujo de detalles, las fiestas celebradas, ya sea en Palacio ya en la Iglesia, ya sean públicas, ya privadas, dicen también los instrumentos que sonaron en aquella ocasión. Es fundándose en estos testimonios que ha podido ser posible la confección de un libro como el de Víctor Ravizza, *Das instrumentale ensemble von 1400-550 in Italien* (Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart, 1970).

Su autor estudia los conjuntos de 2, 3, 4 y 5 instrumentos, sean los que sean, primero en las ocasiones en que sonaron en plan puramente instrumental, sin mezclarse con la voz humana, después los conjuntos mezclados con la polifonía. De este estudio se desprende claramente (por lo que a Italia se refiere), qué instrumentos se acoplaron en di-

versas circunstancias, iglesias, fiestas de palacio, danzas, recibimiento de personajes, etc., poniendo las fuentes históricas donde constan los distintos instrumentos que intervinieron en tal y tal ocasión.

En este sentido hay mucho que hacer en España, especialmente en los comienzos del siglo XVII en que se imprimieron numerosas «Relaciones de las Fiestas», que se hicieron con motivo de tal y tal acontecimientos. Son muchas las relaciones de este tipo que se han conservado impresas.

3. Los instrumentos en la polifonía española del siglo XV

Por lo que respecta al repertorio español del siglo XV en el CMP, y más claramente todavía en el CMC, una buena parte de sus piezas no solamente eran ejecutadas, cantándose una voz y sonando las otras con instrumentos, sino que en algunas es clarísimo que el compositor las escribió pensando en los instrumentos, es decir, que las escribió para una voz humana con acompañamiento instrumental (aunque no ponga el nombre de los instrumentos).

Esto se ve claramente por el estilo, por ciertos detalles técnicos y por la dificultad, y a veces imposibilidad, de aplicarles el texto con sentido. La mayor parte de piezas profanas del siglo XV que llevan el texto completo en una sola voz y sólo el Incipit en las restantes, fueron escritas con esta intención. El Incipit sirve de «palabra de orden» para que el director pudiese indicar: ahora vamos a ejecutar la pieza tal, y decía el comienzo del texto.

En muchas de estas piezas es notoria a simple vista la diferencia estilística de la voz que lleva el texto completo y las restantes. Esto también explica por qué los copistas en unas piezas aplican el texto a todas las voces y en otras sólo a una voz, que siempre es la primera. Les hubiese sido más cómodo hacer lo mismo con todas las piezas, o sea, aplicar el texto solamente a una voz. Por otra parte, no deja de llamar la atención que precisamente aplican el texto a todas las voces en aquellas piezas a las que sería muy fácil aplicarlo, si ellos no lo hubiesen hecho, pues se trata de composiciones nada contrapuntísticas; en cambio, en las otras, donde hubiese sido necesario de verdad, no lo hacen. Un tal comportamiento no se lo hubiesen consentido al copista, que en aquellos tiempos era un profesional y que constaba

en la nómina de Palacio o de las catedrales con el nombre de «Punctator», si su forma de copiar no hubieses estado de acuerdo con la práctica común.

En cuanto al uso de instrumentos en la polifonía española del siglo XVI hablaremos en la Segunda Parte.

LECCION XIII

LOS MANUSCRITOS ESPAÑOLES MAS IMPORTANTES CON POLIFONIA DEL SIGLO XV

1. Cancionero Musical de Palacio

Manuscrito de fines del siglo XV y principios del XVI, con siete pentagramas por página. Se conserva en la Biblioteca Real de Madrid, Sign. 2-I-5. En su origen tuvo unas 250 composiciones; con el tiempo se añadieron otras hasta llegar a tener 550 piezas. Actualmente tiene 458. Entre sus autores más representativos están Juan del Encina, Francisco de la Torre, Pedro Escobar, Juan Cornago, Juan de Urrede y Francisco Peñalosa. Existen dos transcripciones modernas, la de Barbieri (Madrid, 1890; ed. facsímil de ésta, Buenos Aires, 1945) y la de H. Anglés en 2 t. (Barcelona, 1947 y 1951).

2. Cancionero Musical de la Colombina

Se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla, Sign. 7-I-28. Manuscrito de fines del siglo XV, con seis pentagramas por página. Originalmente tuvo 107 folios; hoy día solamente 90, por haber sido arrancados los que faltan. Contiene 95 composiciones, unas pocas en latín. Hay 20 piezas que salen también en el CMP, lo que es interesante desde un punto de vista comparativo, especialmente en lo que afecta a las ligaduras. Aparte de varios compositores que salen después en el CMP, el de la Colombina nos conservó 17 piezas de Triana, dos

de Hurtado de Xerez, una de Juanes y otra de Belmonte, autores sólo conocidos por este Cancionero. Transcripción moderna de M. Querol (Barcelona, 1971).

3. Cancionero Musical de Segovia

Manuscrito de fines del siglo XV, sin signatura. Consta de 228 folios, generalmente de 10 pentagramas por página. Tenía algunos folios más que fueron arrancados, con un total de 204 obras. Extraordinariamente rico en música de compositores neerlandeses, tales como J. Obrecht, A. Agrícola, Josquín, A. Brumel, etc. En los folios 207-226 se copian 38 piezas con texto castellano, 14 de las cuales se hallan también en el CMP, siendo las restantes solamente conocidas por este cancionero. Todas figuran anónimas.

4. Cancionero Musical de Barcelona

Se ha dado este título al manuscrito de la Biblioteca Central de Barcelona (Biblioteca de Cataluña), que tiene la signatura M. 454, copiado a fines del siglo XV y principios del XVI. Tiene 180 folios de papel pautado con 10 u 11 pentagramas por página con un total de 122 composiciones. Entre ellas hay 24 piezas con texto castellano, tres cánones y un duo sin texto, siendo las obras restantes en latín. Entre los autores españoles figuran Anchieta, Peñalosa, Mondéjar, Pastrana, Morales y Flecha. Entre los flamencos, J. Mouton, A. Févin, Josquin y Petrus de Monte.

5. Los manuscritos 2 y 3 del Archivo Capitular de Tarazona

Copiados ambos en la primera mitad del siglo XVI, el número 2 consta de 130 folios con un total de 91 composiciones. Entre sus autores figuran los nombres de Escobar, Sanabria, Peñalosa, Alonso de Alba, Juan de Anchieta, Juan de Urreda y otros. Todas las obras son en latín: Himnos, motetes, magníficats, lamentaciones y antífonas marianas. El manuscrito 3 consta de 167 folios con 29 obras. Los folios 6-159 contienen misas de Escobar, Alonso de Alba, Juan Almorox, Peñalosa, Anchieta y Quixada. Los folios 160-167 una serie de antífonas precedidas de alleluias.

6. Otros importantes manuscritos españoles, italianos y portugueses conteniendo polifonía española del siglo XV

Manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla.—Sign. 5-5-20. Forma parte del tomo manuscrito número 4, en el que hay cosidos varios libros. El manuscrito musical copiado a principios del siglo XVI contiene varias Salve Reginas y motetes de Medina, Ponce, Anchieta, Escobar, Ribaflecha y Peñalosa.

Manuscrito M. 681 de la Biblioteca Central de Barcelona.—Consta de 101 folios, copiados a principios del siglo XVI. Al encuadernarse (en tiempos pasados) fueron cortados los nombres de sus autores, constando solamente el nombre de Josquin en dos obras y el de Anchieta en una. Todas las composiciones, 40 en total, van con texto en latín.

Manuscrito 5 de la Biblioteca del Orfeó Catalá (Barcelona).—Copiado a fines del siglo XV. Consta de 69 folios, con un total de 23 composiciones. Excepto 4, que vienen sin texto, las demás son en latín. Entre sus autores figuran Josquin, Isaac, Peñalosa, Cots, Milans, Marturiá y Alonso de la Plaja.

Manuscrito número 12 de la Universidad de Coimbra.—Copia de fines del siglo XV y principios del XVI. Consta de 210 folios con un total de 63 composiciones: misas, alleluias, himnos, motetes y fabor-dones. Entre sus autores aparecen los nombres de Ribera, Peñalosa, Escobar, Heliodoro, Pregador y Urrede.

Manuscrito 21 (Libros de facistol) de la Biblioteca Capitular de Toledo.—Copiado hacia 1550. Consta de 125 folios con 37 obras litúrgicas en latín. Entre ellas hay 11 motetes de Peñalosa y tres de Francisco de la Torre.

Manuscrito 11.973 de la Biblioteca Pública Hortensia de Elvas (Portugal).—Incompleto. Copiado en el siglo XVI. Contiene 14 composiciones con texto castellano y música de Escobar, Juan del Encina y anónimos. De este manuscrito existe una transcripción moderna de M. Joaquim publicada con el título de *O Cancioneiro Musical y Poetico da Biblioteca Pública Hortensia* (Coimbra, 1940).

Cancionero Musical de Monte Casino.—El manuscrito 871 de la biblioteca de este famoso monasterio benedictino. Copiado en la segunda mitad del siglo XV proviene seguramente de la corte española de Nápoles, o por lo menos, guarda estrecha relación con ella, como

lo demuestran sus autores y composiciones. Figuran entre los españoles, Cornago, Damián, Bernart y Oriola, y entre los flamencos Dufay, Picardus, Gafforius, Ockeghem y muchos anónimos. Hay 10 piezas en castellano y la canción catalanoprovenzal «din diridin, me levay un dematin». El manuscrito lleva una antigua numeración en 252 folios y otra más moderna que totaliza 453 páginas. Contiene 142 obras. La musicóloga americana Isabel Pope tiene preparada la edición completa de este Cancionero, en transcripción moderna.

Hay algunos otros manuscritos más, algunos de ellos extranjeros, pero los principales son los que acabamos de describir.

LECCION XIV

LA NOTACION DEL SIGLO XVI

1. La notación del siglo XVI comparada con la del XV

La música del siglo XVI comparada con la del XV es mucho más sencilla. En primer lugar desaparece todo el embrollo de signos y problemas que nacen del compás o del ritmo ternario, pues prácticamente toda la música del XVI está escrita «alla breve», C , excepto breves fragmentos que llevan delante un 3 que no indica otra cosa que la proporción tripla. Tal sucede en muchas misas, que estando todas ellas escritas enteras en C , ponen un 3 delante del Hosanna, de manera que uno lleva el compás a C , y llegando esta frase continúa llevándolo a dos tiempos «alla breve», pero haciendo entrar tres semibreves en lugar de dos, con lo cual la frase «Hosanna in excelsis» automáticamente cobra mayor movimiento y animación, que es lo que se pretende al poner el 3. Lo mismo sucede a veces en los motetes con la palabra Alleluia.

2. Nomenclatura de las claves, de las voces y su tesitura

En el siglo XVI se introduce sistemáticamente la clave de *sol* en 2.^a para la voz del tiple (sin rehusar por completo la de *do* en 1.^a) y como es la época en que se multiplican las instituciones de los «séises», se escribe mucha música religiosa para dos tiples, contralto y tenor o bajete (Barítono). El tenor se escribe generalmente en clave de *do* en 4.^a,

que desde entonces será considerada como la clave propia del tenor. Algunas veces se escriben también en *do* en 3.^a, pero ya nunca en *do* en 5.^a, o en *fa* en 3.^a o 2.^a como en el siglo anterior. El bajo propiamente dicho se escribe en clave de *fa* en 4.^a; cuando se escribe en *do* en 4.^a, cosa que ocurre muchas veces, corresponde a la voz que en España llamaban «bajete», barítono hoy día internacionalmente, aunque en la obra lleve el nombre de bajo.

La voces en la música litúrgica en latín son llamadas: *Cantus* (el tiple), *altus* (el contralto), *tenor* (el tenor), *bassus*, y algunas veces *basis* (el bajo). Cuando hay cinco voces, se llama *quinta vox*, la que se añade a la citada plantilla clásica de cuatro.

Mientras en el siglo XV todas las piezas son a tres y a cuatro (muy excepcionalmente alguna a cinco o a seis), en el XVI en la música profana se escriben madrigales hasta a ocho voces y en la religiosa hasta 12 voces divididas en 3 coros de a cuatro. Los mismos Palestrina y Victoria nos han dejado obras a 12 voces. Y aun es probable que músicos que viven a caballo de los siglos XVI y XVII, como Mateo Romero (1575-1647), o J. B. Comes (1568-1643) hayan escrito a fines del XVI obras a 16 y más voces.

Las tesituras de las voces son normales y corresponden prácticamente al registro o extensión que hoy día consideramos cómodos. Así el tiple no acostumbra a pasar del *sol* agudo. En contadísimas piezas llega al *la*. El contralto en las regiones altas no pasa del *do* del tercer espacio del pentagrama, pero en las regiones bajas llega, a veces, hasta el *fa* y alguna vez hasta el *mi*. El tenor no pasa del *la* agudo. El bajo propiamente dicho no baja del *fa*. Excepcionalmente en algunas obras de Victoria, como la *Salve Regina* a ocho voces, el salmo *Super flumina* y la misa de *Requiem* a cinco voces usa el *re* grave en algunas cadencias,

La clave que emplea cada voz, en el original, mucho mejor que el nombre mismo de la voz, dará al director la idea de la tesitura real de la voz con que deberá cantarla.

Importante a recordar el concepto que tienen del tiple II. Para nosotros un tiple II o un tenor II es un tiple o tenor que no llega tan alto como el primero. En el siglo XVI ambos son iguales; más bien es el tiple II el que sube más alto. De aquí que sean muy frecuentes los cruces en las obras escritas para dos triples, contralto y tenor.

3. Disposiciones de las voces en los libros de atril

La disposición de las voces en estos libros de atril (ahora hablo de los manuscritos principalmente) era ésta:

Cantus	Altus		Cantus I	Cantus II
Tenor	Bassus	o bien	Altus	Tenor

En los impresos, si todas o la mayor parte de la piezas eran cinco voces, publicaban también una libreta para la «Quinta pars», pero si la obra era fundamentalmente para cuatro voces, cuando una pieza era a cinco, seis y aún a ocho, entonces, en el libro del Cantus I, ponían éste en una página y el Cantus II en la otra; lo mismo, cuando se doblaba el tenor u otros casos análogos.

En cuanto a la intervención de los instrumentos en la interpretación de la polifonía clásica, no muy acertadamente llamada «a capella», véase lo que decimos en el capítulo VIII de la Parte Segunda.

4. La aplicación del texto a la Música

Al texto en la música litúrgica, especialmente después del Concilio de Trento y gracias especialmente a la intervención de los españoles, se le da la debida importancia, poniendo todo el cuidado en que pueda ser entendido por el oyente.

En realidad los polifonistas españoles nada tuvieron que enmendar en este punto; más bien las normas del Concilio se amoldaron a las prácticas de los polifonistas españoles que ya, tradicionalmente, venían cantando las obras litúrgicas dando al texto la importancia que le es debida. La única dificultad para nosotros se encuentra en la aplicación de la letra a las largas vocalizaciones de los *Kyries* y de los *Agnus Deis*. Los libros, tanto impresos como manuscritos, señalan cuándo hay que repetir el texto, generalmente con los signos *ii* o *ij*. El único problema está en saber si hay que repetir solamente una palabra o dos o más. De acuerdo con los teóricos de la época, si la música lo admite, se recomienda repetir una cláusula gramatical con sentido completo más que una palabra aislada. En la Segunda Parte dedicamos una mayor atención a este tema.

En la música profana, como consecuencia del movimiento humanístico del Renacimiento, el texto es aplicado con gran perfección a la música, que a su vez mira de traducir con los sonidos, lo más perfectamente posible, lo que dice la letra, por lo que su aplicación no representa dificultad alguna.

La reciente imprenta musical ayudó no poco a la facilitación de las ejecuciones musicales. Era costumbre imprimir un libro o libreta para cada voz por separado, y estos libros contenían normalmente toda una colección de motetes, de madrigales o varias misas. La impresión de libros de atril fue rarísima y debía ser extremadamente cara. Hasta la fecha, en España, yo sólo he visto un libro de obras de Victoria, casi de un metro de altura, en la catedral de Tarazona, si no recuerdo mal. Es posible exista también alguno de Palestrina, ya que según se dice, había una especie de pugilato o celos a ver quién editaba con más lujo y mejor sus obras.

LECCION XV

BIBLIOGRAFIA BASICA

1. Tratados antiguos más importantes para el estudio de la música de los siglos XV y XVI

- *Dispositio cantus vulgaris*, Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*. (1864-1876), I. (Es continuación de la de Gerbert).
- Joannis de Garlandia († post 1264) *De musica mensurabili* (Coussemaker, I).
- Franco de Colonia († post 1250), *Ars cantus mensurabilis* (Gerbert *Scriptores de musica*, III y Coussemaker, I).
- Felipe de Vitry (1291-1351) *Ars Nova* (hacia 1320), Coussemaker III.
- Joannis de Muris, *Ars discantus* (Coussemaker, III).
- Anónimo, *De cantu organico*, ms. cat., de Barcelona (2.ª mitad XIV) publicado por Anglés en *Anuario Musical*, XIII (1958).
- Guillermo de Podio, *Ars Musicorum* (Valencia, 1945) y *Enchiridion*, (Ms. Bolonia) estudiado por H. Anglés en *Anuario Musical*, II (1947).
- Anónimo, *Ars cantus mensurabilis et immensurabilis* (ms. de El Escorial, pero escrito en Sevilla en 1480).
- L. Zacconi, *Prattica di Musica* (Venecia, 1592).
- S. Cerreto, *Della Prattica Musica vocale et strumentale* (Nápoles, 1601).

