

Capítulo 26. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE LA EDAD MEDIA.

26.1. INTRODUCCIÓN.

La notación musical que hoy utilizamos es el desarrollo lógico de la utilizada en épocas pasadas, pero el significado de los símbolos gráficos actuales puede ser, y con frecuencia lo es, distinto. Nuestra notación es muy precisa en cuanto a alturas, duraciones, velocidades, intensidades, instrumentación, más que en ningún otro tiempo, pero la carrera de esta evolución aún no ha terminado y es posible que lleguemos a ulteriores precisiones, por ej., los cuartos de tono.

Un compositor de nuestro tiempo utiliza la notación según las convenciones actuales, y un intérprete actual la entenderá perfectamente. Pero ocurría exactamente lo mismo con un compositor de los siglos XVIII, XVI ó XIII: que utilizaba la notación según las convenciones de su época; y entonces es muy posible que un director o instrumentista actual interprete mal su música, por un desconocimiento de esas convenciones, que se olvidaron hace tiempo. Por eso cuando un intérprete moderno se sitúa ante una obra de música histórica o “antigua”, no debe dar por conocido el significado de todos los símbolos gráficos que ve.

Podemos aclarar este aserto con algunos ejemplos: En la actualidad el símbolo que representa la *brevis* (≡) se interpreta como una figura larguísima; pero para un músico del siglo XIII esta *brevis* era una figura breve (como indica su nombre), la más breve que existía entonces. Hoy el *calderón* es un signo de detención del movimiento sobre una nota o un silencio; pero en un coral del siglo XVIII, o en un romance del XV, es un signo de final de frase. Hoy un *puntillo* a la derecha de una figura aumenta su valor en una mitad, mientras que en los siglos XVII y XVIII con frecuencia aumentaba su valor mucho más.

El primer problema de una obra antigua es que necesita una adecuada transcripción de los símbolos gráficos de su época a la grafía actual, pero éste no es el problema de nuestro tratado. Supuesta una correcta transcripción, nuestro propósito es la formación del intérprete para traducir, también correctamente, en obra de arte esa partitura, o, incluso, para determinar las incorrecciones de la propia transcripción (como cuando se recibe la partitura de un motete de T.L. de Victoria cargada de signos agógicos y dinámicos).

La EDAD MEDIA es un período demasiado largo para la historia de la Música: abarca casi diez siglos (V-XV) y, musicalmente hablando, se puede dividir en varias etapas:

- Una etapa *ahistórica* o prehistórica por falta de fuentes con obras musicales escritas (siglos V-IX).
- Una etapa en la que comienzan y se desarrollan las primeras simbologías gráficas para intentar

fijar una música que es *monódica* (siglos IX-XIV).

- Una etapa, por fin, en la que por primera vez en la historia la música se vuelve *polifónica*, lo que constituye un hecho diferencial y exclusivo de la cultura europea, que tendrá un desarrollo asombroso, monumental, hasta el día de hoy. Esta etapa polifónica nace tímidamente hacia el siglo XI y convive perfectamente con la etapa monódica, hasta la desaparición de este estilo, que queda relegado a la música popular de tradición oral.

26.2. FUENTES Y COMPOSITORES.

La música de la Edad Media, manuscrita en ejemplares únicos en soportes con frecuencia muy efímeros, ha sufrido tantos accidentes históricos desde su creación en épocas tan lejanas, que hace que sólo un resto de ella haya llegado por suerte hasta nosotros. La música profana que se anotó gráficamente se practicaba en castillos y palacios que fueron objeto frecuente de ataques, saqueos, incendios, y otros avatares, por lo que hablamos de auténtica suerte y felicitarnos por el hecho de que algunos manuscritos se hayan salvado de tan accidentada historia y hayamos podido llegar a conocerlos.

Incluso mucha música de la Iglesia, copiada repetidamente para su canto en iglesias y monasterios, y conservada con mucho más cuidado, ha desaparecido por acontecimientos histórico-políticos ya comentados en otro lugar, como el enorme corpus de los cantos mozárabe, galicano o ambrosiano.

En esta sintética reseña de fuentes y autores de música de la Edad Media excluimos las que no pertenecen a una tradición propiamente *coral*, como es todo el corpus de la música de trovadores, *Minnesinger* y *Maistersinger*, las *Cantigas de amigo*, y otras, que fueron música de cantores solistas; éstas deberían quedar para una historia del canto lírico solístico.

Centroeuropa en general, y Francia en particular es la cuna de la Música medieval, porque en sus monasterios comenzaron las primeras grafías, se han conservado los más importantes manuscritos y nació la polifonía por obra y audacia de los maestros de la Catedral de *Notre Dame* de París. Pero queremos potenciar la pequeña pero importante aportación española a esta música, resaltando nuestros manuscritos y autores, con nuestro propósito, ya conocido, de dar conocimiento de ella y animar a los intérpretes a su estudio e interpretación.

