

Cantar con la mente y con el cuerpo

Paloma Gutiérrez del Arroyo / Pepe Rey

Desde que Isidoro de Sevilla (ca.556-626) afirmara en sus *Etimologías* que “los sonidos mueren, porque no pueden ser escritos”, la música de la cultura occidental ha generado una sucesión continua de invenciones gráficas para intentar plasmar sobre el papel —al principio, sobre el pergamino— los hechos sonoros que solo el oído es capaz de percibir. La historia de la notación musical se contiene en gruesos volúmenes y constituye una materia importante en los estudios de Musicología. Pero la música —esa sutil mezcla de sonido, silencio y tiempo en el espacio— no se deja atrapar fácilmente en las estrecheces de un espacio de solo dos dimensiones. Las partituras, es necesario recordarlo, solo son ingeniosos planos de edificios que precisan ser reconstruidos cada vez que queremos habitarlos durante unos momentos. En el fondo, la afirmación de Isidoro sigue teniendo un valor pleno, aun cuando nos refiramos, incluso, a obras escritas en lenguaje informático para ser convertidas en sonido siempre de modo idéntico por una máquina.

Si retrocedemos en la historia unos cuantos siglos, tropezaremos de inmediato con la dificultad de entender lo que está escrito en los papeles y, aun entendiéndolo pasablemente, con la ausencia de muchos datos que necesitaremos conocer al intentar poner en pie de nuevo las obras escritas. La compleja y difícil ciencia o arte de la *Aufführungspraxis* o “praxis interpretativa” —los ingleses prefieren hablar de una *Historically Informed Performance Practice*— intenta reunir conocimientos multidisciplinares útiles para resolver los problemas de todo tipo que plantea una interpretación en el presente de músicas originadas hace varios siglos. Se trata, en definitiva, de rellenar las lagunas de información, que necesariamente dejan las partituras, mediante documentos ajenos a ellas. Con las líneas que van a continuación queremos poner al lector interesado en las músicas antiguas al tanto de dos aspectos que afectan especialmente a la interpretación de la música vocal y sobre los cuales quizá no exista suficiente información disponible fuera de los círculos especializados.

El arte de improvisar polifonía

Hasta la aparición de la escritura musical y aún varios siglos después, los músicos no necesitaron ningún soporte escrito para desarrollar su arte. La tradición oral y la memoria fueron los grandes aliados de intérpretes y compositores, inmersos como estaban en una cultura fundamentada en la oralidad. La improvisación polifónica constituía una de las prácticas diarias de todo buen músico. Tal era la capacidad de memorización en aquellos tiempos, que los mayores eruditos sabían de memoria obras literarias enteras y podían recitarlas incluso al revés.

La notación musical se hace necesaria cuando se quiere preservar una obra o un repertorio entero cuya práctica se está perdiendo; también cuando el compositor y el intérprete dejan de ser la misma persona y cuando el desarrollo de la polifonía sobrepasa la improvisación tradicional y los límites de la memorización, aunque esos límites estuvieran situados muy por encima de los actuales. Así, un intérprete de hoy que no proceda de la tradición oral tiene

gran dificultad en dar el salto hacia la música de esas épocas, basada como está en nuestros días la música “oficial” en la partitura.

La mayor parte de la música conservada anterior a 1300 es religiosa, porque eran los centros monásticos los que casi con exclusividad poseían medios y conocimientos para copiarla. Por este motivo nos centraremos ahora en las prácticas de improvisación polifónica de la música sacra, que constituían una forma de adorno del canto llano para fiestas importantes o celebraciones especiales.

Desde el siglo IX, contemporáneamente a la aparición de la escritura musical en occidente, tenemos noticias de la práctica del *organum*, el canto polifónico de una pieza ori-

La improvisación polifónica constituía una de las prácticas diarias de todo buen músico. Tal era la capacidad de memorización que los mayores eruditos sabían de memoria obras literarias enteras y podían recitarlas incluso al revés

ginalmente monódica. En el tratado *Musica Enchirididis*, muy difundido en la época a juzgar por la cantidad de copias manuscritas conservadas, se describe el acompañamiento de la melodía con notas situadas a la 4ª inferior, y a la 5ª y 8ª por encima. Estos eran los intervalos considerados entonces como consonancias perfectas. El resultado es un movimiento paralelo de hasta cuatro voces que pronuncian simultáneamente el texto y que no crean un contrapunto —movimientos de nota contra nota— sino una “densidad”



Amico Aspertini, fresco. San Frediano, Lucca (1506).

sonora. Los cantantes actuales de tradición oral polifónica en el Pirineo o en Córcega llaman a esto *faire du son* (“hacer sonido”).