2. Tratados modernos sobre la notación de la música polifónica

- J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation, 1250-1460*, 3 vols. (1904) *Handbuch der Notationskunde*, 2 vols. (1913 y 1919).
- F. Gennrich, *Abriss der Mensuralnotation des XIV Jahrhunderts und der ersten Hälfte des XV*. (Nieder-Modau, 1946).
- W. Apel, *The notation of Polyphonic Music*, (Cambridge, Mass, 2.ª ed., 1945).

- A. Machabey, *La notation musicale*, (París, 1952) en la colección «¿Qué sais-je ?»
- G. Gasperini, *Dell Arte d'interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento*. (Florencia, 1902).
- Del mismo, *Storia della semeiografia musicale*. (Milano, 1905).
- J. G. H. Bellermann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV und XVI Jahrhunderts*. (3.^a ed. 1920).
- S. Rubio, *La polifonía clásica*. (El Escorial, 1956).
- A. Tirabassi, *La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne* (Bruseles, 1930)
- Del mismo, *Grammaire de la notation proportionnelle et sa transcription moderne* (1928).
- A. Auda, *Le tactus principe générateur de l'interpretation de la musique polyphonique classique*, en la revista *Scriptorium*, tomo IV, 1950, págs., 44-65.
- C. Parrish, *The Notation of Medieval Music*. (New York, 1959).

PARTE SEGUNDA

**INTERPRETACION DE LA POLIFONIA
ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV Y XVI**

CAPITULO I

LA EDICION CRITICA COMO BASE PARA UNA BUENA INTERPRETACION

La interpretación de la música en general requiere un contacto frecuente y estrecho entre músicos y musicólogos. Los músicos, dejados a sí mismos en la interpretación de la música antigua, se exponen a equivocarse y de hecho se equivocan muchas veces y algunas, muy gravemente. Por su parte los musicólogos, inmersos frecuentemente en sus estudios y sin ser contrastadas sus transcripciones por la ejecución de los músicos prácticos, se exponen a hacer de la Musicología una ciencia que, en lugar de servir a la música, sacrificaría a ésta en aras de la vanidad de sus teorías. No. La musicología debe estar siempre al servicio de la música y no al revés, y sólo con tal finalidad se justifica su existencia y su irremplazable e indiscutible utilidad. Para conseguir dicha finalidad conviene tener en cuenta los puntos siguientes:

1. El primer paso para una buena interpretación

Lo primero que tiene que hacer el director o el cantor, que quiera interpretar la polifonía lo mejor posible, es buscar una edición crítica realizada por un musicólogo competente. Si una tal edición crítica resulta al mismo tiempo practicable, tal cual está publicada, automáticamente se evitarán muchos errores que afean la belleza de las obras antiguas, al ser interpretadas, porque tales errores en gran parte dimanarían precisamente del hecho de no disponer de una buena edición.

Ahora bien, si la edición crítica no fuese practicable, tal cual está publicada, ya sea porque la tesitura de las voces del original no cuadra con las voces de una agrupación coral determinada, ya sea porque la diferencia entre los valores de las notas escritas y el valor real con que dichas notas deben cantarse sea exagerada y turbe al cantor, ya sea por otra causa cualquiera, el director deberá acomodar las obras a las peculiaridades de su coral, transportando las voces o copiando las notas con distintos valores, pero guardando siempre la más absoluta fidelidad a la edición crítica. Huelga decir que en todas las ediciones se desliza una que otra falta, ya por equivocación de la imprenta, ya por descuido involuntario del musicólogo. Evidentemente en estos casos el director no interpretará ciegamente la edición crítica, sino que corregirá la falta u error de la edición, pero, si no viese claro si se trata de falta o descuido de la imprenta, es de aconsejar que consulte a un musicólogo profesional.

En cuanto a la polifonía la transcripción ideal sería la realizada por un gran maestro de capilla que fuese al mismo tiempo un musicólogo competente. La versión ideal es la que nos da la versión igual, o lo más aproximada posible a la manera con que realmente deberá ser cantada la obra.

El disponer de una buena edición crítica reviste una especial importancia para la interpretación en vistas a la grabación de discos. El hecho de que los discos o las ediciones de música antigua española sean ávidamente buscados por los músicos extranjeros, hace que los productores no siempre se preocupen de un asesoramiento musicológico competente. Hay que procurar que la exportación de nuestra música a través del disco y de las ediciones en papel sea lo más perfecta posible de contenido interpretativo, no sólo de apariencia y presentación, a fin de que la música y la musicología españolas sean respetadas en todas partes. Sería absurdo que mientras escogemos las frutas más perfectas para los mercados extranjeros, nos contentásemos, en cuanto a la exportación musical se refiere, con el tradicional y rutinario «ya está bien»... igual lo comprarán»...

Un par de ejemplos hará comprender mejor lo que voy diciendo: Si un director quiere interpretar un villancico de Juan Vázquez, deberá acudir a la edición crítica de H. Anglés, más bien que a los villancicos publicados por su maestro F. Pedrell en el siempre admirable *Cancionero Popular Musical Español*. Pedrell, digámoslo de una vez para

siempre, tiene en mi opinión muchos más méritos que todos los que hemos venido después. Pero la ciencia de la investigación musical avanza más y más cada día; detalles que en tiempos de Pedrell pudieron ser oscuros o discutibles hoy día ya son claros y, por consiguiente, una interpretación de los villancicos de J. Vázquez, fundada en viejas transcripciones, corre el riesgo de ser menos perfecta que otra fundada en la moderna edición de H. Anglés.

Otro caso y ejemplo a tener en cuenta es el de los villancicos del *Cancionero de Upsala*, villancicos que por su frescura y simplicidad son muy del agrado de las agrupaciones corales que los interpretan con frecuencia. Todos usan la única edición relativamente moderna realizada por J. Bal y Gay y publicada en México, lo que es lógico y natural, puesto que no existe otra. No obstante, esta edición debe ser revisada y la coral que tenga pretensiones de interpretar a la perfección la polifonía española o quiera grabar un disco con villancicos del citado Cancionero, debería primeramente procurarse una nueva transcripción.

Una revisión drástica y total, o mejor dicho, una nueva transcripción por mano competente necesita el *Cancionero de la Sablonara* (Madrid, 1916). Como la única transcripción publicada es la de J. Aroca, todo el mundo utiliza ésta. Pero J. Aroca trabajó sobre una copia muy imperfecta e infiel respecto al original que se conserva en la Biblioteca Municipal de Munich. La versión de J. Aroca es catastrófica desde varios puntos de vista y no puede ser utilizada por ningún director que se precie de conocer la música española antigua.

2. Vigilar los posibles errores de las llamadas «ediciones prácticas» u «hojas de difusión»

Sucede con frecuencia que, puesto que la música antigua está editada normalmente en todas las naciones formando respetables volúmenes, no siempre asequibles a las entidades económicamente débiles, se publican separadas ahora una pieza y luego otra, a fin de facilitar la difusión y la adquisición de dichas obras o sencillamente, para evitar la incomodidad que supondría cantar sosteniendo cada cantor un grueso volumen en sus manos.

Por otra parte, como sea que en la mayor parte de los casos la tesitura original de las voces tiene que transportarse para adaptarla a las

necesidades o posibilidades de cada coral, si el que hace el transporte o acomodación no es profesional de la musicología tiene grandes probabilidades de caer en un error que puede transtornar el ambiente musicológico de un fragmento y aún de la pieza entera. Este error consiste en lo siguiente: la polifonía del siglo XVI, en verdad, no es ni puramente modal ni netamente tonal. Hay momentos o detalles en que es ambigua o vaga, siendo ésta una de sus características que, si a veces nos causa una cierta desazón y extrañeza, en otras es causa de originalidad y belleza. Pongamos, por ejemplo, una pieza que en su original versión lleva un solo bemol en la clave o armadura y en la que de vez en cuando sale el *mi* bemol en el decurso de la pieza. Si examinado su contexto general le produce, a quien la transporta o acomoda, la impresión de que la obra está escrita en *sol* menor, si dicha pieza la transporta un tono bajo, piensa lógicamente qué estará en *fa* menor y con toda naturalidad le pondrá los cuatro bemoles *si-mi-la-re* en la armadura. El resultado será que mientras, de acuerdo con la versión original, la nota *re* unas veces debe ser bemol y otras no, el arreglador, en virtud de la mecánica del transporte corriente a que está acostumbrado, que es el tonal, y desde el momento que ha puesto el *re* bemol en la armadura, nos ofrecerá una versión infiel, pues el hecho de que la nota *mi* del original, cuando es natural no lleva becuadro, le hará olvidar que en su transporte debe poner un becuadro delante de la nota *re*.

3. No transportar la tesitura de las voces si no hay una necesidad absoluta de hacerlo

En principio creo que deben conservarse las tesituras originales, sobre todo cuanto éstas corresponden efectivamente al ámbito normal de las respectivas voces. Un cambio de tesitura puede originar un cambio en el color expresivo de una pieza. Por ejemplo, la lamentación de Morales, «Aleph. Quomodo sedet sola» está escrita en su original para cuatro voces de hombres. Transcribirla para cuatro voces mixtas sería quitarle su tono patético. Además, respetando las tesituras, habrá siempre más variedad: unas veces en el grupo vocal dominará la claridad de las voces blancas, otras veces el oscuro de las voces de hombre y otras, el color mixto de ambas. En España el hecho de las tesituras obedece a un hecho rigurosamente histórico. En los siglos anteriores al XVI, los cantores, salvo rarísimas excepciones, son siempre hombres (capellanes, chantres) y en consecuencia el repertorio anterior al XVI

está casi todo escrito en tesituras bajas, para voces de hombre. Pero en el siglo XVI se generaliza en España la actuación de los «seises». Las iglesias más importantes educan niños cantores, al principio en número de seis, de donde su nombre de «seises». Lo mismo sucede en la Corte donde se crea un Colegio de «niños cantoricos». Estos niños recibían una educación musical formidable y serían después maestros de Capilla y compositores. A partir de este momento la mayor parte del repertorio español del siglo XVI, escrito a cuatro voces, nos ofrece un conjunto vocal de tres voces blancas (dos sopranos y un alto) y tenor. Este tenor a veces lleva el nombre de «baxo» o *bassus*, pero su tesitura es la del tenor y con frecuencia corresponde a nuestro moderno «barítono». Otro hecho histórico relacionado con las tesituras es que a fines del siglo XVI la mayor parte de las catedrales españolas tenían dos o más órganos afinados en distintos diapasones, uno de ellos generalmente una 3.^a o una 4.^a más bajo. Así nos lo hace saber la *Relación de lo que declaró Diego del Castillo se debía remediar en los quatro órganos de de S. Lorenço el Real* (El Escorial, 1587). Teniendo en cuenta que era un hecho común en las principales catedrales españolas el ejecutar la polifonía con órgano, parece razonable pensar que, cuando una obra resultaba demasiado aguda, se cantarían una 3.^a o 4.^a baja, según la afinación del órgano de que disponían. Esto es tanto más probable cuanto que la mayor parte de obras que resultan demasiado agudas, quedan perfectamente encuadradas en sus respectivas y cómodas tesituras, bajándolas una 4.^a.

Por otra parte hay que tener también en cuenta que el diapason ha variado a lo largo de los siglos y estas mismas obras para tres voces blancas y tenor que, de acuerdo con la escritura del original, cansarían hoy día la voz de los cantores, muchas veces bastará bajarlas un tono, para que sean cantadas cómodamente a tres voces blancas y tenor o barítono.

4. Cuando un director o editor hace alguna manipulación con el original, debe advertirlo honradamente

Sucede a veces que una pieza interesantísima, que despierta una gran ilusión en el director de un coro y en los cantores del mismo, no puede ejecutarse, porque hay unas notas o un pequeño fragmento que resulta impracticable, porque es demasiado alto para el tenor o demasiado bajo para el contralto, etc. ¿Es lícito en tal caso hacer una tras-

mutación, haciendo cantar a los contraltos el fragmento excesivamente agudo de los tenores o a éstos el pasaje demasiado grave de los contraltos?

En mi opinión puede hacerse este trastrueque momentáneo de las voces y estoy seguro que todo director competente lo hará. Pero el director o arreglador tiene la obligación de advertir a los cantores su adaptación. Mucho más si se trata de una edición, aunque sea lo que llamamos edición «práctica». En estos casos yo aconsejaría que la trasmutación o trastrueque de las voces no se limite al compás o fragmento estricto que es causa del arreglo, si con tal limitación la fraseología de las voces quedase rota; es preferible que el trastrueque empiece y termine un diseño melódico completo y que este diseño vaya entre claudator, advirtiendo en una nota el arreglo que se haya hecho.

En algunos casos la dificultad antedicha podría ser subsanada mucho más fácilmente, mezclando o poniendo algunos contraltos en la cuerda de los tenores o algunos tenores en la de los contraltos, etc. según cual sea el caso que se presente.



CAPITULO II

PROBLEMAS A RESOLVER PARA QUE LA TRANSCRIPCION DE UNA OBRA, SIENDO FIEL AL ORIGINAL, SEA LO MAS PRACTICA POSIBLE

Puede suceder fácilmente que una obra no se haya editado nunca y que el director del coro o un amigo sepa las reglas elementales de la transcripción y quiera transcribirla del manuscrito original a fin de poder cantarla. En este caso el novel transcriptor tenga en cuenta las siguientes orientaciones nacidas de una larga experiencia en el oficio.

1. La reducción de los valores de las notas

El primer problema que se presenta, cuando uno coge un manuscrito musical con la intención de hacer una transcripción de cara a la ejecución es éste: ¿qué reducción hay que hacer de los valores originales de las notas, para que estos valores correspondan lo más exacto posible al valor real que han de tener en la ejecución? Para la polifonía española del primer período del Renacimiento, que va de las últimas décadas del siglo XV hasta 1530 aproximadamente, hay que adoptar decididamente la reducción de valores a la 4.^a parte del valor original de las notas en el manuscrito. Así, pues, los grandes cancioneros españoles de esta época tales como el Cancionero de Palacio, el Cancionero de la Colombina, el Cancionero de Segovia, etc., es mejor transcribirlos ya, reducidos los valores a su cuarta parte, puesto que así deberán ser interpretados.

Pero sería un grave error aplicar esta misma reducción a la polifonía del Renacimiento pleno que va aproximadamente desde 1530 a 1600. El repertorio español de este período nos hace ver y sentir toda su belleza y perfección, reduciendo los valores originales de las notas a la mitad. La mayor parte de las obras de este período, cuando son graves y serias, ya sea por el contenido del texto en la música profana, ya sea porque pertenecen al género litúrgico, si los reducimos a la cuarta parte pierden toda la gravedad e intensidad espiritual y en la mayor parte de las obras no se podría dar la adecuada dicción del texto, cuando precisamente en el repertorio de este período la unión del texto con la música alcanza su máxima perfección en la historia de la música vocal.

Además, esta distinción en reducir los valores a la cuarta parte o a la mitad, según los distintos períodos, tiene un fundamento objetivo en la misma notación manuscrita. Basta comparar los manuscritos de ambos períodos para ver que los compositores del segundo período escriben ya su música con los valores reducidos a la mitad con respecto a los músicos del período anterior. En el Cancionero de la Casa de Medinaceli, de mediados del siglo XVI, hay una pieza de Juan Navarro copiada dos veces: la primera aparece en el folio 43^v-44 y está copiada a la manera antigua, con valores largos y compás partido ♩ . Esta misma pieza aparece copiada nuevamente en el folio 151^v-152, con los valores reducidos a la mitad y con el compás C, sin partir. El altus de esta misma pieza se encuentra todavía en otro manuscrito de la catedral de Valladolid, con los valores también reducidos a la mitad. La primera versión del folio 43 es la única pieza de música profana de todo el Cancionero, que fue escrita en los valores propios del primer período, pero el copista se corrigió, copiándolo nuevamente más adelante con los valores reducidos a la mitad.

Examinados pieza por pieza los dos volúmenes de música profana de este Cancionero de la Casa de Medinaceli, 20 años después de su publicación, y haciendo mi propia autocrítica, debo decir que la transcripción es perfecta, pero en vistas a la ejecución, hay que poner el compás partido en todas aquellas piezas en que los valores no fueron reducidos a la mitad. Esta misma norma interpretativa debe ser aplicada a la colección de Sonetos y Villancicos de J. Vázquez, publicada por H. Inglés.

Esto que vengo diciendo creo que es la verdad respecto a las piezas escritas en compás binario, que son la inmensa mayoría. Pero entre las

de compás ternario se encuentra todavía un buen número de obras escritas con los valores largos del primer período. En este caso hay que reducirlos a la cuarta parte. Tal sucede en las piezas en ternario del Cancionero de Upsala. Recomiendo la máxima atención sobre las piezas en ternario del segundo período, porque algunas tienen que ser reducidas sólo a la mitad, otras a la cuarta parte. Equivocarse en la reducción es ofrecer a los directores de coros un fundamento de mala interpretación. Por ello juzgo esencial que en las transcripciones se ponga siempre el Incipit de la notación original.

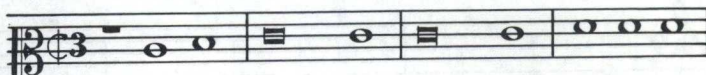
2. Elección del compás moderno

Este es otro de los fundamentos básicos para una buena interpretación. En las piezas escritas en compás binario, no recuerdo haber encontrado nunca serias dificultades. Pero cuando la pieza lleva indicación de compás ternario, se presenta con frecuencia el problema del compás a elegir. Tenemos los compases $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, y tantos otros más. ¿Cuál de todos es el más conveniente? A mi juicio no se puede dar una respuesta general, sino que hay que estudiar cada pieza individualmente. Más aún, el musicólogo deberá cantar la pieza para sí mismo, con el fin de percibir directamente el sentido rítmico de la obra. En primer lugar, veremos que un gran número de piezas que llevan la indicación de compás ternario, son en realidad piezas de compás binario con ritmo ternario. En este caso el compás más adecuado será el $\frac{6}{4}$ ó $\frac{6}{8}$. Pero en otras piezas no podrían aplicarse estos compases sin perjuicio de la belleza y de la buena interpretación de la obra. A continuación pongo un ejemplo del CMP, que sirve para ilustrar al mismo tiempo, los dos problemas de la reducción de los valores y de la elección de compás, ya que ambos problemas están íntimamente ligados.