Las fuentes más importantes de música y los compositores más significativos de la Edad Media son:

A) MONODÍA:

- Canto Gregoriano (siglos IXss.): son importantísimos los códices de las Abadías de Laon y Saint Gall.¹
- *Codex Callixtinus* (Códice Calixtino o Pseudocalixtino) (siglo XII): conservado en la Catedral de Santiago de Compostela, contiene la Misa y el Oficio canónico de la Fiesta

¹ De las ediciones modernas del Canto Gregoriano se habló en el capítulo 20.3.

- del Apóstol Santiago; en él se cita como autor a ALBERTUS PARISIENSIS
- *Codex Huelgas* (Códice de Las Huelgas) (siglo XIII): escrito y conservado en ese Real Monasterio de Santa María de Burgos, contiene muchas *secuencias, prosas y conductus* para fiestas litúrgicas y acontecimientos históricos de la vida del monasterio. Se cita con frecuencia el nombre de IOANNES RODERICI a la cabeza de algunas obras.²
- *Las Cantigas de Santa María* del Rey ALFONSO X EL SABIO (siglo XIII) conservadas en cuatro preciosos manuscritos miniados: son más de 400 cantos religiosos de trovador a la Virgen, por lo que su mejor interpretación posiblemente sea solística; pero todas las cantigas terminadas en cero (10, 20, 30, etc) son *de loor*, o de alabanza, que podrían tener una interpretación grupal.³
- El *Llibre Vermell* (*Libro rojo*, por su encuadernación) (siglo XIV) conservado en el Monasterio de Montserrat, es un opúsculo que contiene diez cantos religiosos a la Virgen de Montserrat para uso de los peregrinos; cuatro de esos cantos son monódicos.⁴
- *Carmina Burana* (siglo XIV): colección de alrededor de 300 cantos de goliardos y clérigos vagos de carácter cómico que, bien satirizan cantos del repertorio gregoriano, bien son cantos desenfadados de taberna y carnaval; se ha conservado en el Monasterio alemán de Beuren.

B) POLIFONÍA: B.1. ARS ANTIQUA (hasta ± 1300):

- *Tractatus ad organum faciendum* (s. XI): Contiene los primeros ejemplos conocidos de polifonía.
- *Codex Callixtinus* (Códice Calixtino) (siglo XII): comentado anteriormente, contiene algunas obras polifónicas, entre las que destaca el conductus *Congaudeant catholici* (3 v.), la obra polifónica más antigua a 3 voces reales (sin *tenor*) (Ant. Coral X, pag. 4).
- LEONINUS (Leonin) (ca.1163-1201): Maestro de *Notre Dame* de París, compositor de *organa* a 2 v. Se le atribuye la colección titulada *Magnus Liber Organi*.
- PEROTINUS (Perotin) (ca.1160-ca.1225): Sucesor del anterior, revisó el *Magnus Liber Organi*, componiendo *organa* a 4 v., entre los que destaca *Sederunt principes*.
- *Codex Huelgas* (s. XIII): comentado anteriormente, contiene muchos *conductus* a 2 y 3 v., tropos diversos a 2 y 3 v. y, lo más importante, motetes a 3 v. Es de destacar el doble conductus *Casta catholica - Da, dulcis Domina* (2 v. con *hoquetus*). Contiene también un *Credo* (3 v.) perteneciente ya al *Ars Nova*.
- PETRUS DE CRUCE trabajó ca. 1290 en Amiens; más bien teórico, compone motetes.
- ADAM DE LA HALLE (ca.1237-ca.1287): fue trovador, y autor de motetes y canciones.

² Hay dos ediciones modernas de este códice: Higinio Anglés: *El Còdex Musical de Las Huelgas* (3 vol.), Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1931. Juan-Carlos Asencio Palacios: *El Códice de Las Huelgas*, Editorial Alpuerto. Madrid, 2002.

³ La edición moderna de las Cantigas está realizada por Higinio Anglés: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio* (2 vol), Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central. Barcelona, 1943.

⁴ Fue transcrito por Felipe Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español* (4 vol), Editorial Boileau, Barcelona, 1958. La edición más moderna es de M^a Carmen Gómez Muntané: *El Llibre Vermell de Montserrat: Cantos y Danzas*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1989.

B.2. ARS NOVA (desde + 1300):

- *Roman de Fauvel* (s. XIV): Poema de Gervais du Bus con interpolaciones musicales anónimas monódicas y polifónicas (motetes).
- *Llibre Vermell* (s. XIV): ya comentado, contiene tres *caças* o cánones a 3 v. (dos de ellos en Ant. Coral I, pág. 3), las canciones *Inperayritz de la ciutat joyosa* (2 v.m.) (Ant. Coral II, pág. 4) y *Mariam matrem* (3 v.m.) y el virelai *Stella splendens in monte* (2 v.i.) (Ant. Coral I, pág. 5).
- PHILIPPE DE VITRY (s. XIV), autor del tratado de música titulado *Ars Nova* (1300), que dio nombre a esta época de la polifonía.
- GUILLAUME DE MACHAUT (ca.1300-1377): autor de motetes, baladas, rondós y de la *Missa de Notre Dame*, la primera Misa completa de la historia (anteriormente se componían sólo partes sueltas).
- FRANCESCO LANDINI (ca.1335-1397): Autor de baladas y madrigales. Es conocido por la cadencia que lleva su nombre.
- *El Misterio de Elche* (ss. XIV-XV): Obra dramático-musical anónima de larga gestación, en dos actos, sobre la muerte de la Virgen María y su ascunción al cielo, que se representa en Elche tradicionalmente los días 14 (Acto I: *La Vespra*) y 15 de Agosto (Acto II: *La Festa*).