Las primeras polifonías notadas aparecen en torno al año 1000. Se trata de *organa* a dos voces, compuestos

sobre música litúrgica originalmente monódica, que los cantores querían dotar de mayor solemnidad con motivo de alguna fiesta. Las encontramos en el norte de Francia y en Inglaterra. Todavía no se había desarrollado ningún sistema de escritura precisa de las alturas de los sonidos, así que los manuscritos que nos las transmiten no resultan legibles con claridad. Afortunadamente, un tratado contemporáneo (ca. 1025), el famoso *Micrologus* de Guido d'Arezzo, dedica dos capítulos a cómo construir un *organum*. Los titula así: *La diafonía, o los principios del organum* y *Aplicación de lo expuesto sobre la diafonía con ejemplos*.

Además de expresarse en un tono ameno y hasta cómico, el *Micrologus* es sorprendentemente pedagógico y resulta precioso para reconstruir las primeras polifonías notadas, porque los pocos ejemplos que se conservan parecen seguir las reglas que describe Guido. Quizá fueron copiados sobre el pergamino por haber agradado al improvisador o a su entorno.

El tratado de Guido constituye uno de los testimonios más antiguos sobre la práctica del contrapunto improvisado: describe un *organum* en el que la *vox organalis* (voz improvisada) sigue a la *vox principalis* (voz preexistente) en un plano inferior a intervalos de 4ª o menores, pudiendo cruzarse con ella, acompañar fragmentos enteros con un bordón y cadenciar en el unísono (*occursus*, es decir, “encuentro”) para puntuar el texto. Se trata de música no escrita, creada sobre melodías memorizadas por el improvisador, quien se apoya en unas reglas precisas y en la compenetración con el otro cantor solista, que interpreta la llamada *vox principalis*. Solo si ambos cantores dominan las reglas del *organum* y si ambos conocen la melodía de la *vox principalis*, la diafonía resultará libre y fluida, como cantada por uno solo. De ahí la complejidad de interpretación de estas primeras polifonías, escritas o improvisadas, para los cantantes de nuestros días: antes de abordarlas,

Podemos pensar que cantores acostumbrados a cantar juntos y muy entrenados en el contrapunto improvisado serían capaces de crear in situ piezas con una arquitectura tan compleja

deben trabajar conjuntamente para crear una memoria común y para entrenarse en prácticas y sonoridades tan ajenas a las actuales.

Dos siglos más tarde se cantan los *organa* de la escuela de Notre Dame de París, a 2, 3 y 4 voces, que se hicieron famosos en toda Europa. Muchos de ellos, si no todos, quizá fueran improvisados en alguna celebración y notados *a posteriori* para salvarlos del olvido. En esta época la lectura musical aún no superaba en la práctica a la interpretación de memoria y, por tanto, la memoria de los cantores seguía custodiando un contenido comparable a grandes bibliotecas musicales.



Leonard Crespí. Salterio y libro de horas de Alfonso V (Valencia, 1443).

La polifonía del siglo XII había desarrollado ya un contrapunto más complejo que el descrito por Guido. Los *organa* de la Escuela de San Marcial de Limoges y los copiados en el famoso *Codex Calixtinus* —de posible origen borgoñón— muestran a la *vox organalis* evolucionando por encima, no por debajo, de la *vox principalis*, con intervalos de 4ª, 5ª y 8ª, y jugando con disonancias como la 2ª, la 3ª y la 7ª... La sonoridad ha cambiado por completo y poco después será adoptada y desarrollada por la Escuela de Notre Dame de París, donde las altas bóvedas ojivales del naciente gótico amplifican maravillosamente las sonoridades polifónicas.

Los cantores de la catedral parisina, Leonin y Perotin, son reconocidos como grandes maestros del *organum*. Se hacen famosos los grandes *organa* a cuatro voces que un estudiante inglés conocido como Anónimo IV, que visitó la catedral de París en la segunda mitad del siglo XIII, atribuye en sus anotaciones a Perotinus magnus. Se trata de magníficas construcciones sobre las melodías de los graduales de la misa de Navidad (*Viderunt omnes*) y de la fiesta del copatrón de la catedral, San Esteban (*Sederunt principes*) entre otros.

Estos *organa* pudieron ser compuestos, pero también improvisados y después notados. Podemos pensar que cantores acostumbrados a cantar juntos y muy entrenados en el contrapunto improvisado serían capaces de crear *in situ* piezas con una arquitectura tan compleja. En todo caso, también contamos con tratados parisinos que describen los posibles motivos melódicos para “organizar” una *vox principalis*. Los ejemplos escritos de *organum* que nos han llegado se nutren de los conocimientos del arte retórica de quienes los crearon. El improvisador organizaba su discurso empleando las mismas figuras retóricas que un orador (*repetitio, conversio, epanodos...*), recursos que aprendía como parte del *Trivium*.