Ms. original

TRANS.

Barbieri
(1890)



Mu-chos van de a - mor he - ri - dos y

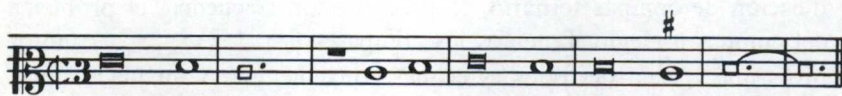
H. Anglés.
(1947)



M. Querol
(1964)



Otras
posibles



yo tam-bién sin o - sar de - cir de quién. —



Las seis diferentes transcripciones de este ejemplo son todas buenas y justificables desde el punto de vista musicológico, pero desde el punto de vista del músico práctico no son todas igualmente aceptables. Las dos primeras presentan el inconveniente de estar transcritas en valores demasiado largos. El cantor que tiene a la vista una pieza escrita a base de redondas y blancas, sin ninguna palabra expresiva del movimiento, difícilmente la cantará con el aire alado y gracioso que conviene a este villancico. La transcripción sexta puede correr el peligro de ser interpretada en ritmo de marcha por un director que no esté bien competido con el espíritu del villancico del siglo XV. Las mejores son la tercera y cuarta.

3. La aplicación del texto a la música

El aplicar bien las palabras a la música es otro punto de capital importancia en la ejecución de la polifonía. También aquí hay que distinguir los períodos. En los manuscritos de fines del XV y principios del XVI el texto no está aplicado a la música. Está escrito simplemente debajo del pentagrama, sin correspondencia con las notas musicales. Está como sembrado a voleo. En el tratado manuscrito *Gasparis Stouteri Germani de Música verballi Libri Duo* (1) de fines del siglo XVI, la obra seguramente más luminosa de la época en cuanto a la aplicación de las palabras a las notas, su autor, discípulo de F. Salinas, reconoce que en los tiempos anteriores a la *Música Nova* de Willaert los mismos compositores eran muy negligentes en este aspecto, por lo cual, añade, los cantores hacían muy bien aplicando el texto por su propia cuenta. Y yo creo que éste es el mejor camino en semejantes casos: que el musicólogo aplique el texto, comportándose él mismo como si fuera un cantor. Tenemos que respetar el manuscrito, pero no debemos ser fetichistas. La mayor parte de detalles de defectuosa aplicación de la letra a la música, en las ediciones y en las ejecuciones, es fruto de este fetichismo que el musicólogo siente hacia el manuscrito.

En este mismo sentido tampoco debemos tener por dogma de fe la teoría de que todas las notas de una ligadura se hayan de cantar siempre con una sola sílaba. En el *Cancionera de la Colombina* hay un buen número de piezas que se encuentran también en el *Cancionero Musical de Palacio*. Pues bien, la diferencia de las ligaduras en ambos manus-

(1) Conservado manuscrito en la Biblioteca de Madrid, código 6486.

critos es muy grande. Hay casos en que, si uno aplicara rigurosamente la teoría de las ligaduras, le faltarían notas musicales para aplicar todo el texto. Por estas razones en mi edición del *Cancionero de la Colombina*, dejando de lado todos los criterios seguidos hasta el momento y desafiando las inevitables críticas de muchos musicólogos, he aplicado el texto a la música en plan de cantor.

En 1559 publicó A. Willaert su libro de motetes y madrigales titulado *Musica Nuova*: La novedad consistía en aplicar las palabras a la música con una perfección desconocida hasta entonces. Pero, si las canciones y madrigales profanos que escribió nuestro F. Guerrero antes de sus veinte años de edad, entre 1543-1548 se hubiesen publicado inmediatamente, el músico español hubiese compartido con Willaert los honores de ser los dos primeros compositores más perfectos en la aplicación de las palabras a la música. Efectivamente, comparadas las obras de ambos compositores, a ninguno de los dos se puede pedir o añadir más perfección.

En cuanto a las obras de los manuscritos españoles del Renacimiento pleno, aunque las sílabas no caen siempre exactamente debajo de sus correspondientes notas musicales, no hay dificultades en realizar una buena aplicación del texto, pues los compositores fueron tan perfectos en la fusión del texto con la música que el musicólogo encuentra enseguida la correspondencia de las palabras, sílabas y acentos del texto con las notas musicales adecuadas. La pequeña inexactitud en la correspondencia de las sílabas con sus respectivas notas radica en este hecho universal en el espacio y en el tiempo: el músico, al copiar una pieza, primero copia las notas musicales y después añade el texto. Ahora bien, sucede con frecuencia que algunas sílabas, ya sea por su abundancia de consonantes, ya sea porque se unen dos sílabas, haciendo sinalefa, no cabe su escritura debajo de la nota correspondiente. Entonces, y en consecuencia de este hecho, varias sílabas siguientes quedan ligeramente desplazadas en relación con sus respectivas notas musicales; pero como decía antes, esta imperfección es fácil de subsanar y la aplicación del texto se hace perfectamente sin mayores dificultades.

En cuanto a la repetición de palabras, repetición que casi siempre viene indicada en el manuscrito, estoy de acuerdo con el citado Stocker que es preferible repetir, cuando se puede, una oración gramatical con sentido completo, que palabras aisladas.

CAPITULO III

INTERPRETACION DE LA POLIFONIA RELIGIOSA CON TEXTO LATINO

Dado el primer paso que es disponer de una buena edición o transcripción, veamos el siguiente que es el ensayo de la obra.

1. Cómo hacer un ensayo

En las obras más representativas de la polifonía religiosa, como son las misas y motetes, cada voz es una melodía y su desarrollo es muy parecido al de las melodías gregorianas, compuestas en ritmo libre. Esto se ve muy claramente, si hacemos la lectura horizontal de cada voz, prescindiendo de las barras de compás de la partitura. Para vivir e impregnarse de esta libertad los cantores, el ensayo debería hacerse estudiando cada voz por separado. Pero como hoy día ya es difícil y casi heroico reunir a los desinteresados cantores de una coral al uso, si se ensayara un día solamente una voz, otro día otra, los ensayos serían tan aburridos que un tal sistema podría poner en peligro hasta la existencia de la coral misma. Por ello yo recomendaría que este ensayo por voces aisladas se haga por frases y por fragmentos, conjuntando inmediatamente cada frase o fragmento a medida que avanza el ensayo: así la obra ensayada irá surgiendo poco a poco íntegra y perfecta, de la misma manera que el transcriptor, línea a línea, va formando la partitura por la superposición ordenada de las voces que andan separadas en los manuscritos originales.

Algunas entidades poderosas pueden permitirse el lujo de tener directores subalternos que ensayan las voces por separado, conjuntándolas en el ensayo general el director titular. Esto tiene indudables ventajas para aprender la solfa y aún para la materialidad de aplicarles la letra, pero es muy difícil que cada subdirector esté tan comprometido con el director que no ponga algo de su cosecha en los ensayos parciales, con lo que será muy difícil que luego las voces estén perfectamente fusionadas en cuanto a los matices de las interpretaciones. El ideal es que los cantores sepan música. En este caso no hay necesidad alguna de hacer ensayos parciales y mucho menos en salones separados: un solo y único director hará los ensayos parciales y de conjunto en una misma sesión y lugar, como se hace con la orquesta.

2. Interpretación de misas, motetes y responsorios

En las misas hay que evitar el aplicarles los módulos dinámicos e interpretativos de las misas estilo Perosi. En los *Kyries* no hay razón alguna para interpretar más rápidamente los últimos que los primeros. El *Gloria* debe cantarse todo seguido, recordando que los polifonistas cuando quieren que una palabra o una frase vaya más aprisa o más despacio, escriben las notas con valores más cortos o más largos. Tal sucede a veces en la palabra «Jesuchriste» o en la frase «Cum Sancto Spiritu» (2).

El *Credo* debe cantarse todo, desde el comienzo al final, con el mismo movimiento, excepto el «Incarnatus» por razón del antiguo ceremonial que pide a los fieles se arrodillen y a los celebrantes inclinen la cabeza en señal de adoración. Algunos autores como Victoria escriben siempre las palabras «Et incarnatus est» con valores más largos. El movimiento inicial se reemprende siempre en el «Crucifixus», no en el «Resurrexit» como rutinariamente se hace. Este es un hecho indiscutible que se prolonga en las misas barrocas a lo largo de todo el siglo XVII.

Los *Sanctus* y *Agnus Dei* acostumbran a ser algo ampulosos y largos por su sentido funcional de dar tiempo al desarrollo de la acción litúrgica para la que fueron creados. En el *Sanctus* cobra vida especial el *Hosanna in excelsis*. Estando escritas casi todas las misas —como casi toda la polifonía del XVI— en compás binario, el *Hosanna* se escribe la mayor parte de las veces en ternario. Pero, como sea que este

(2) Para su interpretación vale lo que decimos después para el *Hosanna*.

ternario en su ejecución ha de tener la misma duración que el binario que le antecede, de acuerdo con la teoría de las proporciones, automáticamente las notas cantadas cobran mayor rapidez y animación, sin necesidad de llevar el compás más aprisa.

Parece ser un distintivo de las misas de compositores españoles el hecho que generalmente no ponen música a los tres *Agnus Dei*. He aquí una parcial estadística al respecto: de las seis misas publicadas por H. Anglés en *La música de la corte de los Reyes Católicos*, Vol. I hay tres con un solo *Agnus Dei* y tres, con dos. De las 21 misas de Morales hay una con un *Agnus*, 11 con dos y nueve con tres. De las ocho comprendidas en los Libros Primero y Segundo de misas de Victoria hay siete con dos *Agnus* y uno con uno. Y así por el estilo en los demás polifonistas.

En mi opinión este hecho obedece a la vieja tradición española de alternar con el canto gregoriano. Estéticamente hablando, también en mi modesta opinión, cobra siempre mayor interés la polifonía dialogada ya sea con el canto gregoriano, ya con el órgano.

Todas las misas están desarrolladas en sus distintas partes sobre un tema elegido por el compositor. Este tema, de acuerdo, con la práctica general de la época en toda Europa, unas veces está tomado del canto gregoriano, otras de una canción profana, otras de un motete de otro autor o bien de un motete propio. Musicalmente hablando, este tema debería ser subrayado y destacado en la interpretación, de manera que el oyente pueda distinguirlo y seguirlo en el decurso de la misa. Un sistema para lograr esta captura auditiva del tema podría ser el hacer cantar, por ejemplo, en *mf.*, la voz que canta el tema y en *p.*, las voces restantes, o bien, cantando el tema en *F* y las otras voces en *mf.* Cuando se trate de un tema imitado por las demás voces, entonces téngase presente la «Regla de oro» de la que hablaré más adelante.

Dentro del espíritu interpretativo general de una misa polifónica hay que tener en cuenta que el *Gloria* y el *Credo* son fundamentalmente una serie de conceptos teológicos, supraracionales y abstractos y sólo accidentalmente en algunos momentos el entusiasmo de la fe crea breves instantes de lirismo. Los polifonistas españoles comprendieron mejor que sus coetáneos este carácter del *Gloria* y del *Credo*, y así, vemos cómo en las misas del tiempo de los Reyes Católicos, mientras los compositores flamencos que dominan la Europa musical se pierden

en enmarañados contrapuntos y floreos, los españoles cantan ya muchas frases del Gloria y del Credo de manera isorrítmica y silábica.

Los *motetes*, por el contrario, son verdaderos madrigales religiosos llenos de sentimiento y de imágenes, Es gracias a este fondo subjetivo de madrigal religioso que tienen los motetes, que el canónigo Coppini pudo adaptar y publicar con el más halagüeño de los éxitos en 1608 el Libro Quinto de Madrigales de Monteverdi, con textos en latín para que se pudieren cantar en la iglesia (3). El motete es el único género de música religiosa donde el compositor del siglo XVI podía dar rienda suelta a sus sentimientos personales y subjetivos. Desde Juan de Anchieta hasta T. L. de Victoria, el repertorio español de motetes abunda en obras maestras en este sentido.

Muy semejante al estilo de los motetes es el de los responsorios. La única diferencia importante atañe a la forma en su sentido constructivo (no en su sentido estético), por cuanto los responsorios constan de Responsión y Verso. Este debería ser cantado por solistas o pocos cantores y la Responsión por todos.

3. Los Salmos y Magnificats

Otro gran capítulo de la música sacra española lo forman los salmos y los magnificats, tratados ambos de parecida manera por nuestros compositores. Aunque éstos ponen música a todos los versos, siempre se cantan alternados con el canto gregoriano o con el órgano, hasta tal punto que los grandes polifonistas acostumbraban a escribir y publicar un doble juego o colección: en una ponían música a los versos impares, en otra a los pares, para así alternar con el canto gregoriano o el órgano.

En los salmos cabe distinguir dos estilos o procedimientos: el contrapuntístico, basado siempre sobre el Cantus Firmus de la entonación salmódica gregoriana y los *Fabordones*, de canto isócrono y recitativo con breves y severas cadencias. El primer estilo fue usado principalmente en las grandes festividades y los Magnificats de Morales, escritos en este estilo fueron los más famosos y aceptados en toda Europa, por

(3) Cf. M. Schneider, *C. Monteverdi* (Paris, 1921), págs. 79, 333 y ss., donde publica un catálogo de los madrigales de Monteverdi publicados en italiano y en latín con la misma música.

haber sabido hermanar, como nadie, la más rica polifonía sustentada sobre el Cantus Firmus del gregoriano. En cambio, los *Fabordones* presentan una descarnada y voluntaria pobreza; son verdaderas fórmulas o esquemas sonoros a los que con toda facilidad se adapta cualquier texto que convenga.

4. La «Lectura» polifónica

Afin a la técnica del Fabordón está la «Lectura o Lección» polifónica. Un ejemplo magistral y difícilmente superable de la misma lo constituyen las Lecciones de Difuntos de Morales y de otros imitadores suyos como Esteban de Brito. Pero mientras el Fabordón salmódico es un recitativo objetivo e impersonal, y es gracias a estas prerrogativas que se le puede aplicar cualquier texto, las citadas Lecciones, aunque construidas sobre la tonada de la lectura litúrgica, desbordan de expresión y patetismo y no se les acomoda bien ningún otro texto que el suyo propio.

CAPITULO IV

LA INTERPRETACION DE LOS VILLANCICOS

1. La forma musical del Villancico

Cuando en otoño de 1946 entré en el Instituto Español de Musicología, don Higinio Anglés, su director, estaba preparando la edición de los Sonetos y Villancicos de J. Vázquez. Me encargó me cuidase de los textos y de verificar otros detalles. Este primer contacto con los villancicos me hizo caer pronto en la cuenta de que no existían definiciones claras y convincentes acerca de las formas musicales del repertorio medieval y del Renacimiento. Por el estudio de la composición musical tenía ideas bastante claras acerca de la forma sonata, rondó, minueto, etcétera, pero no podía formarme una idea igualmente clara de la forma musical del Villancico. Leí a Rengifo (4) entre otros tratadistas antiguos y los meritorios estudios de Isabel Pope (5) entre los modernos. Analicé los villancicos de Juan Vázquez y poco más tarde los del *Cancionero Musical de Palacio* y del *Cancionero Musical de Medinaceli*. El resultado siempre era el mismo: nada quedaba claro. Desde entonces tuve la intuición, que con el tiempo se ha transformado en razonada convicción, de que mientras lo musicólogos se obstinasen en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan, jamás se llegaría a ninguna parte.

(4) Díaz Rengifo, *Arte Poética* (1592).

(5) *El villancico polifónico*, en la introducción al *Cancionero de Upsala*, transcripción de J. Bal y Gay (México, 1944).

El estudio de la Villanela italiana que realicé un poco más tarde con motivo de la publicación de las *Canciones y Villanesecas Espirituales de F. Guerrero* (6), me mostró de una manera evidente que no andaba desencaminado. En efecto, según los estudios de los especialistas italianos sobre la Villanela, F. Novati (7), C. Calcaterra (8), G. M. Monti (9) resultaba que la Villanesca, desde el punto de vista de la forma literaria, presentaba nada menos que 32 variedades métricas en la estructura de los textos poéticos y B. Galanti (10), añade que en la clasificación de Monti que es quien da las 32 variedades, todavía quedan fuera muchos otros esquemas de Villanesecas. Ahora bien, examinadas estas Villanesecas desde el ángulo de la forma musical, solo me daban dos formas musicales: AA-BB o AA-B-CC frente a las 32 y pico de los literatos.

Algo por el estilo me ha sucedido con el Villancico. Como músico yo no veo en él más que una composición que consta de tres partes o períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo y la época: estribillo, copla y repetición del estribillo. Y los propios compositores de la época, los mismos músicos que crearon estos villancicos, tampoco veían otra cosa. La prueba la tenemos en el mismo *Cancionero Musical de Palacio*. Ningún literato ni persona culta alguna confundiría jamás, literariamente hablando, una canción o un villancico con un romance. Y no obstante los pocos romances que en el CMP llevan estribillo, el músico los ha tratado como villancicos y el copista del manuscrito los ha calificado también como villancicos en el índice o tabla del cancionero. Es este un hecho tan irrefutable que los varios miles de villancicos musicales que se han conservado, y que conozco muy bien, del período barroco son en un 95 por 100 romances con estribillo, literariamente hablando, pero villancicos desde el punto de vista musical.