26.3. FORMAS MUSICALES.

Las obras musicales de la Edad Media tienen una factura muy libre, que apenas puede volcarse en lo que entendemos por formas musicales. Se trata más bien de procedimientos compositivos que, salvo la Misa, desaparecieron en el Renacimiento o desembocaron en unas formas que, conservando el nombre, como el motete o el madrigal, tuvieron un contenido distinto.

Las formas musicales más importantes de la historia de la música coral han sido estudiadas en la tercera parte de este Tratado. Intentamos aquí un acercamiento muy elemental a aquéllas que por su menor trascendencia no se contemplaron entonces. Para no perdernos en el vasto campo medieval, en el que convivieron la monodía litúrgica y cortesana con la polifonía de ambos géneros, dividiremos de esta manera las formas musicales:

A.1. Formas musicales de la monodía litúrgica:

A.1.a. De la Misa:

- Partes comunes o invariables (Común de la Misa): **KYRIE, GLORIA, (CREDO), SANCTUS, AGNUS DEI**: Se ha tratado de ellas en el capítulo 20.11.2, al hablar de las formas del Canto Gregoriano.
- Partes propias o variables (Propio de la Misa): **INTROITUS, GRADUALE, ALLELUIA, TRACTUS, (SEQUENTIA), OFFERTORIUM, COMMUNIO**: Igualmente se han expuesto en el mismo lugar.
- **TROPOS**: En su origen son textos intercalados o insertados en los melismas o vocalizaciones de alguna de las partes comunes de la Misa, con el objeto de facilitar su

aprendizaje. Así se puede hablar de tropo de Kyrie⁵, de Sanctus, de *Benedicamus*,⁶ etc. Posteriormente fueron piezas de nueva composición (no gregoriana) que utilizaron estos textos originales e intercalados; es una forma muy común en esta época, y se componen tropos monódicos y polifónicos; por el Códice de las Huelgas conocemos muchos. Éste es el *Kyrie “cunctipotens genitor Deus”* (nº IV del *Kyriale*) sin y con tropo:

1. Tonus
Ky-ri - e - lé - i - son.

2. Tropus
Cunc-tí-po-tens gé-ni-tor De-us, om-ni cre-a-tor, e - lé - i - son.

- **CONDUCTUS:** Como indica su nombre, es un canto de *conducción* o procesión. El conductus monódico tiene una forma muy libre y el estilo rítmico del C. Gregoriano. Su texto es latino, religioso, pero no litúrgico. También se han conservado muchos en el Códice de las Huelgas, sobresaliendo los conmemorativos de la muerte de personajes reales, como el compuesto a la muerte del Rey Alfonso VIII de Castilla (+ 5-10-1214) (*Rex obiit*), del que transcribimos la primera frase:

Rex ó - bi - it Et lá - bi - tur Cas - tel - le gló - ri - a.

A.1.b. Del Oficio monástico:

- **ANTÍFONA, SALMO, HIMNO, RESPONSORIO:** De estas formas se ha tratado igualmente en el capítulo 20.11.1. Son formas prácticamente específicas del repertorio gregoriano, y no aparecen en otras fuentes.

A.2. Formas musicales de la monodía cortesana:

Estas formas cortesanas (cantigas, cantigas de amigo, trovas, serventesios, zejeles, virelais, rondeles y otras) solían ser de interpretación solística (trovadores, juglares, maestros cantores, etc.) y son ajenas a nuestro objetivo. Lo mismo puede decirse de las canciones carnavalescas y de goliardos.

B. Formas musicales polifónicas:

B.1. Del *Ars Antiqua* (ss. XI-XIII): Las obras de este primer período del arte polifónico paradójicamente no son nada simples, o siendo muy elementales en su intención primera, llegan a ser complejas y monumentales. La polifonía nace de la melodía gregoriana, que permanece

⁵ Los nombres de los Kyries del *Kyriale* son la cabeza del tropo que contenía su melisma. Por ej.: el Kyrie de la Misa II, titulado *Fons bonitatis*, tiene este tropo: *Kyrie, fons bonitatis, Pater ingenite, a quo cuncta bona procedunt, eleison*. Cada una de las nueve invocaciones de este Kyrie tiene su tropo propio, y de modo semejante ocurría con los demás.

⁶ *Benedicamus Domino* es la despedida de la Misa cuando a ésta sigue una procesión u otro acto, en lugar de *Ite, Missa est*.

como base de esa polifonía en la voz fundamental, que por esta razón se llamará *tenor* (ténor, del verbo *tenere* = tener, sostener). Las primeras consonancias o acordes que gustaron a los músicos del *Ars Antiqua* fueron las de octava, quinta y cuarta (o inversión de la quinta).