Un siglo más tarde se fechan tratados sobre el *faburden* inglés y el *fauxbourdon* francés, que se inspira en aquel. La práctica inglesa se remonta al siglo XII con el *gymel*. Sus sonoridades con abundancia de intervalos de 3ª y 6ª gustaron mucho en el continente y fueron imitadas desde principios del siglo XV por los compositores flamencos. Irrumpe entonces en la música como consonancia perfecta el intervalo de 3ª, considerado disonante con anterioridad.

Este “falsobordón” consiste en un acompañamiento paralelo de la melodía preexistente con dos voces situadas a intervalos de 3ª y 6ª, que se desvían del paralelismo sistemático solo en momentos puntuales, como ornamento, y cuando se acercan las cadencias. Los himnos de los oficios litúrgicos solían adornarse con esta práctica improvisada que se convirtió en un procedimiento muy empleado por los compositores franco-flamencos del siglo XV en amplios

pasajes de sus motetes y canciones. La labor del que cantaba la melodía preexistente consistía en disponerla en un ritmo ternario y dirigir a las otras dos voces en todo momento, organizando las cadencias. Las otras dos voces debían seguirle en movimientos paralelos y reaccionar coherentemente en las cadencias. Todo ello delante de un libro (de ahí la expresión *cantus super librum*) en el que se podía leer el canto llano a una voz y sin ritmo.

La misma técnica se aplicó a la música profana con la canción borgoñona a tres voces de la primera mitad del siglo XV. En aquella época era común improvisar polifonías sobre canciones conocidas, que estaban reunidas en cancioneros a una sola voz. En la improvisación acompañaban a la voz escrita otras dos voces: el *cantus* y el *contratenor*. Poco después se desarrolló la canción a cuatro voces con la voz del *contratenor* desdoblada en dos: el *contratenor altus* y el *contratenor bassus*.

Todas estas prácticas documentadas de improvisación polifónica muestran las cualidades que caracterizaban el arte de los músicos de aquellas épocas: su agilidad mental, su gran capacidad de escucha y su inmensa memoria. El entrenamiento en estas técnicas es más que recomendable para un intérprete de hoy, pues afina el oído, amplía la conciencia interválica y la concentración en la escucha, y permite profundizar en el análisis polifónico de los distintos estilos.

Elogio y censura del gesto

Alfonso X el Sabio (1221-1284) es personaje con lugar propio en la historia de la música gracias a sus *Cantigas de Santa María*. Sin embargo, no son conocidos todo lo que deberían serlo algunos de sus escritos que versan sobre asuntos musicales. En el *Setenario* —obra fragmentaria quizá proyectada como prólogo a las *Siete Partidas*— Alfonso sitúa a la música como la cuarta entre las siete artes liberales:

“La cuarta arte, que es de acordança, llaman música en griego. Et esta, como quier que los omnes usen della en sones e en cantares e en estruimentos, tal es en sí que en todas las cosas cae e sin ella non se podrían fazer; porque compone e acuerda todo. Et esta es partida en siete partes...”.

Pasa luego a enumerar y definir las siete partes que constituyen la *acordança* o música: *voz, son, punto, tono, concordança, instrumento...* La séptima y última es:

“contenente, que conviene mucho que se faga en la música para acordarse la manera del omne con el son”.

Queda más claro a qué se está refiriendo el autor con el término *contenente* en una explicación posterior de carácter teológico:

“Desto que se entiende por contenente debe ser llamado con derecho; ca así como el gesto muestra lo que omne tiene en la voluntad según la obra que quiere fazer, así Iesu Cristo mostró por sus obras cuál era Dios su padre, donde él hobo la virtud con que él obraba”.

Es decir, el *contenente* alfonsí es el gesto que el músico realiza para exteriorizar lo que siente (la *manera*) en su ánimo al interpretar una obra musical. De este modo, la *mane-*

Alfonso X el Sabio es personaje con lugar propio en la historia de la música gracias a sus Cantigas de Santa María. Sin embargo, no son conocidos todo lo que deberían serlo algunos de sus escritos que versan sobre asuntos musicales

ra (interior) y el *son* (exterior) se *acuerdan* gracias al *contenente* (gesto). Resulta muy notable que el rey Alfonso considere el gesto no como algo añadido o mero adorno complementario, sino como elemento constitutivo del arte musical. En realidad está aplicando a la música lo que poco antes ha escrito sobre la retórica, arte en la que el *contenente* también es el séptimo elemento:

“Et ha de catar [el orador] que el contenente que toviere, que se acuerde con la razón que dixiere”.

Herzogliches Museum, Gotha



Leonhard Beck. Cantores ante el atril (ca.1521).