El villancico, a mi modo de ver, es una forma musical abierta en los tres pequeños períodos o partes de que se compone: el estribillo o refrán, la copla y la repetición del estribillo. Al decir forma musical abierta, quiero decir que el estribillo musical puede admitir o coger dos, tres, cuatro versos o los que sean (en el siglo XVII hay estribillos de hasta

(6) Véase el capítulo III, *El cultivo de la villanesca en España*.

(7) *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare dei s. XV, XVI, XVIII*, en los «Scritti varii in onore de R. Renier» (Turín, 1912).

(8) *Canzoni villanesche e villanelle*, en *Archivum Romanicum*, X, 1926.

(9) *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, 1925).

(10) *Le villanelle alla napolitana* (Florencia, 1954).

30 versos) y con la estructura métrica y de rima que se quiera. Al músico le importa muy poco o nada el problema del esquema métrico literario, porque al fin y al cabo los musicará de acuerdo con las leyes específicas de la construcción musical (que está lejos de concordar con las estructuras poéticas y con los intereses de los literatos) y manejará la estructura métrica a su antojo y conveniencia. Basta comparar la estructura musical de los villancicos de Juan del Encina con la estructura estrófica de los mismos para ver que aún —y sobre todo— en Juan del Encina, músico y poeta, no concuerdan dichas estructuras (11). Los equilibrios de Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (12), para intentar una distinción entre Villancico y Canción basada en el estribillo, diciendo que son villancicos cuando el estribillo no tiene más de dos versos, y canciones cuando tiene tres o más, lo dice desde el punto de vista literario. Desde el punto de vista musical él mismo demostró, como compositor, que el problema de tal distinción no existía en la música.

Para el músico el estribillo es simplemente el período musical que se repite obligatoriamente después de cantar la copla. Con ésta sucede lo mismo: la copla, musicalmente hablando, es también una forma abierta que admite cualquier número de versos, combinados de la manera que en cada caso haya decidido el poeta y a los que el compositor mete dentro de la estructura musical que le conviene a él, al compositor. Para el músico la copla es el segundo período musical de un villancico, período que en un 75 por 100 es distinto musicalmente del estribillo, pero que también muchas veces, tanto en el Cancionero Musical de Palacio como en el de Upsala, tiene la misma música del estribillo o está elaborada con el tema de éste. La llamada «vuelta» de los literatos se canta con la misma música del estribillo; musicalmente hablando, la «vuelta» es el mismo estribillo, razón por la que, en la ejecución de los villancicos, los músicos no repiten el estribillo literario al final del villancico, excepto en los casos en que no hay «vuelta», literariamente hablando. En una palabra, la «vuelta» musical no es un camino para volver al estribillo musical, puesto que aquella y éste son musicalmente la misma cosa. Para el músico la «vuelta» no es un medio para volver, sino la meta a donde se vuelve.

(11) Cf. M. Querol, *La producción musical de Juan del Encina*, en Anuario Musical XXIV (1969).

(12) Reproducida por M. Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IV.

Así pues, el lector podrá observar cómo el método empleado por los literatos de subrayar con letra cursiva lo que para ellos es el estribillo literario, no solamente no ha ayudado a los musicólogos a encontrar la forma musical del villancico, sino que los ha desorientado. En realidad lo que hacen los literatos es darme la razón acerca de lo que voy diciendo sobre la forma musical del villancico. Por ello en mis comentarios al disco de villancicos de Juan Vázquez (13), advertí: «ponemos en cursiva los versos que se cantan con la música del estribillo, aunque en la repetición musical de éste, después de cantada la copla, el texto no concuerde en todas sus palabras con el texto inicial de dicho estribillo. De esta manera el que escucha se dará cuenta del momento en que empieza la repetición de la música del estribillo, aunque éste sea cantado con palabras diferentes de las del encabezamiento», cuando se cantó por primera vez el estribillo (14).

2. Los villancicos del Cancionero Musical de Palacio

En los villancicos del CMP es dado observar dos estilos musicales: un estilo más o menos contrapuntístico, lineal, con disonancias, notas saltadas y pequeños choques ocasionados por el simple movimiento contrario de las voces y otro simplicísimo, con contrapunto vertical e isorítmico de nota por sílaba.

El primer estilo es deudor a la escuela flamenca y a la canción de la corte de Borgoña y constituye la parte más antigua del repertorio. Los villancicos del segundo estilo, los más sencillos, son los más modernos y los más españoles, por cuanto en ellos la música española se ha sacudido ya la mencionada influencia neerlandesa y aparecen como representativos de la Escuela Española del tiempo de los Reyes Católicos. Los primeros son largos y de carácter más bien grave y en muchos de ellos solamente se canta una voz, haciendo los instrumentos las demás partes. Los segundos, cortos y graciosos, llevan letra en todas sus voces o es muy fácil el adaptarla, lo que no sucede con los del primer estilo.

(13) Monumentos históricos de la música española, edit., por el Ministerio de Educación y Ciencia.

(14) Que nadie me juzgue enemigo de los literatos. Si hablo así, es precisamente porque me considero también literato, y el lector lo podrá comprobar leyendo mi monografía: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948) y el *Cancionero musical de Góngora* (Barcelona, 1975). Estoy completamente seguro que los literatos que conozcan suficientemente la música, me entenderán fácilmente y estarán de acuerdo conmigo.

En el repertorio europeo, el estilo más parecido al villancico sencillo es el de la frottola italiana. Un punto todavía por esclarecer es averiguar quién influyó sobre quién. Lo más probable es que el villancico español influyó en la frottola a través del repertorio de la Corte española en Nápoles.

Un defecto a evitar en la interpretación de los villancicos del CMP.

Entre los villancicos de este Cancionero hay algunos cuyas coplas, ya sean de dos o tres versos, se cantan con una misma música llevando escrito un calderón sobre la última nota. Este calderón solamente debe hacerse al final del segundo o tercer verso (según la copla conste de dos o tres). Si se hace al final de cada verso, el canto se irá desmayando y cada vez, insensiblemente, cantarán algo más despacio, llegando a producir el aburrimiento por la pesadez de la ejecución. De hecho muchas veces el manuscrito original escribe sobre la última nota de los versos de la copla nada menos que una *longa* con calderón, que Anglés acertadamente transcribe por una *brevis* sin calderón. (Cf. el final de «Justa fue mi perdición», nqm. 42). Esta misma advertencia, pues, vale para cuando la nota final es una *brevis*, que en realidad de ejecución vale por una redonda con calderón, pero solo será interpretada como tal, cuando se canta la última nota de la sílaba final del último verso de la copla. (Véanse los números 8, 10, 11, 13, etc., etc.) He aquí algunos ejemplos ilustrativos:

A) Dos versos con la misma música y calderón en la nota final, número 7.

A) Dos versos con la misma música y con una *brevis* en lugar de calderón, número 25.

B) Tres versos con la misma música y calderón en la nota final, números 20, 114.

C) Tres versos con *brevis* final, número 14.

D) Cuando en una estrofa de cuatro versos se cantan dos y dos con la misma música, vale la misma advertencia hecha para los casos anteriores, número 35.

El ideal en estos casos sería hacer una respiración como la cesura en la métrica del verso clásico. De hecho, Pedro Escobar en el número 114 lo resolvió de una manera muy parecida, mediante una pausa de negra antes de cada verso.

3. Los villancicos del Cancionero de Upsala (15)

Se trata de una colección impresa que consta de 54 piezas, todas ellas villancicos. En estos pueden observarse diferentes estilos. Los números 1-12 a dos voces, son auténticos discantus desarrollados contrapuntísticamente en imitaciones canónicas a la 5.^a y al unísono y, exceptuando el número 6 y tal vez el 12, no se aprecian en ellos trazas de melodías populares.

Los números 13-24 y los 47-48 son a tres voces, y los números 25-26 a cuatro. Estos villancicos constituyen el núcleo central del Cancionero y presentan algunas particularidades que merecen ser recensadas. En el aspecto compositivo encontramos que en una porción de ellos, como los números 19, 24, 33, 37, 44, 45, el compositor utiliza para la copla la misma melodía del estribillo, a veces íntegra, pero armonizada o contrapuntada diferentemente; otras veces, como sucede en los números 38, 39, 44, 46 y otros, el músico, si bien en la copla no utiliza la melodía entera del estribillo, usa no obstante los mismos elementos temáticos para ambos períodos. Este procedimiento, al mismo tiempo que confiere gran unidad a la obra, ofrece una gran facilidad de asimilación por parte de los que escuchan, ya que el villancico entero, en estos casos, viene a ser un «*lied*» polifónico con variaciones, aunque estas sean pocas y pequeñas. En este núcleo central los procedimientos de imitación temática así como los mismos temas están muy en la línea de los villancicos de Juan Vázquez de los que hablaré después. El contrapunto casi siempre en imitaciones a la 5.^a, a la 8.^a o al unísono, es de una claridad meridiana, como una reacción a las complicadas filigranas de la polifonía neerlandesa. Su espíritu es altamente popular y se emplean como temas muchas melodías tradicionales. El caso más importante en este aspecto es el de la pieza «*Riu, riu, chiu*», cuya misma melodía popular, aunque con texto diferente, la encontramos también en los números 6 y 33 del mismo Cancionero.

Otro aspecto muy importante a tener también en cuenta para la interpretación de estos villancicos del Cancionero de Upsala es el de aquellos villancicos cuyo estribillo se canta primero por una sola voz, repitiéndose inmediatamente por todas las voces. Es un procedimiento que causa siempre buen efecto y que se adelanta en más de medio siglo a la técnica del villancico barroco. En otros villancicos,

(15) *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos...* (Venecia, 1556).

además del estribillo es también monódica la copla. En la ejecución de estos estribillos y coplas a una voz (con grandes probabilidades de que fuese un solista) es necesario que se canten acompañados con algún o algunos instrumentos. No es necesario disponer de una agrupación de instrumentos antiguos o modernos: basta que se disponga de un instrumento polifónico como una guitarra o vihuela, un laud, un arpa, un clave, una espineta, o cualquier otro instrumento polifónico que no desentone del espíritu de la época.

Los números 49-54 son a cinco voces y presentan una fisonomía completamente diferente de los anteriores. Aunque rigurosos villancicos por la forma, son verdaderos madrigales por su espíritu. Aquí los contrapuntos son algo más trabajados y la música está más en conformidad con la significación del texto. El número 49, de Gombert, lleva por tema la melodía del «Canto del caballero» (16). Aunque el tema es una canción muy popular y difundida en su tiempo, su tratamiento y desarrollo son sabios, como corresponde a un compositor que además de pertenecer a la Escuela Neerlandesa, era maestro de capilla del Emperador Carlos V. Es muy probable que el número 50 que figura anónimo, sea del mismo Gombert y se le puede aplicar todo lo dicho del anterior. Es importante observar que también en estos dos villancicos tan trabajados y sabios, el autor emplea en la copla el mismo tema que en el estribillo. El número 51, aunque figura como anónimo, sabemos por el vihuelista Fuenllana que es de Flecha. Este villancico, así como los tres que le siguen, están totalmente impregnados del espíritu del madrigal y emparentados, desde el punto de vista estético y técnico, con el repertorio del Cancionero Musical de Medinaceli.

4. Los villancicos de Juan Vázquez

Las cualidades más sobresalientes del estilo musical de los villancicos de J. Vázquez son la claridad y la amabilidad. Su música es fresca, fácil y agradable, escrita para regocijar las veladas artísticas en los palacios de sus protectores. La mayor parte de estos villancicos están contruidos sobre melodías populares. En su aspecto formal conservan la arquitectura de la forma tradicional del villancico, pero Vázquez amplía notablemente las distintas partes que integran dicha forma y

(16) Cf. M. Querol, *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, Anuario musical, XXI (1966).

añade con frecuencia en la repetición del estribillo, que no siempre es del todo igual que al principio del villancico, algunos compases nuevos, a manera de coda, para dar a la pieza un carácter más conclusivo y más en conformidad con la estética de su tiempo. Seguramente estas novedades en el tratamiento del villancico surgieron por influencia de la naciente estética madrigalista, pero aún así, nos parece exagerado el juicio de aquellos musicólogos que dicen que Vázquez transformó el villancico polifónico tradicional en el «madrigal castellano». En realidad la forma musical de los villancicos de Vázquez es tan simple y tradicional como los de Juan del Encina. En cuanto a su espíritu, basta comparar sus villancicos con sus propios madrigales (Sonetos y Canciones) para ver la enorme distancia expresiva que hay de unos a otros. Requieren, por tanto, un espíritu interpretativo diferente.

Uno de los procedimientos compositivos preferido de Vázquez y que se repite en buen número de sus villancicos consiste en que, además de las imitaciones fragmentarias del tema por todas las voces, hay una voz que canta completa una frase musical temática que se va repitiendo desde el principio hasta el final de la pieza, a manera de «cantus obstinatus» o «vox obstinata». Véanse, entre otros, los números 11, 16 y 42 de la de *Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560), y el número 13 de *Villancicos y Canciones a cuatro* (Osuna, 1551). Este procedimiento que fue muy usado por Cristóbal de Morales en sus Motetes, no recuerdo haberlo visto en ningún autor español de música profana del siglo XVI, excepto Vázquez.

En cambio, en otros villancicos, números 16, 20 y 36, en lugar de la repetición, a veces obsesiva, de una sola frase musical, hace cantar las dos o cuatro frases de la canción-tema, enteras, sabiamente parafraseadas por las distintas voces. La reiteración obsesiva pide creciente y cada vez más animada repetición que nunca he oído en ninguna interpretación de los villancicos de J. Vázquez. En cuanto al «tempo», todas las piezas —que son la inmensa mayoría— transcritas por H. Anglés en compás C, deben ser cantadas en ♩ .

5. Los villancicos del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli

Los villancicos de esta colección representan el máximo alejamiento del espíritu popular a que puede llegar la forma tradicional del villancico. Su contenido, su manera de tratar y traducir musical-

mente el texto de los villancicos pertenece por completo a la estética del Madrigal. Si todavía podemos calificarlos de villancicos es por el simple hecho de que tienen todavía la misma forma extrínseca de Estribillo-Copla-Estribillo, pero su espíritu y contenido en nada se parecen a los villancicos de otras épocas y colecciones. Si exceptuamos el número 7, «Puse mis amores en Fernandillo» sería inútil buscar el menor rastro de canción popular, ni siquiera un estilo fácil y asimilable a la primera audición como sucede en J. Vázquez. En los villancicos del Cancionero Musical de Medinaceli todo es culto y refinado, pero al mismo tiempo profundo y apasionado. Un villancico como «Llorad pastores» (núm. 24), de no llevar en el manuscrito el nombre de Diego Garçón, lo hubiese atribuido, sin dudar, al mismísimo Tomás L. de Victoria, de quien no se sabe que hubiera escrito jamás una sola pieza profana. En la repetición del estribillo de la mayor parte de estos villancicos el compositor introduce modificaciones que al mismo tiempo que intensifican la expresión, dan al villancico un sentido más rotundo y pleno de final de una obra. Por esta razón la repetición del estribillo la escriben a continuación de la copla, sin barras que la separen de ésta, más aún, muchísimas veces un mismo material temático y contrapuntístico enlaza ambas partes, de manera que no hay posibilidad de escribir «da capo», puesto que la repetición del estribillo no es exactamente igual que al principio.

6. Los villancicos de Francisco Guerrero

Una buena parte de las obras de F. Guerrero publicadas bajo el título de *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia, 1589) son villancicos. A diferencia de las demás obras de este libro que fueron escritas en su juventud, pero publicadas en su vejez, convertida la letra profana en piadosa o «a lo divino», como se decía en su tiempo, los villancicos son fruto de su plena madurez. La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y la copla, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero incisivo, de las distintas voces, la magistral economía con que las usa, donde tan pronto suena una sola, como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación, en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de F. Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI. Estas cualidades resaltan con mayor in-

tensidad en los villancicos del ciclo navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico. Guerrero que desde su niñez hasta su vejez había soñado siempre en visitar Belén —sueño que pudo por fin realizar en su viaje a Jerusalén— (17) volcó en estos villancicos toda la alegría espiritual de su alma creyente, una alegría casi infantil por su pureza y por su sinceridad, pero puso también en su realización la técnica más depurada que imaginarse pueda. A nuestro juicio estos villancicos del ciclo de Navidad son los más perfectos de toda la literatura del villancico musical religioso. Por regla general, en el comienzo del estribillo trata las voces en imitaciones a la 5.^a, 4.^a, 8.^a, etc., y el estilo contrapuntístico predomina en esta parte del villancico. En cambio, en las coplas, en contraste, señorea el estilo totalmente vertical: sólo algún detalle de contrapunto fácil aparece alguna que otra vez en la frase final. De los veinte villancicos cuyo estribillo es a cinco voces nueve de ellos tienen la copla a tres voces, y cinco se cantan a solo de tiple. Algunos de los villancicos en compás ternario, si se interpretan en movimiento un poco rápido, dan la impresión de que se danzaban.

(17) Francisco Guerrero, *El viaje de Hierusalem* (Barcelona, 1596).