- **ORGANUM:** consiste esta forma en tomar un *tenor* (fragmento de una melodía gregoriana, que ya ha comenzado); a ese *tenor* se le superpone una segunda voz (*organum*, o voz organal) que discurre en movimiento melódico paralelo al *tenor* al intervalo de 5ª superior. Más tarde se añade una tercera, e incluso una cuarta voz organal a las distancias interválicas de 4ª inferior y 8ª inferior o superior respectivamente. Terminado el *organum* sobre el fragmento gregoriano, la melodía monódica continuaba hasta su final. Las voces organales fueron adornándose más y más, mientras el invariable *tenor* adquiría valores cada vez más lentos para poder incluir los largos melismas de aquéllas, por lo que el C. Gregoriano empezó a desnaturalizarse en su ritmo y a adquirir una lentitud y pesadez por la que se le empezó a llamar *Cantus planus* (= canto llano, pesado). Éste es el comienzo del organum *Cunctipotens genitor Deus* (Trpo de *Kyrie*, 2 v.) del Códice Calixtino:

- **DIAPHONIA:** Es una forma algo anterior al *organum*, y muy parecida, pues su mecánica constructiva del paralelismo melódico entre las voces es el mismo. La diferencia estriba en que en la *Diaphonia* el paralelismo es absoluto de principio a fin, y las voces no llegan a la complejidad melismática de aquél. En el *organum*, sin embargo, las voces organales parten del unísono con el *tenor* y se van separando de él hasta llegar al intervalo deseado, terminando igualmente en unísono.
- **DISCANTUS:** Es una forma, o un procedimiento de composición, que comienza a practicarse desde el siglo XII, en la que se da una característica, que supone un avance sobre las formas anteriores: si en aquéllas la voz o voces polifónicas son esclavas del *tenor* en su paralelismo, en el *discantus* la voz polifónica se libera de esa atadura, y procede por movimiento contrario al *tenor*. El movimiento contrario del *discantus* respecto al *tenor* no es exacto, sino direccional: si éste baja, el *discantus* sube, y viceversa. Esta noción elemental del *discantus* se ve menos clara en los ejemplos concretos por la multiplicidad de adornos que éste adquiere, mientras el *tenor* gregoriano tiene que alargar progresivamente sus valores. El *discantus* sólo es posible en obras a dos voces (*tenor* y *discantus*); pero se encuentran obras a 3 ó a 4 voces, en las que una de ellas *discanta* y la otra u otras voces van en paralelismo organal con el *tenor*. De nuevo nos sirve de muestra el tropo del *Kyrie* "*cunctipotens genitor Deus*" en el

discantus a 2 v, del *Tractatus ad organum faciendum*:

- **GIMELLUM** o **GYMEL** (= voz gemela): Es un contrapunto superior al *tenor* y paralelo a la distancia interválica de 3^a; esta forma origina una consonancia nueva: la tercera mayor y menor. Es una forma muy sencilla de la polifonía, que permanecerá sobre todo en la música popular.
- **FAUX BOURDON** o **FABORDÓN** (= falso bajo): Es una forma derivada del *gimellum*, que se desarrolla a partir del siglo XIII. A un *gimellum* se añade un contrapunto paralelo inferior a distancia de tercera. Esta nueva voz, la más grave, se encomienda a los niños, sonando entonces a la octava superior, con el resultado final de una sucesión de terceras y sextas paralelas sobre el *tenor*. He aquí una sencilla demostración no auténtica de este proceso:

La técnica del fabordón supone una conquista armónica más, por la práctica de las consonancias de 3^{as} y 6^{as}, más “blandas” que las “duras” 4^{as} y 5^{as}.

- **CONDUCTUS**: Esta forma procesional o canto de conducción, a veces monódico, lo podemos encontrar polifónico a 2 ó 3 voces: en este caso es una forma avanzadísima, porque carece de *tenor*, todas las voces son originales, y con ritmo igual para todas ellas, ya que se cantaba *marchando*. Así comienza el conductus *Novus miles sequitur* (2 v.), dedicado a la muerte de Thomas Beckett (+ 1170), del Códice de Las Huelgas:

El desarrollo de estas formas perfecciona gradualmente el sistema de notación de la música en lo tocante a la fijación de alturas y a los valores métricos.

B.2. Formas musicales del *Ars Nova* (ss. XIV-1ª mitad del s. XV):

El tratado de Música de Ph. de Vitry, titulado *Ars Nova* (1300), supone obsoleta y antigua la práctica musical anterior y pretende inaugurar unas formas nuevas. Ciertamente en este período la composición musical avanza enormemente desprendiéndose de las ataduras y estrecheces de la etapa anterior.