Se sitúa así el *Setenario* en la línea marcada por los tratados de retórica de su época, herederos del *Ars Poetica* horaciana, de Quintiliano y de otras retóricas clásicas, que marcaban como parte final de la construcción del discurso la *pronuntiatio* o *actio*, en la que el gesto tenía una gran importancia. Godofredo de Vinsauf (fl. ca.1200), por ejemplo, dice en su *Poetria nova*:

“En el que habla en público deben sonar tres lenguas: la primera la de la boca; la segunda, la del rostro y la tercera, la del gesto”.

El paralelismo con la retórica, que es fundamentalmente el arte del orador, aclara bastante el pensamiento del autor del *Setenario* respecto a la música. No está pensando en la polifonía, ni siquiera

en el canto coral monódico en latín, sino, obviamente, en el canto unipersonal con textos inteligibles por todos los oyentes, en lengua romance. En definitiva, la música de la que hablan son los cantares trovadorescos en todas sus variantes y derivaciones, incluidas sus propias cantigas, tanto religiosas como profanas. También, por supuesto, en los cantares épicos, de gesta, de cuya música tan poco sabemos. Tales eran los géneros musicales que interesaban al rey Alfonso, más que los practicados en las liturgias eclesiásticas en latín.

Parece tarea inútil buscar en los abundantes escritos teóricos musicales de aquellos siglos — en latín, por supuesto— indicaciones sobre los gestos de los cantores de la monodia o la polifonía coetáneas. ¿Significa eso que los gestos de los cantores eran asépticos e inexpressivos en el ámbito religioso o, quizá, que el asunto carecía de interés desde el punto de vista musical? Algunas miniaturas de los códices musicales muestran en el rostro de los cantores tensión y esfuerzo, más que otras expresiones. Por otra parte, la presencia de imágenes de danza en algunos manuscritos litúrgicos ha sugerido a los estudiosos un cierto “nexo performativo”, que traduce en imágenes el “impulso rítmico del canto”.

Más explícitos e incuestionables son algunos escritos de severos censores morales que, al hilo de sus encendidas invectivas contra las malas costumbres, nos pintan una realidad mucho más rica que la reflejada por los teóricos de la música y por las propias imágenes. Sobre todos ellos destaca la gráfica descripción del abad inglés Elredo de Rieval —compañero y amigo de san Bernardo— al censurar ciertas prácticas que había visto hacer a los cantores en las iglesias en torno al año 1140:

“En ocasiones podrás ver a un hombre boquiabierto como para aspirar, con la respiración entrecortada, que no canta, sino que guarda silencio con una ridícula interrupción de la voz, imitando, ya los estertores de los moribundos, ya los éxtasis de los bienaventurados. Entretanto agita todo el cuerpo con gestos de comediante, hace muecas, giran y se agitan sus hombros y el movimiento de los dedos acompaña cada una de las notas. (...) Mientras, el vulgo presente, atónito y trémulo, (...) observa, no sin risas y carcajadas, las lascivas gesticulaciones de los cantores y los cambios y quiebras de las voces, de forma que podría pensarse que se han reunido no en el templo, sino en un teatro, y no para orar, sino para divertirse”.

Al final de tan contundentes párrafos, el abad Elredo da nom-



Monjes cantando. Salterio (Inglaterra, ca.1340).

En definitiva, los testimonios en positivo o en negativo señalan la importancia del aspecto gestual en las músicas de aquellos tiempos

bre al género de canciones que habían puesto de moda estas maneras de interpretar y, para nuestra sorpresa, las llama “endechas ibéricas” (*hiberas naenias*). Hoy resulta imposible saber a qué cantos se refería.

Casi dos siglos más tarde la *constitutio Docta sanctorum Patrum*, del papa Juan XXII (1324) —famosa por prohibir explícitamente el *hoquetus* y otras técnicas del *Ars Nova*— critica a quienes “con sus gestos simulan lo que pronuncian” (*gestibus simulant quod depromunt*). En las mismas fechas y en la misma línea el teórico Jacobus de Hispania censura a los cantores que “en lugares inoportunos saltan, gritan, gruñen y a la manera del perro aúllan y ladran, y como dementes se agitan en ademanes descompuestos y retorcidos...” (*in locis inopportunit saltant, burcant, jupant et ad modum canis bawant, latrant et quasi amentes incompositis et anfractis pascuntur vexationibus*).

En definitiva, los testimonios en positivo o en negativo señalan la importancia del aspecto gestual en las músicas de aquellos tiempos. En los últimos años se han publicado bastantes trabajos enfocados hacia ese asunto, continuación, en gran parte, de los estudios filológicos que han destacado el carácter performativo de la poesía, cambiando en buena medida nuestra visión de una lírica no destinada al papel, sino a la plaza pública o el salón palaciego.

Paloma Gutiérrez es cantante especializada en repertorios medievales. Pepe Rey es músico y fundador del grupo SEMA