CAPITULO V

EL ROMANCE POLIFONICO DE LOS SIGLOS XV-XVI

1. Importancia del Romance

El romance es el género literario musical más representativo del genio español y el más difundido en el área de la cultura hispánica, tanto en la Península Ibérica como en las naciones americanas de habla hispánica. Nacido en el siglo XIV, perdura aún vivo en nuestros días. El investigador queda sorprendido al comprobar que un considerable número de romances del siglo XVI pueden recogerse todavía —y de hecho se han recogido— en nuestros días, de la tradición oral, viva todavía en casi todas las regiones de España.

En el aspecto literario ha sido estudiado por muchos y eminentes investigadores, entre los que descuella la máxima autoridad de R. Menéndez Pidal, que le consagró su casi centenaria vida. De sus numerosas obras y estudios solamente citaré su *Romancero Hispánico* (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí). *Teoría e Historia*, 2 vols. (Madrid, 1953) que es como una síntesis de todos sus trabajos. En cambio, la música de los romances en su doble aspecto histórico y técnico apenas es conocido.

2. Origen musical del Romance

Los romances primitivos, según la teoría de Menéndez Pidal, son fragmentos de los antiguos cantares de gestas recordados de memoria y modificados por la intervención subjetiva de quien los cantaba. De esta manera nacieron muchos de los «romances viejos» recogidos y calificados como tales por los vihuelistas del siglo XVI y por F. Salinas en su obra *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577).

El metro de los romances consistía en versos de 16 sílabas divididos en dos hemistiquios de a ocho y con rima, generalmente asonante, en los hemistiquios pares. Ahora se escriben siempre como versos octosílabos agrupados en larga hilera de cuartetas. Con el metro y melodía de los romances se cantaba toda clase de acontecimientos dignos de ser celebrados, ya fuesen históricos, legendarios, guerreros, amorosos, etc. Así pues, el romance fue siempre cantado ya desde su origen. Sus primitivos cantores fueron gente del campo; pero a mitad del siglo XV la afición a los romances invadió todas las clases sociales. En 1495 las Infantas y las damas de la Reina Católica cantaban en la Corte los romances de Don Tristán, «Rosa fresca» y «Conde Claros», entre otros. Por ello no es de extrañar que en el Cancionero Musical de Palacio, que contiene la mayor parte del repertorio profano de la corte de los Reyes Católicos, se hallen unos 45 romances a tres y cuatro voces.

3. El romance polifónico en el siglo XV

La única fuente para el estudio de los romances polifónicos de esta época es el mencionado Cancionero Musical de Palacio. La forma musical que presenta consiste en cuatro cortas frases musicales, correspondientes a los cuatro versos de la primera cuarteta del romance. Con la misma música se cantaban todas las demás, seguidas y sin estribillo. En virtud de su carácter narrativo no repiten nunca ningún verso y, salvo rarísimas excepciones, ni una sola palabra. La sílaba final de cada verso lleva calderón, lo que da a la forma romance una cuadratura muy semejante a la de los corales de Bach. El tener en cuenta la presencia del calderón en el final de cada verso es esencial para la recta y bella interpretación de estos romances polifónicos del siglo XV. Podrá discutirse —hoy día se discute todo— la mayor o menor duración de la nota afectada por el calderón; pero lo que es indiscutible es que algo —aunque sea poquísimo— hay que alargar tales notas finales de verso y separarlas limpiamente de la nota que inicia el verso siguiente. Tal vez el ideal sería intepretarlas como notas con episema, seguidas de una respiración equivalente a la cesura de la métrica clásica.

La música de estos romances se caracteriza por la seria gravedad de su expresión musical, así como por su humanismo y veracidad del sentimiento. Estas cualidades resaltan notoriamente en los varios roman-

ces de Juan del Encina. El lector puede hacer esta experiencia, que yo he repetido varias veces: si canta o teclea (o mira simplemente la partitura, si posee el don de la audición interna) las composiciones del Cancionero de Palacio en el mismo orden publicado por H. Anglés, que es el orden del manuscrito original, podrá observar que al llegar el número 74, que es el romance de Juan del Encina «Qué es de ti, desconsolado?», hay un auténtico cambio de clima psicológico: la superficialidad graciosa del villancico amoroso cortesano cede el paso a la seria gravedad del romance. Las penas convencionales e imaginativas del enamorado cortesano se desvanecen ante la verdad y autenticidad del romance. Sobre todo, los romances de tema histórico son tan humanos que, a veces, los mismos historiadores no pueden discernir claramente si se trata de hechos que realmente sucedieron o si fueron inventados por el poeta.

4. El romance polifónico en el siglo XVI

Muy pocos son los romances de este siglo que han llegado hasta nosotros: tres anónimos en el Cancionero Musical de Medinaceli, números 4, 8 y 25 de la edición de M. Querol (Barcelona, 1949) y uno en la Recopilación de Sonetos y Villancicos de Juan Vázquez, edición de H. Anglés, número 28 (Barcelona, 1946). Los del Cancionero de Medinaceli son en su severa estructura semejantes a los del siglo XV, pero más complicados en su armonías que respiran ya un espíritu abiertamente renacentista. Ofrecen además la novedad de repetir íntegro el último verso de la estrofa, para dar un efecto más conclusivo a la composición. En cambio, el romance «Los brazos traigo cansados» de J. Vázquez es una trabajada glosa vocal que se despliega sobre el canto llano de la melodía tradicional de este romance. Sin duda es la melodía más arcaica de las usadas en los romances polifónicos y su fuerza expresiva es tan grande y avasalladora que la composición, a pesar del arte polifónico y renacentista de Vázquez, tiene todo el sentimiento profundo, y a la vez vago y lejano, de los calificados como «romances viejos».

El lector que se interese por este tema puede consultar mi trabajo *Importance historique et nationale du Romance*, en *Musique et Poésie au XVI siècle* (Paris, 1953), donde publico un cuadro sinóptico de todos los romances conservados con música y sus fuentes, así como un estudio del romance en los vihuelistas.

CAPITULO VI

EL MADRIGAL Y SUS CARACTERISTICAS. SU CULTIVO EN ESPAÑA

1. Cómo nació el madrigal polifónico

Siendo el Madrigal la forma musical más representativa de los ideales y de la estética del Renacimiento, creo oportuno decir aquí algunas palabras sobre su origen y características, porque ello ayudará a la comprensión y por tanto a la interpretación del género Madrigal.

El madrigal como forma poéticomusical nace ya en el siglo XIV y los compositores más antiguos que se conocen son Pietro Casella, Jacobo de Bologna, Giovanni da Cascia y sobre todo el célebre ciego Francesco Landini. Este madrigal del siglo XIV era a una sola voz y acompañamiento instrumental, generalmente de laúd y parece que solamente se cultivó en Italia. Normalmente, cuando se habla de madrigales musicales, todo el mundo se refiere al madrigal polifónico del siglo XVI. Su origen fue el siguiente:

A fines del siglo XV el contrapunto con toda su riqueza de recursos llega al más alto grado de esplendor en las obras de Ockeghem, Obrecht, Josquin y otros neerlandeses. Las pétreas filigranas de las catedrales góticas encuentran su exacta correspondencia en el trabajado y florido contrapunto de la escuela franco flamenca. Pero como observa el Dr. Carlos Cardó, «en el arte, como en la Moral, difícilmente se salvan los ricos» (17). Efectivamente, la riqueza de combinaciones contrapuntísticas que ofrecen las obras del siglo XV, de dicha escuela, forman

(17) *L'ascesi artistica*, en *Paraula Cristiana*, VII (1928).

como una tupida malla que aprieta y casi ahoga el verdadero espíritu del arte que nace de la emocionada visión de la belleza. No obstante, no se debe exagerar este juicio, convertido injustamente en tópico, de que la polifonía del XV sólo es un producto combinatorio del entendimiento. Cuando el compositor es un artista del temple de Josquin, hay que reconocer que a través de la admirable red contrapuntística se escapa un auténtico sentimiento que habla directamente al alma y, a veces, con acentos de modernidad.

Mientras la polifonía franco flamenca impera en toda Europa a lo largo del siglo XV, en algunas partes de Italia, especialmente en la Florencia de los Medici, se cultiva un género de polifonía rudimentaria, de apariencias pobres y rústicas, pero desbordante de vida y de sentido. Su vitalidad es tanta que los mismos músicos flamencos, al llegar a Italia, se convierten en cultivadores modelos de aquel «género chico» de polifonía y en sus manos nace el arte grande de las pequeñas formas polifónicas. La música italiana del XV tenía mucha vida, pero poco arte; la flamenca sobrado arte, pero poca vida. De la fusión de ambas nació un arte nuevo y rico en la expresión y variado en sus formas. Las principales de éstas son los Strambotti, Sonetti, Rispetti, Frottole, Canzonette y Villanelle. En contraste con el trabajado estilo de los flamencos, todas estas especies de polifonía profana tienen un carácter marcadamente popular, armonía rudimentaria, la melodía en la parte superior y acordes verticales que respetan el silabismo del texto y marcan de manera muy pronunciada las cadencias.

Pero al llegar el siglo XVI, el movimiento renacentista empezaba a dar sus frutos y en el ambiente de los círculos y academias de cultura se respiraba la necesidad de un arte más elevado y exigente conforme al ideal renacentista entrando en su período de perfección. Por lo que respecta a la música, el madrigal polifónico llenó tan nobles aspiraciones. El madrigal polifónico fue para la sociedad del XVI lo que la música de cámara en los tiempos modernos.

Aunque los lugares propios donde se cantaban los madrigales eran las cortes de príncipes, duques y otros títulos, cuyas capillas musicales tenían algunas veces 40 y hasta 70 cantores, los cantores madrigalistas eran siempre pocos. Con frecuencia uno solo para cada voz. Los madrigales nunca fueron patrimonio de masas corales y en principio creo que es una equivocación el hacerlos cantar por un nutrido grupo de cantores.

2. Características del madrigal

Con motivo de la publicación del Cancionero Musical de Medina-celi, después de estudiar y analizar el mayor número posible de madrigales italianos y españoles que pude tener a mano, llegué a las siguientes conclusiones: el madrigal se distingue de las demás formas polifónicas, por su Forma, por su Contenido y por su Expresión.

1.º *Por su forma exterior o arquitectura.*—A diferencia de los demás tipos de canción, en el madrigal no hay nunca estribillos ni frases o períodos musicales repetidos. En algunos de los primeros sonetos que los italianos pusieron en música, como las dos cuartetos del soneto tienen la misma estructura, se cantaban con la misma música las dos cuartetos. Y lo mismo sucedió con los dos tercetos. Pero muy pronto se dejó esta práctica como contraria a la estética renacentista, ya que las ideas de una y otra cuarteta, siendo diferentes, exigían una música diferente. Así pues, en el madrigal la melodía es continua y libre. El corte de las frases y períodos musicales no obedece al corte de los versos, ni siquiera al de las estrofas, sino que depende del fondo general de todo el texto poético. La música en el madrigal no está atada a la materialidad del verso, sino a su espíritu. El acento en el madrigal musical no es un acento métrico, sino psicológico y su metro o medida no es el de los versos, sino el del sentimiento y de la pasión. En las canciones predominan la uniformidad y la regularidad, así en los versos como en las estrofas, mientras que en el madrigal reina una absoluta libertad. El madrigalista se sirve de los madrigales poéticos propiamente dichos, de los sonetos, octavas rimas, sextinas, canciones tipo Garcilaso de la Vega y toda clase de metros nobles nacidos al calor del Renacimiento. Hasta ciertos pasajes de la Eneida y las Odas de Horacio, en su lengua original, servirán de base poética a los madrigalistas. Se trata pues de una música y de una poética eminentemente cultas. Pero repetimos, el compositor no se amolda a ninguna de dichas formas poéticas, sino que escribe su música con toda libertad.

2.º *Por su contenido.*—Contenido de índole técnica y contenido de carácter espiritual, ambos inseparables. Entendemos por contenido de índole técnica los procedimientos armónico-contrapuntísticos. Al madrigal le es indiferente que el contrapunto sea vertical (nota contra nota) como en las canciones de tipo popular, o que sea a base de imitaciones o contrapunto florido. Lo importante es que las armonías resultantes en el madrigal son de una riqueza y superioridad aplas-

tante sobre los otros géneros polifónicos profanos. Hay más variedad, más profundidad, mayor libertad, atrevimiento e iniciativa personal. En una palabra, *el madrigal es una creación eminentemente subjetiva* y, en consecuencia, no tan fácilmente asequible como las demás. En razón de todas estas cualidades el madrigal contribuyó más que ningún otro género polifónico a la evolución de la armonía.

3.º *Por su expresión.*—Para lograrla el madrigalista posee una paleta del más variado colorido: las melodías suben para expresar las alturas, sean del cielo o de los montes; bajan para traducir la idea del abismo o infierno; motivos fugados para plasmar la idea de persecución; acordes largos y amplios para pintar la inmensidad del mar o la calma en el movimiento; escalas rápidas ascendentes o descendentes para describir la furia de los vientos, etc. Pero todos estos procedimientos no son más que aspectos exteriores y materiales, muchos de los cuales se hallan también en algunas canciones, en cuyo caso estos detalles reciben el nombre de «madrigalismos». Pero lo verdaderamente nuevo y original del madrigal es que con estos medios crea un ambiente; el alma o clima de un paisaje exterior y geográfico, cuando canta las bellezas naturales y, sobre todo, el clima o paisaje interior y espiritual de un determinado estado de ánimo. En este sentido podríamos decir que el alma musical moderna empieza con el madrigal.

3. El cultivo del madrigal en España

Si bien el madrigal no fue el género predilecto de los polifonistas españoles del Renacimiento, tuvo no obstante más cultivadores de lo que puede parecer a primera vista. Si atendemos al título de «madrigales» encabezando libros de música, la enumeración de los libros hasta la fecha conocidos, es breve sin duda. En este sentido solamente podemos citar la colección de Pere Alberch Vila, Canónigo de Barcelona, editada en esta ciudad en 1561, con el título «*Odarum (quas vulgo madrigales appelantur)... Liber Primus*», con poesías en castellano, catalán e italiano; «*Il primo libro di Madrigali de Mateo Flecha*» (el Joven), Venecia 1568; los «*Madrigali di Pietro Valenzola (Valenzuela) Spagnuolo a cinque voci*», Venecia 1578; *Los Madrigales de Juan Brudieu*, Barcelona 1585 y finalmente el «*Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis voces*» de Pedro Rimonte, Amberes, 1614.

Pero, si atendemos a la forma musical y a sus características, es preciso reconocer que hay muchas obras de polifonía española profana que no llevan título alguno, pero que son verdaderos madrigales en el sentido más estricto de la palabra. Así en el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, de 101 piezas profanas que contiene hay unos 50 madrigales, a cual más hermoso, debidos a la pluma de compositores tales como los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Rodrigo Ceballos, Diego Garçon, Ginés de Morata, Bernal González, Juan Navarro, Fran Juan Díaz y los inevitables Anónimos. Y conviene recordar aquí lo que antes hemos dicho de los villancicos de este cancionero: que solamente se pueden clasificar como villancicos por el hecho de llevar estribillo, pero en cuanto a su contenido técnico y expresivo pertenecen al repertorio del madrigal. Para el estudio del madrigal en España el contingente más importante y variado es sin duda el que se ha conservado en este Cancionero de Medinaceli y yo personalmente los prefiero a las demás colecciones citadas. Como detalles a tener en cuenta en la interpretación podemos observar cómo la idea de la fuerza del viento en la frase «suele ir de varios vientos contrastada» (núm. 27), o las palabras «más que serpiente airada» (núm. 31), o la de rigor «que si acaso el rigor te dura una hora» (34), «y al enemigo viento y más airado» (45), «contrario el viento y vame amenazando» (33) los traducen siempre sus autores por escalas ascendentes de corcheas que en el número 34 llegan, en la voz del bajo, a constituir una valiente subida de once grados consecutivos (generalmente recorren un ámbito de séptima o novena). También es digna de notarse en este sentido la plasticidad con que pinta la viveza de las exclamaciones «atrevido, atrevido» y la lentitud de las palabras que inmediatamente le siguen «y el pobre allí rendido» (núm. 31), el quebrantamiento de las tablas de una nave acosada por la tempestad mediante síncopas violentísimas (núm. 33), la idea de atontamiento en las palabras «un mochacho bobo, descuidado» (79), la imitación de la risa (78), de la risa y de los golpes que se propinan a un intruso (98), etc.

En la atenta observación de los madrigales, el maestro director podrá quedar convencido para siempre de que cuando los polifonistas quieren apresurar el movimiento, escriben las notas con valores más breves y cuando quieren retardarlo, emplean notas de valores más largos, y por consiguiente, evitarán las interpretaciones demasiado subjetivas.

Lamentablemente este *Cancionero Musical de la Casa de Medina-celi* que contiene el repertorio más importante y variado de la polifonía profana española del Siglo de Oro, es el que menos se canta. Pensando, encuentro dos explicaciones para semejante anomalía: una es que casi todas las piezas, tal como están en su original, y es así naturalmente como se publicó, son para tres voces blancas y tenor; la otra, su refinamiento artístico y psicológico, para cuya justa apreciación y buena interpretación, se necesita una buena dosis de cultura, no solamente por parte de los directores, sino también de los mismos cantores. La extraordinaria belleza de las poesías que se cantan constituyen una auténtica Antología poética del siglo XVI y la elevación espiritual de su música hacen del Cancionero Musical de Medina-celi un repertorio especialmente apto y a propósito para agrupaciones corales universitarias. Veinticinco años después de su publicación, solamente, creo, hay que introducir estas modificaciones: poner en compás ♪ todas las piezas a las que no lo puse y también hay que añadir algunos accidentes más (de semitonía sobreentendida), generalmente sostenidos, en final de cláusula en el interior de las piezas.