Éstas son algunas características de la polifonía del *Ars Nova*:

- a) Permanencia habitual de la composición sobre *tenor*, o fragmento de C. Gregoriano.
- b) Mayor independencia, no obstante, de las voces con respecto al *tenor*, bajo el punto de vista de su marcha y duración de las notas.
- c) Algunas formas (*conductus*, canon, madrigal) ya se componen sin *tenor*.
- d) Aparecen indicaciones o signos de compás.
- e) Admisión normalizada de las *mutanzas*, o alteraciones del sonido de las notas, ajenas a la escala natural diatónica (*musica ficta*).
- f) La novedad más importante es el hallazgo de un nuevo sistema compositivo para mover las voces: la IMITACIÓN (Cf. cap. 21.2).

En cuanto a las formas musicales, perviven algunas del *Ars Antiqua*, como el *conductus* y el *discantus*, y nacen unas nuevas formas que, al menos de nombre, tendrán una larguísima duración, traspasando el Renacimiento hasta el Barroco: nos referimos al canon, el motete, el madrigal y la misa.

- El **CANON, CACCIA, CAÇA, ROTA, ROUND**. De él se ha tratado en el capítulo 21.3.
- El **RONDEL, RONDEAU, RONDÓ**: Es una composición polifónica de carácter popular, consistente en la alternancia de un estribillo siempre idéntico, cantado por el coro, con unas estrofas de letra cambiante, cantadas por solistas. En España este tipo de composición recibe en la Edad Media el nombre de **VIRELAI**, forma que a su vez deriva del **ZEJEL** árabe, y que desembocará en el **VILLANCICO** renacentista. Puede verse el *virelai Stella splendens in monte* (2 v.) del *Llibre Vermell* (Ant. Coral I, pág. 5).
- El **MADRIGAL** es una de las creaciones más importantes del *Ars Nova*: es la musicalización polifónica de un poema de asunto bucólico-amoroso, cuya estructura métrica consiste en dos o tres estrofas de tres versos endecasílabos rimados de modo vario, y un pareado final, también de endecasílabos, que constituye el *ritornello* o estribillo.
La música se escribía sólo para la primera estrofa y el ritornelo, y las demás estrofas se cantaban con la música de la primera. La polifonía se encontraba todavía en un nivel más bien modesto: las voces solían ser dos, raramente tres, la más aguda de las cuales llevaba la melodía, a veces adornada con flexibles vocalizaciones, y las otras hacían de acompañamiento, y podían sustituirse también con instrumentos.
Con el tiempo el madrigal también describe asuntos políticos y sociales, tratados con fina ironía.
Éste es el ritornello del madrigal *Di novo è giunt'un cavalier errante* (2 v.) de J. da Bologna:

Fin ché ve - rà la don - na di ca - lu -

ra. Et fé - ri - to da le - i con - vien ch'el mo - ra.

- El **MOTETE** es la gran creación culta del *Ars Nova*, y su proceso creativo es paradigmático de las maneras de componerse la polifonía de esta época: El autor selecciona un *tenor* o fragmento del C. Gregoriano normalmente melismático con su texto latino, y lo somete a una *isorritmia*, por medio de su fragmentación en diseños rítmicamente iguales entre sí según alguno de los modos rítmicos; esta isorritmia produce una desfiguración de la melodía gregoriana, pero este *tenor* debe tener buena factura.

A continuación el autor compone una segunda voz, llamada *motetus*, en contrapunto más o menos libre con el *tenor*, y con un texto latino distinto, pero emparentado temáticamente con aquél, a la manera de un comentario; así tenemos el motete a dos voces.

El mismo autor u otro más adelante compone y añade una tercera voz, llamada *tripulum*, algo más aguda que las anteriores, con una tercera letra latina; el motete ya tiene tres voces, y así han quedado la mayoría.

Por fin, más adelante otro autor puede componerle una cuarta voz de registro más grave que el *tenor*, por lo que recibirá el nombre de *contratenor*, con un nuevo texto latino, quedando el motete en cuatro voces.

Poco a poco los nuevos textos de las voces pierden su sentido religioso, cantándose la belleza del amor y de la naturaleza; incluso se componen en la lengua romance, permaneciendo en latín solamente el *tenor*, por lo que se prohíbe su uso en la iglesia, quedando el motete como un ejercicio de iniciados en las cortes.

Pueden verse estos motetes en las Antologías Corales:

- *In saeculum* (3 v.) del Códice de Las Huelgas (Ant. Coral III, pág. 4).
- *O miranda - Salva, Mater - Kyrie* (3 v.)⁷ (Ant. Coral III, pág. 5).
- *Gaude, Virgo - Verbum caro - Et veritate* (3 v.) del Cód. de Las Huelgas (Ant. Coral X, pág. 5).

⁷ Ignoro la procedencia de este motete.

- La **MISA** no se concibe como una forma compuesta de varias partes, hasta la aparición de la *Missa de Notre Dame* (4 v.) de G. de Machaut. Hasta entonces se componen partes sueltas con total autonomía e independencia. Sobre la forma musical *Misa*, véase el capítulo 21.8.

26.4. PROBLEMA INTERPRETATIVO GENERAL.

La música de la Edad Media plantea inmensos problemas al intérprete actual, algunos de ellos son insolubles hoy, y probablemente para siempre, como la grafía neumática *in campo aperto*, muy rica en orientaciones rítmicas, pero sólo indicativa de direcciones de altura melódica, sin posibilidad de precisión.