4. Los madrigales de Juan Vázquez

En su «Recopilación de Sonetos y Villancicos» (Sevilla, 1560) hay 11 rigurosos madrigales (los números 1, 7, 14, 18, 19 y 20) y dos canciones madrigalescas (números 16 y 17). Estas obras, si de alguna manera quisiera explicarlas, por comparación con sus villancicos, diría que éstos son extravertidos y aquellas introvertidas. Uno de los más hermosos es el número 4 «Los ojos de Marfida hechos fuentes», texto que, con posterioridad a la publicación de la obra de Vázquez en 1946, he podido identificar como de Jorge Montemayor. Es remarcable la intensidad expresiva de las palabras «O dulce amigo mío en quien espero». Todo el volumen de Vázquez publicado por H. Anglés debe ser cantado en compás ♪. El hacerlo o no hacerlo con este compás es cuestión de vida o muerte para su interpretación. Para el Cancionero de Medina-celi, es recomendable cantar las piezas en ♪ para su óptima interpretación, pero aún cantado a cuatro partes, conservaría su impresionante belleza. La mayoría de las obras de Vázquez, si no se reducen los valores con que se han publicado a la mitad, pierden sencillamente la vida y la belleza.

Los títulos de las colecciones de Vázquez nos ilustran una vez más sobre lo poco que se preocupaban los músicos de las estructuras estróficas y aún métricas de las poesías que elegían. (Fíjese bien el lector que lo que digo es que no se preocupaban de las estructuras poéticas, no del sentido de la letra, ya que en toda la historia de la música jamás los compositores tuvieron más en cuenta el texto). Así vemos cómo en esta colección de «Sonetos y Villancicos» están los números 2, 6, 16, 17, 18 y 19 que no son, literariamente hablando, ni sonetos ni villancicos, sino canciones sin estribillo.

5. Los madrigales de Francisco Guerrero

Si al hablar del villancico, he afirmado que los villancicos de F. Guerrero son los mejores en su género, también ahora tengo que decir que, a mi juicio, los madrigales mejores del repertorio español son los de F. Guerrero.

En la ya citada colección de Canciones y Villanescas Espirituales, publicada por el Instituto Español de Musicología en 2 volúmenes con la transcripción musical de V. García y un extenso estudio introductorio de M. Querol, hay 12 madrigales a cinco voces (números 1-12) y 12 a cuatro voces (números 38-45). F. Guerrero ha sido el compositor más perfecto del renacimiento musical español en expresar y traducir musicalmente el contenido del texto y, además, en cantarlo con la máxima perfección del estilo vocal, lo que no es de extrañar, dado que él personalmente era un gran cantor «de escogida voz de contralto», según nos dice F. Pacheco (18) en cuya casa, Guerrero se reunía con otros músicos y los mejores poetas sevillanos de su tiempo, tales como Gutierre de Cetina y Baltasar de Alcázar que escribieron los versos de varios de sus madrigales.

Otro poeta, Cristóbal Mosquera de Figueroa que «fue aventajado en música, tocando gallardamente una vigüela» (19) en su Prólogo a la edición de la citada obra de Guerrero, dice de ésta «fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y espíritu de la poesía, con ligereza, tardanza, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulzura, aspereza, alteración, sosiego, aplicando al vivo con

(18) *Libro de descripción de verdaderos retratos...* (Sevilla, 1592).

(19) F. Pacheco, op. cit.

las figuras del canto la misma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo». De parecida manera, el mismo Juan Vázquez, cuando en su epístola a don Gonzalo de Moscoso, que precede la edición de la Recopilación de Sonetos y Villancicos (Sevilla 1560) escribe que «los músicos de nuestro tiempo» ponen «en los templos la música grave y triste, para que más nos provoque a devoción... dejando para las canciones alegres, que sirven de recrear los ánimos afligidos, la más alegre y ligera compostura, vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando un Cristóbal de Morales, luz de la música; y agora, en el nuestro, algunos excelentes hombres, uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero que tanto lo secreto de la música ha penetrado, y los efectos de la letra en ella tan al vivo ha mostrado».

No exageran los testimonios, ni su alabanza es fruto de su amor a Sevilla donde los tres habían nacido o convivían. El que examine esta obra de Guerrero, Canciones y Villanescas, sin prejuicios, preciso es que reconozca que sus páginas están a la misma altura de las mejores que haya producido la escuela italiana. En primer lugar, está el clima psicológico general de la letra encarnado en la música; luego los detalles representativos, por ejemplo, en el número 3 la ligereza rítmica en las palabras «me sigue por me dar amarga muerte»; la placidez y claridad del número 5, «Decidme fuente clara» o del 43 «Prado verde y florido»; la calma contemplativa del comienzo del número 8 «O dulce y gran contento»; el cambio rítmico que empieza en las palabras «alegres horas» hasta llegar a las soberbias escalas descendentes cuando canta «no bajas al profundo con tu rueda»; la densidad espiritual y riqueza de modulaciones en el soneto elegíaco y metafísico de Jorge Silvestre «Pluguiera a Dios, si aqueste es buen partido» y sobre todo en la página final del maravilloso número 45 «Huid, huid, o ciegos amadores», especialmente el impresionante verso final «suspiros, dolor, llanto, angustia, muerte». Ninguna pieza de esta maravillosa colección tiene el menor desperdicio en cuanto a música expresiva.

Por todo lo dicho considero que para una perfecta interpretación de los madrigales de Guerrero, y de todos los madrigales en general, sería muy eficiente una buena declamación del texto, antes de decirlo con la música, procurando penetrar el clima de la poesía que será todavía intensificado por el compositor.

En cuanto a detalles de índole técnica conviene tener en cuenta (no sea caso que el Director o los cantores crean que se trata de una equivocación) la predilección de Guerrero por la primera inversión del acorde de 5.^a aumentada re-fa # -si b, o mi-sol # -do. Usa siempre la escala melódica ascendente del modo menor. Hace un uso constante de la falsa relación, que en algunos casos podría interpretarse como un paso cromático en el que la segunda nota se desplaza a otra voz. Tiene fragmentos de una gran riqueza de modulaciones, como los compases 53-75 del número 1 y todo el número 10, especialmente los compases 49-62. También sale de la técnica polifónica corriente la serie de séptimas y modulaciones de los compases 12-16 del número 12.

Respecto a estos madrigales de F. Guerrero conviene tener en cuenta su cronología. Se editaron en Venecia en 1589, pero fueron compuestos en Andalucía (Sevilla-Jaén) entre 1545-1550, o sea, en la primera juventud del músico. Esta consideración es de importancia básica para la historia del madrigal en España.

El estudio de los madrigales de Mateo Flecha (el Joven) y de Pedro Valenzuela no conciernen a este ensayo, puesto que, escritos sobre textos italianos, nada llevan en sí que pueda referirse a la escuela española.

Los madrigales del canónigo Vila dan la impresión de ser de la mejor calidad, aunque no tan hermosamente subjetivos y sensibles como los de la escuela andaluza, si bien un juicio definitivo no puede darse, por haberse perdido algunas voces y no haber, hoy por hoy, posibilidad de una buena reconstrucción.

Mejor suerte hemos tenido con los madrigales de Brudieu.

6. Los madrigales de Joan Brudieu

Bajo el título «*De los Madrigales del muy reverendo Joan Brudieu, Maestro de capilla de la sancta Iglesia de la Seo de Urgel...* Barcelona, 1585» su autor reunió una serie de composiciones, muy diferentes entre sí, aunque sus ilustres editores modernos F. Pedrell y H. Anglés, las tomaron también todas como madrigales. Veamos qué contiene en realidad este libro.

El núm. I es una obra originalísima desde cualquier punto de vista que se mire. Se trata de nueve versiones polifónicas diferentes, a cuál

más hermosa, sobre una melodía popular de gozos marianos, concretamente «de la Verge del Roser» (Virgen del Rosario); una melodía tan tradicional y popular que todavía hoy se canta, con diferentes letras de gozos, en muchos santuarios y ermitas de Cataluña. La poesía tiene la forma de los gozos. Empieza con un refrán o estribillo de cuatro versos, los dos últimos de los cuales se repiten al final de cada estrofa. Pero la música de esta tonada popular tiene tanta fuerza expresiva y tanto inspiró al compositor que, no sólo puso música diferente a cada una de las siete estrofas o coplas, sino también música totalmente diferente a los dos versos del estribillo, cada vez que se repiten al final de cada estrofa. En total pues, la melodía popular se canta nueve veces, completa, con nueve polifonías diferentes. O sea, que a pesar del estribillo literario, es en realidad un madrigal en nueve partes.

El núm. II, «Oíd los que en la Iglesia habéis nacido» está dedicado a celebrar la victoria de Lepanto. (En la catedral de Barcelona está el Cristo de Lepanto, cuya devoción para la ciudad Condal es como el Cristo de Medinaceli para Madrid). El texto está formado de dos octavas reales u octavas rimas, una de las combinaciones métricas preferidas de los madrigalistas. La música es diferente en cada octava real, constituyendo un madrigal en dos partes.

El texto del núm. III consta de cuatro quintetas: con las dos primeras Brudieu forma la primera parte del madrigal y con la tercera y cuarta la segunda parte.

El núm. IV «Dame un remedio, Constanza», es en realidad, un villancico, donde el estribillo es lo que se publica como primera Parte del madrigal y la segunda parte es la copla que finaliza con la música del estribillo, variando los acordes finales para hacer la cadencia más conclusiva. En medio del movimiento animado es de notar cómo alarga los valores de las notas con que se cantan las palabras «Ay de mí».

El núm. V lleva por título «Las cañas». Es un poema musical descriptivo del torneo denominado «Las cañas», dividido en siete partes en las que pone música nada menos que a 140 versos. Aunque de tan largas dimensiones y dividido en siete partes, en ninguna de las cuales cambia la plantilla de las voces, si una obra hay de esta colección que no pueda calificarse de monótona es ésta. Participa tanto del estilo de la chanson descriptiva de Janequin como de la manera de las Ensaladas de Mateo Flecha, excepto que sólo emplea una sola lengua. Pero hace

pensar inmediatamente en Flecha la manera de insertar las tonadas populares que introduce, siempre con un cambio rítmico, generalmente ternario, que debe ser cantado muy animadamente llevando el compás a dos tiempos (aunque esté escrito a tres).

En los números VI y VII, «¿Qué sientes? dime Pasqual» el texto de ambos números, dividido cada uno en dos partes, forma el texto de uno y sólo villancico. Pero aquí Brudieu con dicho texto ha escrito dos madrigales perfectos, sin estribillo musical ni repetición de ninguna clase. Con lo que se demuestra una vez más lo que hemos dicho acerca de la ineficacia del texto para ayudar al musicólogo en el estudio de la forma musical del villancico.

La misma observación hecha para los números VI y VII es válida para los números VIII y IX, pues en ambos casos se repite el mismo hecho.

El núm. X, «Zagala la más linda y bella» es en realidad un villancico donde el estribillo figura como 1.^a parte y la copla con la repetición del estribillo, como 2.^a.

Para los números XI y XII la misma observación que para los números VI-IX.

Las tres últimas piezas, XIV, XV, y XVI son tres madrigales sobre texto catalán. Los tres tienen una fisonomía particular por la que se les podría calificar de filosóficos o meditabundos. Este ambiente especial en que se mueve el alma de estos tres madrigales hace que sean interpretados con un espíritu completamente gris y sin vida. Una obra de auténtico arte musical, puede ser pensativa, doliente y todo lo lenta que se quiera, pero jamás gris. Si la sentimos gris y monótona es casi seguro que la culpa es del Director que la interpreta y que no ha hallado el tiempo que le conviene.

Todas las obras de esta colección de Brudieu escritas en compás C deben ser cantadas en ♩ y los compases ternarios, casi todos en $6/4$ o $6/8$, animados. La emisión de la voz debe ser franca y no castigada.

CAPITULO VII

LA ENSALADA POLIFONICA

1. Definición y precedentes de la ensalada musical

Como su nombre indica, la ensalada musical es un género polifónico en el que se mezclan, en una misma composición, los diferentes estilos del madrigal, la canción popular, el villancico, el romance, la danza, los géneros litúrgicos y otros que puedan surgir. Juntamente con esta mezcla de estilos musicales se da también la mezcla de distintos idiomas siendo los más usuales el castellano, el catalán-valenciano, el gascón, el vizcaino, el portugués, el italiano y el latín.

La ensalada es también conocida por los literatos como un poema en el que se mezclan toda clase de metros y géneros poéticos, nacionales y extranjeros, sin otro orden que el capricho del poeta.

Los precedentes de la ensalada musical deben buscarse ya en el motete medieval, tanto el litúrgico como el llamado motete francés (profano) el cual se definía como una composición musical con textos diferentes en cada voz (*Compositio cum diversis litteris*). Como últimas reliquias de estos motetes profanos con diversas letras, que se cantan simultáneamente, deben considerarse algunas obras españolas de la segunda mitad del siglo XV, tales como la pieza de Juan de Triana que nos ha sido conservada por el *Cancionero Musical de la Colombina* (fol. 100^v-101, núm. 86 de la edición de M. Querol) donde cada una de las tres voces canta una letra diferente. Pero lo más admirable de esta composición es que Triana construyó esta pieza juntando tres melodías

populares distintas con sus respectivos y diferentes textos. Una tal obra tiene más mérito que si la música, aunque sobre diferentes textos, la hubiese inventado toda el mismo compositor.

Otro ejemplo tan meritorio o más que el de Triana es la pieza de Peñalosa en el *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 311 de la edición de H. Anglés, y 438 de la Barbieri. Es la única pieza a 6 voces de todo el Cancionero. Aunque el título que lleva en la edición moderna es «Por las sierras de Madrid», en realidad se cantan simultáneamente tres letras diferentes. Tengo la impresión que de estas seis voces, tres son canciones populares y las otras tres, inventadas por el compositor, como un discantus para cada una de las melodías populares. Todavía hay otras dos ensaladas en el CMP, los números 71 y 154 de la edición de H. Anglés y 346, 351 de Barbieri. En estas dos composiciones debidas a Millán y Garcimuñoz respectivamente se enlazan distintas canciones y villancicos, pero yuxtapuestos, no simultáneos. El parentesco de la obra de Garcimuñoz con los procedimientos empleados por M. Flecha en sus ensaladas es evidente, para cualquiera que las estudie comparándolas entre sí.

2. Repertorio de Ensaladas

Aunque en el repertorio polifónico español encontramos los mencionados precedentes de la Ensalada, se ha considerado tradicionalmente a Mateo Flecha (el Viejo) como inventor de este género musical, tanto por ser el compositor que más y más célebres ensaladas nos ha dejado como por la genialidad de su estilo.

Los principales documentos impresos y manuscritos que nos han conservado Ensaladas son los siguientes: *Las Ensaladas de Flecha, maestro de las Serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Mateo Flecha, su sobrino... Impresas en la ciudad de Praga... 1581*. Este libro contiene las siguientes Ensaladas:

- De Mateo Flecha el Viejo, *El Fuego, La Bomba, La Negrina, La Guerra, La Justa, La Viuda, Los Chistes y Las Cañas*.
- De Pedro Alberch Vila, *El bon Jorn y La Lucha*.
- De Chacón, *El Molino*.
- De Cárceres, *La Trulla*.
- De Fray Mateo Flecha el Joven, *La Feria y Las Cañas*.

Todas son a cuatro voces, excepto *Los Chistes* y *Las Cañas* de M. Flecha el Viejo, que son a cinco y *El Molino* de Chacón, a seis. A este repertorio impreso tiene que añadirse el Madrigal V de la colección de J. Brudieu (Véase su análisis en el capítulo anterior) que es una auténtica Ensalada.

Entre las fuentes manuscritas están el M. 588/1 de la Biblioteca Central de Barcelona que contiene ocho Ensaladas de las publicadas en la colección impresa de Praga, y el M. 588/2 que además de copiar seis de las Ensaladas ya conocidas, nos ofrece tres nuevas: *El Jubilate* y *La Caça* de Flecha el Viejo, y *La Babilonia* de Pedro A. Vila. El manuscrito 607 de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli, contiene también *La Bomba*, *El Jubilate* y *La Justa* de M. Flecha el Viejo y otra anónima, pero que se le puede atribuir con seguridad, titulada *El Toro*.

Tanto el libro impreso como los citados manuscritos han sido descritos por H. Anglés en la introducción a su edición de Mateo Flecha, *Las Ensaladas* (Barcelona, 1955) donde publica transcritas *El Jubilate*, *La Negrina*, *La Justa*, *La Guerra*, *El Fuego* y *La Bomba*. En cuanto a *El Toro* véase J. Romeu Figueras, «El Toro» ensalada poéticomusical inédita», en *Anuario Musical*, XX (1965).

3. Las Ensaladas de Mateo Flecha

Vienen a ser una especie de «poutpourri» o *quodlibet* polifónico de la más alta calidad. Los muchos, dispares y aún contradictorios elementos que las integran son fundidos magistralmente por su autor en un poema de la más perfecta unidad. Hay que decir de estas Ensaladas, que el soplo de un genio transforma en maravillosas joyas los más disparatados materiales fundidos en el crisol de una alta técnica e inspiración. Las Ensaladas de Flecha están llenas de canciones, villancicos, romances populares y trozos litúrgicos en latín ensamblados por períodos o frases del más puro estilo madrigal. Armoniza dichas canciones populares con una elevación que no desdice de la altura del madrigal; y en cuanto a la diversidad de textos parece evidente que el mismo compositor los trunca y los ensambla a su conveniencia con la misma perfección que lo hace con la música. Yo mismo he identificado ya varias de las melodías populares utilizadas por Flecha y daré cuenta de ellas en un próximo trabajo sobre «La canción popular en los polifonistas españoles del Renacimiento».