Cuanto más retrocedemos en la historia, más alegóricas se vuelven las representaciones gráficas del sonido, los escritos de los teóricos más oscuros, las fuentes musicales más escasas, la notación menos precisa.

Y el hecho cultural incuestionable y concomitante a esta lejanía: esta música es ajena a la formación, experiencia y sensibilidad del hombre de hoy. Comparada con ella, cualquier otra música *antigua* nos es más cercana y familiar, porque tiene menos elementos diferenciadores.

En la Edad Media todo es distinto: el concepto melódico, la limitación de altura del sonido y su opacidad consecuente, el concepto rítmico y métrico, la armonía, la manera de componer, la relación música-texto o la postura del compositor ante el texto, y un largo etcétera con lo que podríamos alargar esta relación.

Lo mismo podría decirse de del concepto filosófico de intérprete que hoy tenemos, y que estamos tratando de inculcar en nuestro Tratado, comparado con la hipotética postura del intérprete medieval ante esas partituras tan parcas en mensajes interpretativos, parquedad que él no advertía, ya que era lo habitual, y tendría una formación para moverse cómodamente con ellas, o simplemente se dejaba llevar por una libertad, que hoy siempre es artificiosa y falsa, pues de cualquier modo la interpretación siempre está prevista y ensayada.

Pero, de hecho, la música medieval se interpreta hoy, lo que avala el axioma latino "*Contra factum non valet argumentum*" (= contra el hecho no vale argumento [en contra]): o sea, que si se interpreta, es porque esta música es posible. Las razones de su interpretación son varias: desde el gusto de hacer un concierto antológico en el que figure toda música desde sus orígenes,⁸ hasta la constitución de grupos especializados de alguna manera en ella.

⁸ Hasta hace unos años, estos conciertos antológicos de carácter histórico comenzaban en el Renacimiento, como si no hubiese música anterior posible. Hoy algunos directores comenzamos este tipo de conciertos antológicos con música de la Edad Media.

26.5. CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN.

A propósito de la estructura del motete del *Ars Nova* hemos visto cómo el compositor medieval componía las voces, no armónica y simultáneamente como hoy, sino melódica y sucesivamente, comenzando por la búsqueda de un *tenor* que le sirviera de base y núcleo aglutinante, para a continuación componer un *motetus* o *discantus*, para combinarlo con aquél. Esta segunda voz, por su parte, tenía que estar pulida y bien hecha. A continuación hacía lo mismo con un *triplum*, que se unía a las dos voces previas con solidez. Y a veces se culminaba con una cuarta voz, *contratenor*, que debía tener las mismas cualidades de bondad y cantabilidad.

Por otra parte, un compositor no tenía ningún reparo en escribir una o más voces para una composición de otro autor, que le llegaba a sus manos. Parece incluso que era considerado mejor compositor el que era capaz de hacer esto, que el que lo hacía todo nuevo. La paternidad de toda la obra se podía atribuir al que sólo había compuesto una de las voces.

Este concepto abierto de la composición permanecerá hasta el siglo XVI, en el que vemos, por ejemplo, que G.P. da Palestrina, como señal de un gran aprecio por los *Magnificat* de C. de Morales, pero pareciéndole que pueden mejorarse, no tiene inconveniente en añadir una voz más en algunos números en los que Morales reduce la plantilla vocal.⁹

26.5.1. Interpretación parcial o total: La técnica compositiva aquí esbozada conduce a una deducción: la música de una obra polifónica medieval está completa en una voz o parte musical, o sólo en dos voces, o en tres. El *tenor* puede mostrarse por sí solo; o pueden hacerse juntos el *tenor* y el *discantus*, o el *tenor* y el *triplum*, o el *tenor* y el *contratenor*; o tres de estas partes musicales (creemos que el *tenor* debe estar siempre), etc.

En una reunión musical en la que no hubiera suficientes recursos para hacer música a tres voces, el director podía omitir totalmente las sobrantes, sin dañar demasiado la obra. En otro sentido, un compositor no tendría reparo alguno en escribir una o dos voces adicionales para una obra de otro autor, y así poder utilizar a todos los intérpretes de que disponía.

Es posible, por tanto, hacer una interpretación en la que se muestren las voces gradualmente.

26.5.2. El *tenor* debe estar especialmente definido y potenciado por algún instrumento, y las otras voces subordinadas a él. En el caso de *tenores* de larga duración, en los que no proceda la respiración, el doblaje instrumental debe serlo por instrumentos de cuerda u órgano, que no necesiten interrumpir el sonido.

26.5.3. La altura y transporte de las obras es responsabilidad del director, en razón del sistema modal en que están escritas. La inclusión de instrumentos puede limitar las posibilidades de transporte de la obra.

26.5.4. Aspectos métricos:

- a) El Canto Gregoriano no está sujeto a metro: su ritmo es libre (cf. cap. 20.8.2).
- b) El resto de la música monódica está, a veces en notación de ritmo libre, a veces en

⁹ Esto sucede, por ejemplo en el *Magnificat tertii toni*, en los números 6 (*Fecit potentiam*), 8 (*Esurientes*) y 10 (*Sicut locutus est*).

notación mensural; y a veces los musicólogos dudan: en el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X hay discrepancias entre ellos: unos proponen la transcripción en ritmo libre, y otros en mensural.

c) La música polifónica está escrita necesariamente en notación mensural; pero dado que esta notación no es universal, sino local, y a veces mal explicada por los tratadistas, de hecho nos encontramos con transcripciones diferenciadas de una misma obra,¹⁰ y a veces muy diferenciadas,¹¹ lo que da idea de la dificultad y poca precisión a veces del mundo en que nos movemos, como para que alguien diga que su interpretación es la auténtica.

d) La notación utiliza figuras mayores cuanto más se retrasa en el tiempo. Las figuras base de la pulsación o *tactus* son:

ca. 1200: 𐀀 (*longa*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

ca. 1300: 𐀁 (*brevis*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

ca. 1400: 𐀂 (*semibrevis*) = 50-80 por minuto, según el género y otros condicionantes.

Por eso se justifica la reducción de los valores a la mitad, a la cuarta parte, o más incluso, en las transcripciones con objeto de quitar la impresión de pesadez de esa música ante el intérprete moderno.

26.5.5. Sonoridad: Se habla de tres tipos de música en la Edad Media:

a) Música “resonante”: es la música religiosa; su sonoridad es esencialmente vocal.

b) Música “de salón”: es la música profana, y su sonoridad es vocal-instrumental.

c) Música “al aire libre”: también es música profana, y su sonoridad es puramente instrumental.

Detengámonos brevemente en cada una de ellas:

- LA MÚSICA RELIGIOSA O “RESONANTE” debe ser interpretada en primer lugar por cantores, pues como se ha dicho es música vocal. Las interpretaciones solamente instrumentales, o las sustituciones de algunas voces por instrumentos deben tenerse por no auténticas. Si hay *tenor*, éste debe ser potenciado en su sonoridad, según se ha comentado antes, bien con un mayor número de cantores, bien con algún instrumento de cuerda u órgano. Los intérpretes deben ser varones (voces graves); en cuanto al número de cantores, en las obras con *tenor*, quizá el ideal sería un cantor solo por voz, excepto el *tenor* que sería una voz colectiva, como derivada del C. Gregoriano. Si la obra carece de *tenor*, todas las voces tienen una importancia similar y también el número de cantores, siempre pequeño. En cuanto a las tesituras de estos cantores, no se exige mucha especialización en estas voces: sus tesituras son muy cercanas y poco extremas; pueden ser cantadas por cantores tenores medios. Cuando hay *contratenor* éste es algo más grave que las otras voces, aunque no demasiado, pudiendo ser cantado por un bajo. El estilo de canto podría ser bastante simple, sin alardes de tecnicismo, aunque la voz

¹⁰ Como ocurre, por ejemplo con las dos ediciones disponibles del Códice de Las Huelgas (H. Anglés y J.C. Asencio).

¹¹ Dispongo de una decena de transcripciones del *Congaudeant catholici* del Códice Calixtino, todas diversas, y alguna disparatada

debería ser robusta para llenar un espacio catedralicio o abacial. Creemos que una afinación justa siempre debe exigirse.

La velocidad deberá ser aquella que permita cantar bien, hacer los adornos musicales escritos, respirar convenientemente, y acercarse al espíritu del canto Gregoriano, que le está muy cercano. No deberá olvidarse un espíritu y carácter interpretativo propio del género religioso.

No sabemos el estilo y los gustos interpretativos, que sin duda evolucionaron en el largo período medieval; pero no podemos sustraernos, al interpretar hoy esta música, a la elegancia de un fraseo natural, no afectado por recursos románticos, y a unos finales con cadencias convenientes.

- LA MÚSICA “DE SALÓN” O PROFANA que nos ha llegado, tanto la monódica como la polifónica, es de interpretación mixta vocal-instrumental; así han dejado constancia infinidad de miniaturas, grabados y pinturas de la época. Con esta “mixtura” queremos justificar distintos tipos de interpretaciones:

- interpretación sólo vocal, cosa siempre posible y la mejor para percibir la fusión acústica o su ausencia en una partitura medieval. En este caso valen muchos de los criterios antes dichos para la música religiosa, salvo que lo más correcto será un cantor por voz.

- interpretación vocal doblada con instrumentos.

- interpretación vocal del *discantus* o voz superior en la forma madrigal y rondel, y las otras partes instrumentales.

En el caso de esta música no se exige la robustez vocal de la religiosa, pues los lugares de su interpretación son siempre más reducidos.

El carácter interpretativo será de relajación y divertimento, siempre según el contenido de los textos.

El acompañamiento instrumental que dobla las voces o las sustituye, según los casos, deberá revivir en lo posible las sonoridades instrumentales de la época. No parecen válidos los instrumentos de cuerda y menos los de viento actuales.