El estilo en armonizar dichas canciones está emparentado con el de los villancicos del Cancionero de Upsala, abundando en el procedimiento de empezar el canto de la melodía popular por una sola voz que se repite coreada por las restantes. Incluso en la música que utiliza de algunos villancicos del Cancionero Musical de Palacio, donde se cantan siempre todas las voces simultáneamente, Flecha entresaca, en plan solista, la canción popular, antes de hacerla cantar en bloque por todas las voces.

Cada una de las Ensaladas constituye un larguísimo poema coral muchos de cuyos episodios son de música descriptiva. En la historia de la música, la canción polifónica de estilo programático o descriptivo es considerada como invención de C. Janequin, el cual, al decir de los historiadores, influyó, en este aspecto estilístico, no solamente en los polifonistas posteriores, sino incluso en sus propios maestros, más viejos que él. Muchas páginas de Flecha de estilo descriptivo manifiestan su parentesco estilístico con Janequin. Pero aunque presente este punto de tangencia con el compositor francés, la obra de Flecha en conjunto es original, personalísima y española, abundando en las modalidades catalano-valencianas. No se necesitaría gran trabajo de imaginación para convertir las Ensaladas de Flecha en otras tantas obras de música escénica, si es que no fueron ya representadas en su mismo origen, que es lo más probable.

Aunque las Ensaladas están llenas de rasgos humorísticos, irónicos y aún satíricos, fundamentalmente están dominadas por el espíritu de una alegría desbordante y colectiva, como corresponde a la celebración de la Navidad cristiana; porque, aunque nadie lo sospecharía, a juzgar por los títulos de las Ensaladas, casi todas ellas cantan y dramatizan el misterio del nacimiento del niño Dios y sus consecuencias para la humanidad y para el diablo.

La colección de Ensaladas de Flecha constituye el repertorio más desbordante de vitalidad y animación de toda la polifonía española del siglo XVI. Por otra parte, si tenemos en cuenta que las fechas más aproximadas de nacimiento y muerte que dan los musicólogos, a C. Janequin ca. 1480-1560 y a M. Flecha ca. 1481-1553, podemos dar a éste con toda justicia el título de «el Janequin español».

CAPITULO VIII

LA INTERVENCION INSTRUMENTAL EN LA POLIFONIA ESPAÑOLA

1. Los instrumentos en la polifonía del siglo XV

En el repertorio del Cancionero Musical de Palacio, en el Cancionero de la Colombina, y otros manuscritos hay muchas piezas en que se ve con toda claridad que solamente se cantaba una voz, siendo las restantes ejecutadas por instrumentos. De algunas me atrevería a decir que fueron escritas ya intencionadamente para una voz y acompañamiento instrumental.

Para pensar así encuentro en los mismos manuscritos dos argumentos de gran fuerza. 1.º Las piezas en que la letra se pone íntegra en todas las voces, son precisamente las más fáciles de cantar, la mayor parte son homorrítmicas y de pronunciación isócrona en todas las voces; en una palabra, llevan aplicada la letra en todas las voces aquellas piezas que no lo necesitan, porque es clarísima su aplicación. 2.º En cambio, las que creo que pudieron ser pensadas para voz y acompañamiento instrumental, sólo llevan el Incipit del texto y en algunas de ellas es tan difícil la aplicación de las palabras a estas voces (las que considero originariamente instrumentales) que es sencillamente imposible hacerlo a pesar de tomarse uno las máximas libertades imaginables en la acomodación de la letra a la música. En estos casos la voz que se canta lleva escrito íntegro todo el texto. Las que se ejecutaban

con instrumento sólo llevan el Incipit del texto, que sería como «mot d'ordre» para advertir a los instrumentistas la pieza que se iba a tocar.

Sobre la clase de instrumentos utilizables en la ejecución de estas obras, todos tenemos una idea más o menos conforme con la historia. Pero me permito llamar la atención, para que huyan de cierto espíritu enfermizo y pseudomístico que domina frecuentemente en agrupaciones de música antigua. Es imposible que ni en la Corte ni en ningún otro lugar, la gente se pudiera divertir con el soñoliento ritmo y opaca sonoridad que tantas veces uno escucha en conciertos de música antigua.

2. Los instrumentos en la polifonía del siglo XVI

Pero más sorprendente es la participación instrumental en la ejecución de la polifonía del siglo XVI que llamamos «a cappella». Según las Actas Capitulares de la catedral de Sevilla, la polifonía, siendo maestro de capilla de dicha catedral Francisco Guerrero (1528-1595), era ejecutada con órgano y además los instrumentos siguientes: dos «chirimías» (especie de oboe antiguo) dos cornetas, «sacabuches» (pequeño trombón de varas) «bajones» (antiguo fagot) y en las grandes fiestas se añadían las flautas. Según estos mismos documentos Guerrero tenía cierto sentido de la orquesta, por lo cual da reglas a los instrumentistas y les dice que de las dos «chirimías» una debe sostener la voz del *Cantus*, tocando exactamente las notas escritas en el papel del cantor, mientras la otra improvisará glosas. Lo mismo harán las dos cornetas: una tocará el papel del *Altus*, mientras la otra improvisará. Guerrero prohíbe a los pares de ministriles que improvisen glosas los dos a la vez, porque producirían unas disonancias insufribles. En el canto de la *Salve Regina*, Guerrero recomienda que en un verso toquen las chirimías, en otro las cornetas y en el otro las flautas, porque el oír siempre el mismo instrumento, dice el gran músico, produce enojo en el oyente (20). Esta práctica vocal instrumental de la polifonía bajo la dirección de Guerrero, puede servir también de orientación para nuestras interpretaciones.

Las Actas Capitulares donde se trata este tema son del año 1586-1587. Pero ya mucho antes otra Acta de la misma catedral sevillana,

(20) Véanse los textos y fuentes de estos documentos en el estudio de H. Anglés, *Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero*, en *Anuario Musical*, IX (1954) y R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Los Angeles, 1961), págs. 166-67.

con fecha de 28-VII-1553 nos dice que la devoción del pueblo pidió que «dicha sancta yglesia fuese servida con todo género de música... como son los menestres, porque siendo ynsigne y grande tenplo, como lo es, tiene mucha necesidad de dicha música por su sonoridad, *pues la tienen todas las demás yglesias*». Así pues, en España a mediados del siglo XVI todas las iglesias importantes disponían de instrumentistas para la ejecución de la música litúrgica.

CAPITULO IX

EL DIRECTOR Y EL ARTE DE LLEVAR EL COMPAS

1. El director debe marcar siempre el tiempo justo

L. Zacconi en el capítulo LXVII del libro primero de su *Prattica di Musica* estudia «quién y cómo ha de ser el maestro de capilla» y por encima de todo exige que sepa llevar con toda exactitud un tactus igual. Por lo importante que es para la interpretación de la polifonía y porque al mismo tiempo confirma la noción del tactus descrita en la parte primera, pongo aquí, traducidos, los párrafos más importantes que al tactus se refieren:

«El oficio de aquellos que son aptos y buenos para gobernar la música es medir las cantilenas y regir, mientras se canta, el tactus; y, si alguna vez el tactus tiene necesidad de ser seguro y escueto, es necesario que lo sea en las cosas difíciles más que en las ordinarias; porque aparte de que los cantores, por la dificultad de la cantilena, pueden fácilmente salirse fuera (del compás) tanto más fácilmente se saldrán, si el tactus vacila». «De manera que, si he de decir la verdad y confesar qué cosa me empujó a poner en esta Práctica de Música el presente capítulo, he de confesar abiertamente que la ocasión ha sido la cuestión del tactus: porque he visto que en muchas personas juiciosas existía no sólo la inestabilidad del Tactus, sino también una condenable manera de llevarlo..., pues, por la dificultad de las figuras, llevan tan lento el tactus, para hacerlas más fáciles, que con su manera llegan a cambiar una figura por otra».

«...se encuentran algunos directores que en una cantilena difícil, donde hay gran abundancia de cromas (fusas), para que los cantores la canten mejor y con menos dificultad, alargan tanto el susodicho tactus que la hacen pronunciar por semimínimas y no piensan que, si el compositor hubiese querido que se cantasen como Semimínimas, no las habría escrito Cromas (fusas)... El cantor seguro odia aquel retardar como una cosa inconveniente y ama solamente la igualdad del tactus... por esto siempre que los tactus no son de medida justa y se rompe el estar sujeto (a un mismo movimiento) se dicen mejor, con menos pena y fastidio por parte de los cantores que con decirlos adagio y he visto además en esta administración (del Tactus), por intervalo grande que cae de un lado y de otro, destorcidos los tactus de la propia igualdad y caer en una desproporcionada medida de manera tal que un tactus de igualdad y de medida no se corresponde con el otro» (pág. 76-77).

El hecho de que el 99 por 100 de la polifonía del siglo XVI viene escrita en compás C abona sin duda la existencia de una uniformidad en el movimiento del compás, pero el mismo Zacconi habla con frecuencia del «Tacto inequale». ¿Qué hay que entender por estas palabras? Este Tactus desigual es sencillamente el compás ternario descrito por Fray Tomás de Santa María en su libro *Arte de tañer fantasía...* (Valladolid, 1565) folio 8.º que dice: «Dos maneras diferentes de compás tenemos en la música práctica. En la una manera el compás (como dicho es) se divide y parte en dos partes iguales, y en la otra manera en tres partes también iguales; éste es el compás de la proporción, que por otro nombre llaman ternario, en el cual de tres partes que tiene, las dos se gastan en el golpe que hiere en baxo y una en el que hiere en alto... Esto se hace cantando dos semibreves o dos mínimas en el golpe que hiere en baxo y una en el que hiere en alto...»

Pero, a mi juicio, esta manera de llevar el compás ternario no implica en absoluto que se marquen las tres partes, sino al contrario, afirma que las partes del tactus siempre son dos, pero que en este compás ternario se gasta doble tiempo en la parte de abajo que en la de arriba. En realidad este ternario se viene usando hasta nuestros días y se lleva, por ejemplo, en los valores de movimiento rápido. El mismo Beethoven lo usa en el tercer tiempo de la Sinfonía V. Aunque no pone la indicación «zu 2», (a dos tiempos), hasta el compás 20, de hecho se lleva ya a partir desde el mismo comienzo del tercer tiempo. Este es el compás

que en nuestra infancia nos enseñaron con el nombre de «compás cojo», por la desigualdad del tactus. Que este compás cojo se escriba en 6/8, en 6/4, o en 3/4, llevado este último a 2 tiempos, el resultado es el mismo.

2. Ayuda de los vihuelistas para encontrar el «tempo» de la polifonía

Una gran ayuda para la recta interpretación de la polifonía podemos encontrarla en los vihuelistas, es decir, en el estudio comparativo de aquellas obras polifónicas que trasladaron «in totum» a la vihuela. Los vihuelistas nos dan luz acerca del movimiento o tempo de la interpretación. Los 7 vihuelistas clásicos definen su concepto de compás. De sus definiciones es de mayor interés la de Fuenllana: «una manera de movimiento que con el pie y mano se haze, dentro del qual, *siendo aprissa o a espacio*, se incluye un compás que en distancia de golpe a golpe consiste».

Pero sobre todo nos interesa su interpretación del tempo. En Narváez y Mudarra:

- ⊕ es indicación de «apriesa» (tiempo movido)
- ⊖ es signo de «despacio» (movimiento lento)
- ⊙ ni muy despacio ni muy aprisa (tiempo medio)

En Valderrábano:

- ⊕ las obras que llevan este signo se han de ejecutar despacio
- ⊖ si llevan dos puntos, «más apriesa» (movido)
- ⊙ si llevan tres puntos, «muy más apriesa» (muy movido)

Por su parte Milán expresa con palabras el movimiento que quiere para la interpretación de sus obras. Por consiguiente, si los vihuelistas, con sus signos de tiempo, nos indican el movimiento de un motete, de un Kyrie, etc., adaptado a la vihuela, adaptación en la que se canta siempre una voz del original polifónico, dicho movimiento nos orientará para la interpretación cantada de dicho motete, Kyrie, etc.

También para la aplicación de la «semitonía subintellecta» en la polifonía es de gran valor el estudio de los vihuelistas.

CAPITULO X
INTERPRETACION DE LAS NOTAS SINCOPADAS EN LA
POLIFONIA

1. La Síncopa en la Polifonía y en la música moderna

Una característica de la polifonía del siglo XVI es el uso constante de las notas sincopadas.

Las primeras menciones de la Síncopa se encuentran ya en los tratados de Felipe de Vitry, *Ars perfecta in musica* (Coussemaker, III) y de Johannes de Muris, *Libellus cantus mensurabilis* (ibidem). Ambos dan la misma definición que traducida del latín dice así: «Síncopa es la división de cualquier figura (o sea, de cualquier nota musical) en partes separadas las cuales, reunidas (es decir, el valor de las cuales junto) forman notas perfectas (enteras).

Más clara, y casi poética, me parece la definición que de la Síncopa nos da Scipione Cerreto en su libro *Della Prattica Musica vocale et instrumentale* (lib. III, pág. 40), Nápoles, 1601. «Síncopa non e altro che un suono per il valore d'alcune figure contra tempo tolte; que per chietarsi et riposarsi ricerca un altro suo simile». Y a continuación lo explica: «Si después de una mínima se ponen una o más semibreves, todas estas semibreves caen bajo una manera de cantar que se llama síncopa, la cual no termina hasta que la mínima (del comienzo) no ha encontrado su pareja».

Si tenemos por ejemplo dos semibreves (2 redondas) y una de ellas la dividimos en cuatro mínimas (negras) separadas entre sí, tenemos entre otras combinaciones, la siguiente: $\circ \circ = \bullet \bullet \bullet \bullet$

Dicha separación se obtiene generalmente interponiendo entre las partes separadas una nota de mayor valor. De manera que, si en una serie de negras queremos introducir una síncopa, bastará introducir entre ellas una o más blancas.

Y si queremos introducir una síncopa en una serie de corcheas bastará poner una negra entre éstas.

Las síncopas de la polifonía nada tienen que ver con la definición que de la síncopa dan los modernos tratados de teoría de la música y los diccionarios musicales: «Síncopa. Nombre dado en música al enlace de un tiempo débil con otro fuerte que le sigue inmediatamente. El ataque producido por la síncopa se encuentra en contradicción con el curso normal de la métrica y altera los matices dinámicos normales, por el hecho de anticipar la intensidad sonora de un tiempo fuerte». (Diccionario de la Música Labor).

2. Interpretación de la síncopa en la polifonía clásica

Así pues, la síncopa polifónica no es más que la simple alteración de un ritmo regular. El ritmo tiene sus puntos de apoyo, pero éstos no implican de ninguna manera que deban ser interpretados como acentos fuertes. Cuando nosotros andamos o bailamos un pasodoble, formamos una larga serie de ritmos binarios, tan reales y naturales que casi podríamos llamarlos biológicos, pero no por ello damos un golpe con el pie cuando marcamos o creamos el punto de apoyo que marca el pie izquierdo: 1-2, 1-2, 1-2... no hacemos $\hat{1}$ -2, $\hat{1}$ -2, etc.

Por consiguiente, debe ser proscrita la manera de interpretar la polifonía acentuando violentamente la nota a destiempo o sincopada. De hecho esta acentuación exagerada de la síncopa desaparece automáticamente, si uno canta sin las barras de compás, tal como aparece la música en los manuscritos e impresos del siglo XVI. Por otra parte muchas de las discrepancias entre los acentos del texto y los acentos musicales desaparecen también, si hacemos caso omiso de las barras de compás, aún admitiendo éstas como una mecánica útil para la lectura de la partitura.

Hablando de música polifónica no debería hablarse de tiempos fuertes y débiles, sino solamente de tiempos de apoyo y tiempos al aire.

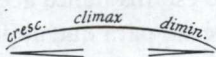
CAPITULO XI

CONSEJOS Y ORIENTACIONES

1. Regla de oro para la interpretación de la polifonía

Lo más difícil o, por lo menos, una de las cosas más difíciles en la interpretación de la polifonía es saber cuando uno ha de cantar piano, medio fuerte o fuerte. Para ello existe una especie de ley natural de la melodía que si se tiene en cuenta, creo que ayudará muchísimo en este punto de la interpretación.

La melodía es un organismo vivo que nace, crece, decrece y muere. Por consiguiente, en la interpretación de la polifonía, que es un conjunto de líneas melódicas, debería seguirse la trayectoria de la curva ascendente, el punto culminante o climax de la vida de la melodía y la caída o descenso de la curva melódica.



O sea, que una melodía polifónica consta de una gran arsis, un momento álgido en la cúspide o cumbre y una gran tesis. Así pues, en principio, los fuertes y pianos en la polifonía vienen preparados con toda naturalidad por el mismo desarrollo de la melodía. Si cada voz en su propia línea melódica cumpliera esta regla, el 75 por 100 de la belleza de la interpretación quedaría asegurado, porque entonces se pondría en relieve la vida individual de cada voz en el momento preciso, pasando

luego a segundo término para que otra voz resalte también en el momento debido. Empezar súbitamente una frase en *f* (fuerte) o *p* (piano) y mucho más empezarla en *ff* o *pp* es un efecto propio de la música barroca, cantando (o sonando el órgano) en contraste de *f-p* o de voz natural y falsete o eco. Tal sucede por ejemplo en el «Ave María» de Victoria, siendo ésta una de las razones por las que hoy día algunos musicólogos ponen en tela de juicio que dicha Ave María sea original del compositor de Avila. En la polifonía clásica, frases súbitamente fuertes, o sea, frases empezando con un súbito *f* o *ff*, solamente podrían ser algunas exclamaciones, como la del motete «O bone Jesu» de J. Anchieta cuando canta las palabras *O Mesias*. Pero un *pp* súbito en polifonía clásica sería muy difícil de justificarlo.

2. Consejos para conciertos y grabaciones

Cuando un concierto está dedicado a dar a conocer a uno o más autores, cuya producción es todavía poco o nada conocida, y sobre todo, si las piezas tienen que ponerse en un disco, el director debe elegir cuidadosamente las obras más representativas de las características peculiares de los compositores en cuestión. Sucede no pocas veces que a uno le piden preparar un disco de música española antigua y por razones de comodidad, de tiempo o de economía se echa mano de lo que uno tiene más a mano, resultando con frecuencia una gran contradicción entre lo que se dice en el comentario del disco y lo que luego escucha el oyente, pues mientras en el comentario se dice que el estilo de tal compositor tiene tal y tal característica, después, lo que suena, no manifiesta ninguna de aquellas cualidades observadas. Así, pues, recomiendo que el comentarista de un disco no escriba nunca acerca del autor de una obra, sin haber antes escuchado ésta, para que no les suceda lo que a mí: me pidió una vez una famosa productora internacional de discos que escribiese un comentario para un disco de polifonía religiosa española del siglo XVI. Entre los autores figuraba Cristóbal de Morales. Hablé naturalmente en el comentario del estilo patético de Morales, como una de las características más sobresalientes de su personalidad. Pero cuando apareció el disco me encontré que la obra que figuraba del famoso compositor sevillano era un «*puer natus est*» a tres voces, de una alegría tan tan luminosa y serena que podría haber llevado perfectamente la firma de Palestrina.

3. Cantar con vida

Lo cual nada tiene que ver con cantar lenta o rápidamente, ni tampoco con el cantar fuerte o piano. El arte es la intensificación sublimada de la vida a través de la forma bella. Nada más antiartístico que una interpretación muerta. Y a este respecto hay que decir que *las corales españolas no saben cantar la polifonía con alegría*, ni la religiosa ni la profana, que siempre suena a religiosa, sobre todo cuando no se entiende el texto, que es lo más frecuente. Basta ver en los conciertos y quizás más aún en la TV la cara de atribulados que ponen los cantores. Es francamente curioso y paradójico ver un coro de niños cantando villancicos de Navidad con una expresión y con un color de voz tan gris y tan poco vibrante de alegría que dan la sensación de que ven en su director, más que a un animador o conductor que les comunique alegría, a un domador con el látigo, espionando las menores distracciones para castigarles. Nada diferente es la expresión del rostro de los cantores adultos, sobre todo femeninos. A mí me dan la impresión de un coro de patibularios.

Lo que acabo de decir es más importante de lo que puede parecer simple anécdota. Es tan cierto que un sacerdote amigo mío, que ya ha cumplido los 72 años, y que es un gran compositor, hablando de un cuarteto español de madrigalistas, que inexplicablemente ha dado muchos conciertos en Europa y América, les llama a sus componentes «los lacrimógenos». Que este juicio lo hubiese emitido un joven revolucionario no tendría nada de particular, pero el hecho de que sea el juicio de un sacerdote viejo, pero buen músico y muy entendido en la polifonía, es señal de que el defecto apuntado es tremendamente notorio y real y sensible para los músicos y artistas de verdad.

4. Mirar si la pieza es del siglo XV o del XVI

Porque la estética interpretativa será muy diferente según la época a que pertenezca. No se puede cantar de la misma manera, ni con el mismo espíritu, un villancico del Cancionero de Palacio que un madrigal del siglo XVI. Mientras uno canta amores cortesanos artificiosos, el otro canta pasiones humanas auténticas y trabaja siempre, por así decirlo, con mar de fondo. El contenido de los villancicos del XV, todo lo graciosos y bonitos que se quiera, revela un fondo intrascendente, por lo cual se prestan más a ser interpretados por una agrupación

coral más o menos numerosa. En cambio los madrigales, y aún los villancicos del estilo de los que trae el Cancionero de Medinaceli, tienen gran densidad psicológica y profundo sentimiento, por lo cual se prestan más a las fuertes individualidades de la música vocal de cámara.

5. Dar la debida importancia a las consonantes

Cuando se ensaya para un concierto es rarísimo que un Director se preocupe si se entiende el texto y el resultado es que, cuando se da el concierto, el público no entiende la letra. Esto es tan notorio que a mí mismo me ha sucedido no entender, en conciertos, las palabras de textos que hace años me se de memoria. Por otra parte, en las grabaciones de discos, los técnicos solamente se preocupan de poner sordina a las consonantes sibilantes, pero nadie se preocupa de la perfecta dicción de todas las demás consonantes. Reconozcamos que todos somos perezosos en la pronunciación de las consonantes. Esta es la razón principal de no entenderse el texto en las audiciones, no digo ya de agrupaciones corales, pero ni siquiera de muchos solistas de fama. Las consonantes son las articulaciones de las palabras, son su nervio, y hay que pronunciarlas con toda su plenitud, sin quitarles ni una micra del movimiento de los órganos vocales que las emiten, según sea la clase de consonantes (labiales, guturales, etc.) El director que inculque, exija y logre este detalle de pronunciar bien las consonantes verá su esfuerzo recompensado generosamente por parte del auditorio. Yo aconsejaría a los directores que, cuando los cantores saben ya la pieza, se pongan en el lugar de la sala que ocupará el público, y atiendan si la letra cantada se entiende bien. De paso es posible que oiga alguna nota equivocada, de la que no se apercebíó desde el atril cerca de los cantores.

6. Cuidado con los comentarios extramusicales

Es muy frecuente en las conferencias musicales y en los comentarios a discos y conciertos el explicar el hecho musical y el espíritu de una pieza mediante comparaciones sacadas del mundo de las otras artes o como producto de un determinado ambiente social. Es un procedimiento muy peligroso y que se presta a sonados resbalones. Con un ejemplo se entenderá mejor:

Una de las obras más conocidas de Francisco Guerrero, cantada desde hace muchos años por corales universitarias y por otras agrupaciones, es la villanesca «Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío». La letra entera pertenece a los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* de Lope de Vega y dice así:

Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío,
vivo triste y penado.
Hiéreme, pues el alma ya te he dado.
Y, si este don me hicieras,
mi Dios, claro veré que bien me quieres.

Muchas veces en la vida he oído a conferenciantes y profesores de música exaltar la religiosidad y misticismo de Guerrero con ocasión de la interpretación de esta pieza, por haber sabido expresar con tanta perfección los sentimientos religiosos encarnados en la letra. Pero esta letra de Lope de Vega la aplicó Guerrero a la música en su vejez, tornando «a lo divino» el texto profano que fue el que de verdad le inspiró la música en su juventud y que dice así:

Tu dorado cabello, zagala mía,
me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y, si esto no hicieras,
amor, me quejaré cuan cruel eres.

7. Huir de las interpretaciones románticas y demasiado subjetivas

No dejándose engañar por el éxito fácil y barato que tales interpretaciones obtienen a veces del público por razones o motivos «extramusicales». La polifonía del Siglo de Oro no necesita de afeites y postizos para gustar. Su pensamiento musical tiene en sí fuerza suficiente para imponerse y conmover, sin las interpretaciones individualistas, cuando no teatrales, de algunos directores.

quero my vida bñicea
quero my vida bñicea
que quise fermeza pomsella
que
para fazeo aque illa agnyeri
grado fer
quero my vida bñicea
quero my vida bñicea

que fazeo aque illa agnyeri
que quise fermeza pomsella
que
para fazeo aque illa agnyeri
grado fer
quero my vida bñicea
quero my vida bñicea

que fazeo aque illa agnyeri
que quise fermeza pomsella
que
para fazeo aque illa agnyeri
grado fer
quero my vida bñicea
quero my vida bñicea

Cantata

Deus quem suscipit cuncta in gremio patris

le xi Da De te deos tam trifide

Da que amas y nutras Deos

Da in bene quare

*Uti quis quoniam deus in
in tenet la misericordia
Deus deus in unum Deum
Cantata in tempore
Supplicata y finalis*

Deus quem suscipit cuncta in gremio patris

44

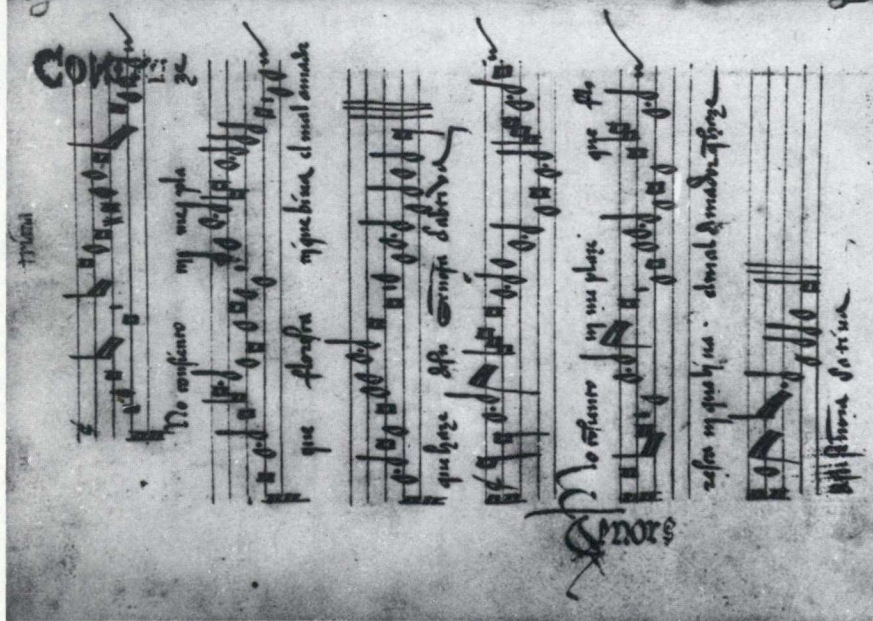
triana

Contra

No confieso en sus peccados
que floresta que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria
No confieso en sus peccados
que floresta que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria

Senore

que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria
que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria



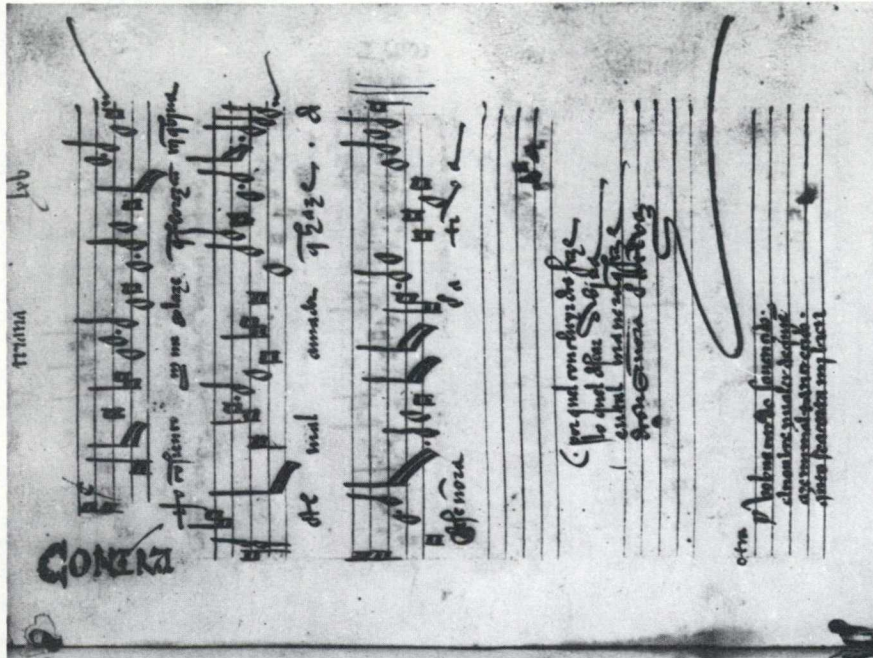
triana

Contra

de mal amada
que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria
que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria

Senore

que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria
que quier bina el mal amada
que haze que venga cabria



Cancionero de la Colombina, fols. 64-65

D. vici.
 Dificil per meo a si veniens tan estivo
 que igne concolor que ralo
 el engano Dese cono amiento
 pensar z pensamiento
 lo amio mas tan misto
 que por amores me Dese 6
NO. Dificil per meo a
 Dese cono amiento
 pensar

NO. Dificil per meo a
 Dese cono amiento
 pensar
 Dese cono amiento
 pensar
 Dese cono amiento
 pensar
 Dese cono amiento
 pensar
 Dese cono amiento
 pensar

por muy dichoso si ten ya por paros pto pafar pndes
 rod galan don pndes vos la crafiosa da immer te T So mme ro
 por muy dhofo
 Siendo vos. *ma y de dhofo q' no
 mome por en l' cano
 dhofo con la confido ca
 ma abita la pafion
 pndes c' h' en el g' dhofo*
 por muy dhofo *p' los f' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'*
 Siendo vos
 my trufe y d' nyo benedo d' nyo! my trufe y d' nyo! my trufe y d' nyo!
*que no! b' n' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'*
 ye al mundo *que no! b' n' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'
 d' d' d' d' d' d' d' d'*
 my trufe y d' nyo *my trufe y d' nyo
 my trufe y d' nyo*
 my trufe y d' nyo *my trufe y d' nyo
 my trufe y d' nyo*

Cancionero de Segovia, fol. 204

Vete mori in caelo...
 que mori discipulis cuperem pascuas
 Reprentans...
 quanto magis...
 Vete mori
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas
 Et pascuas

211

Cancionero de Segovia, fol. 211

merced.

a pena sin ser sabida / espaldas de /

Por mas que da mi vida / ten sabe que por su amor /

te tota mi vi da /

La gente non entendida /
 non sabe mi sufrida /
 mas que non es de mi vida /
 ten sabe que por su amor /
 soy triste tota mi vida /

Enora la pena.

merced.

Enora la pena.

83



On quere que me confians
 Si yo quero con
 Quico que vos quere e matrimis yo knova son contento
 Era sobiolo los mientes
 fentir
 Si on q d. r. z

Quere un tiro para me contentis
 Si yo me contente uair
 Si yo me contente uair
 Si mi tolo: e tridura;

Tenor

84

Si on quero
 Si on quero

Frottole, Libro II (1516), ed. Petrucci

Aldere et glorie madonia | Iesu ad | per vos amax | quete buglo adobe | Ie Iesu podre vna dote
 Secus es bony ferrament | et vos dicit | be co tempt | et non me posse obundar | et no piro vna miragla
 per major et dicit tradere
TENOR Aldere
 Aldere et glorie madonia | Iesu ad | per vos amax | quete buglo adobe | Ie Iesu podre vna dote
 Secus es bony ferrament | et vos dicit | be co tempt | et non me posse obundar | et no piro vna miragla
BASSVS Aldere
 Aldere et glorie madonia | Iesu ad | per vos amax | quete buglo adobe | Ie Iesu podre vna dote
 Secus es bony ferrament | et vos dicit | be co tempt | et non me posse obundar | et no piro vna miragla
BASSVS calder
 Aldere et glorie madonia | Iesu ad | per vos amax | quete buglo adobe | Ie Iesu podre vna dote
 Secus es bony ferrament | et vos dicit | be co tempt | et non me posse obundar | et no piro vna miragla
seguer
 Aldere et glorie madonia | Iesu ad | per vos amax | quete buglo adobe | Ie Iesu podre vna dote
 Secus es bony ferrament | et vos dicit | be co tempt | et non me posse obundar | et no piro vna miragla
seguer

Modetice ceuallos.

J ta dulce
do spes no stra fa luc .ij.

ita dulce do vi ta vit dulce
do spes nra sal uc .ij. spes
nra saluc

7 21 7

Salve Regina, de R. Ceballos, Ms. I, fol. 21.—Catedral de Sevilla

Manuscript page featuring musical notation and Latin lyrics. The page is divided into two systems of staves. The first system contains four staves of music with the lyrics: *Ita dulcedo*, *spes nra saluc*, and *spes nra saluc*. The second system contains two staves of music with the lyrics: *Ita dulce do*, *spes nra saluc*, and *spes nra saluc*. Both systems begin with a large, ornate initial letter 'S'. The page number '22' is visible at the bottom center.

Salve Regina, de R. Ceballos, Ms. I, fol. 22.—Catedral de Sevilla

Pro Defunctis Missa a4

R E qui em x ter nam.

D na e is Do mi ne Do mi
ne do na e is Do mi ne et lux per
pe tu a lu ce at e is lu ce
at lu ce at e is.

D na e is Do mi ne Do
mi ne do na e is Do mi ne, do
na e is Do mi ne, et lux per
pe tu a lu ce at e is
lu ce at e is.

C na c is Do mi ne Do
 mi ne do na e is Do
 mi ne c is Do mi ne.
 et lux per pe tu a lu ce at
 c is .ij. lu ce at is.
 C na c is Do mi ne do na e is do na
 c is Do mi ne .ij. do na e
 is Do mi ne. et lux per pe tu a , lu ce at
 c is .ij. lu ce at
 c is lu ce at c

FE DE ERRATAS

El comentario que se hace en la página 152 a la pieza “Por las sierras de Madrid” debe ser sustituido por el siguiente: Aunque el título que lleva en la edición moderna es “Por las sierras de Madrid”, en realidad se cantan simultáneamente cinco letras diferentes: cuatro en español y una en latín. Las cuatro en español son otras tantas canciones populares que, superpuestas, forman, junto con el bajo, una sola composición. La otra voz, el tiple, es un discanto a la melodía “Por las sierras de Madrid”.