Se aproximan las sonoridades de las violas de gamba, de las flautas de pico, de los laúdes, del arpa céltica, vihuela, clavecín, ciertos registros del órgano; para la música más popular (rondel, caccia, etc.) pueden ir bien instrumentos igualmente populares, como los de la *cobla* catalana, gaita, zanfona...

La construcción primitiva de esos instrumentos los hacía producir sonoridades nasales (chirimías, rebeles, zanfona), o hirientes (claves, órganos, trompetas), desde luego poco expresivas y más fuertes que las de sus descendientes renacentistas.

En las obras monódicas parece que gustaba la inclusión de *notas pedales*; de hecho muchos instrumentos estaban preparados para producirlas: gaitas, órganos portátiles, instrumentos de cuerda, flautas dulces dobles, zanfona o violas de rueda, etc. El intérprete debe descubrir cuál es la tónica y la dominante modales de una obra y en qué momentos puede ajustar las notas pedales sobre ellas.

Las representaciones pictóricas muestran la utilización de instrumentos de percusión variados.

Como las fuentes musicales no ofrecen ninguna información sobre la utilización de instrumentos y de percusión, el director del grupo debe hacer un trabajo conjetural, de

acuerdo con las posibilidades instrumentales de las que disponga, pero esencial y necesario para la adecuada belleza y comprensión de la obra.

- LA “MÚSICA AL AIRE LIBRE” era siempre instrumental, y como tal, se sitúa fuera de nuestro campo.

26.6. CONCLUSIONES.

Queremos terminar este capítulo extrayendo algunas conclusiones, que pueden ser aplicables a toda la música llamada histórica o “antigua”:

- La música de la Edad Media, y sobre todo la polifonía, no es una música incipiente, ni primitiva, ni imperfecta: es una música perfecta en su época; los compositores, los tratadistas, los intérpretes y los oyentes así la consideraban y la disfrutaban. Como todo arte, también la Música está en constante evolución; también hoy. ¿Nuestra música actual será considerada “imperfecta” en algún tiempo futuro?
- El interés por el conocimiento y la interpretación de la música de la Edad Media es muy reciente; por supuesto posterior al interés por el Barroco y el Renacimiento, que viene del siglo XIX. Hasta entonces sólo se interpretaba en los conciertos música “contemporánea” o muy cercana a su época.
- El compositor actual tiene que competir, para que su música se interprete y se conozca, con compositores anteriores, incluso muy antiguos, cosa que antes no pasaba: la competencia era sólo con sus colegas contemporáneos.
- También la formación musical de compositores e intérpretes de hoy es muchísimo más amplia, pues tiene que incluir toda esa música anterior, cosa que antes parece que tampoco se precisaba. L.v. Beethoven, como pianista, tuvo que estudiar *El clave bien temperado* de J.S. Bach, pero no parece probable que tuviera que conocer y estudiar las obras para tecla de G. Frescobaldi, por poner un ejemplo nada lejano pare él.
- Los músicos profesionales de hoy, lo mismo que los aficionados, estamos inmersos en sonoridades vocales e instrumentales actuales, que nos hacen entender y gustar mal las pasadas. Al intentar acercarnos a los instrumentos antiguos nos equivocamos: un clave moderno no suena como uno del siglo XVIII, aunque sea su copia; pero es que el clave del siglo XVIII hoy está viejo y suena de otra manera a como sonó en su día cuando era nuevo. Así podríamos seguir elucubrando, para concluir que es imposible revivir las sonoridades reales del pasado; y es verdad: tampoco los locales son los mismos, y, lo que es más importante, y ya se ha apuntado al comenzar el capítulo: la actitud del intérprete y del oyente medieval ante las obras y sus sensibilidades ante el fenómeno artístico-musical, consecuencia de toda una filosofía y sociología concomitantes a cada época, son con toda probabilidad absolutamente distintas de las nuestras.

- ¿Cómo debe sonar hoy la música antigua? Suponiendo los criterios dados, estudiando las partituras, con una buena dosis de musicalidad y sentido común, y escuchando hipótesis de reconstrucción realizadas por grupos especializados, esta música debe sonar con espontaneidad y naturalidad, nunca en forma lenta, anémica y aburrida, dado que la música ha sido siempre escrita para ser disfrutada tanto por el intérprete como por el oyente.

- La última consideración la tomamos con gusto de Thurston Dart, y la hacemos nuestra:

“La música antigua necesita tiempo para respirar; no es ni una carrera ni una cascada. Por sobre todo, el texto escrito no será considerado como un espécimen muerto de laboratorio; sólo está dormido, y para despertarlo se necesitarán amor y tiempo. Pero amor y tiempo se malgastarán si no se posee el sentido de la tradición y de la continuidad histórica, y éstos no se heredan ni son fáciles de adquirir. La música es tanto un arte como una ciencia; como todo arte y como toda ciencia no tiene otro enemigo excepto la ignorancia”.¹²

¹² Th. Dart: *Interpretación de la música* (Buenos Aires, 1978), pág. 190.