

SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL

LA VOZ

Y LA

MELO-

DÍA

La salmodia,
la lírica,
el gesto,
el tarantismo,
la música vocal

LA VOZ Y LA MELODÍA

VI simposio sobre patrimonio inmaterial - 2010

Organiza

Fundación Joaquín Díaz



LA VOZ Y LA MELODÍA

VI simposio sobre patrimonio inmaterial - 2010

Ismael Fernández de la Cuesta

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La melodía de la voz en la salmodia

[página 3](#)

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona

La melodía en la lírica trovadoresca

[página 24](#)

Domingos Morais

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL

IELT - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa

Descobrimdo a vida, o amor e o sentido através do gesto musical (vocal e instrumental)

[página 54](#)

Eva Canaleta-Safont

Universitat de les Illes Balears

Melodías para curar: la tarantela y el tarantismo, una aproximación

[página 84](#)

Francisco Rodilla León

Profesor Titular Universidad de Extremadura

Técnica y expresión en la música vocal renacentista española: la creación y utilización de melodías

[página 95](#)

La melodía de la voz en la salmodia

Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Académico Numerario de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando

Vamos a iniciar este coloquio para tratar muy oportunamente sobre la **voz y la melodía** con el buen propósito de aclarar si una y otra son dos realidades que están matrimoniadas desde tiempo inmemorial, o por el contrario son la misma realidad cuya vida se remonta a tiempos muy anteriores a los orígenes de nuestra especie.

Nuestro lenguaje está plagado de expresiones –metáforas llamamos– en las que asimilamos, o incluso identificamos, las realidades humanas con las de otras especies de animales. Así, por ir al terreno de la música, decimos de alguien que **canta como un jilguero** o un **ruiseñor**.

Esta referencia a los pájaros cantores es recurrente en la poesía trovadoresca, incluso cuando debaten entre sí los trovadores.

Peire d'Alvernha (siglo XII), con la fanfarronería típica de todo trovador, entra en debate con Bernart de Ventadorn y le acusa de no saber cantar, porque no lo hace de inmediato imitando al ruiseñor¹. El canto del ruiseñor es para él un mensajero

¹ ¿Cómo podéis dejar de cantar al oír al ruiseñor? —canta Peire d'Alvernha dirigiéndose a Bernart de Ventadorn:

“Amics Bernartz de Ventadorn,
com vos podetz de chant sofrir,
can assi auzetz esbaudir
lo rossinolet noih et jorn?
Auyatz lo joi que demena!
Tota noih chanta sotz la flor.
Melhs s’enten que vos en amor”.

‘Amigo Bernartz de Ventadorn: ¿Cómo podéis soportar el no cantar, cuando oís al ruiseñor recrearse día y noche? ¡Escuchad el gozo que expresa! Toda la noche canta bajo la flor. Mejor que tú entiende en amor’ (70, 2). Riquer, o. c., pág. 329. El canto del ruiseñor es, en este medio trovadoresco, el

que en el atardecer lleva el dulce canto del trovador a la dama².

A sensu contrario, se dice de uno, cuando canta mal, que ladra como un perro, o como un burro. El autor de los dísticos elegíacos que hacen de prólogo en el Antifonario de León, tras exponer el gozo de cantar delicadamente, enumera las virtudes que deben adornar al cantor y termina haciendo la semblanza de un mal cantor:

*"Remove a chorum raucedini deditus voce
nec adplicare ibidem precipias.
Rumpunt pulmonum fibras, discernitur guttur,
miserum postremo anhelum pectus edet.
Dissonum rugitum signat ut aselli grunnitum,
gannit ut vulpes, horrida voce promet"*³.

modelo del buen cantor, por la voz, por el motivo y por la hora (nocturna) de su canto. El franciscano Fray Gil de Zamora (siglo XIII), citando a Plinio y a San Ambrosio, reconoce las virtudes del ruiseñor: "Experientia novimus aves ad audiendam melodiam festinanter descendere, ipsam libenter addiscere, discipulas liberaliter erudire. Unde narrat Plinius, libro X, et Ambrosius in Hexameron, quod philomela, quae alio nomine lusciniā vel acredula nuncupatur, est avicula corpusculo modica, sed voce et cantu permaxima. Ipsa cum vernali tempore fovet ova, insomnem longae noctis laborem cantilenae suavitare solatur, ut possit non minus dulcibus modulis quam fotu corporis animare ova quae foventur". 'Sabemos por experiencia que las aves, al escuchar una melodía, diligentemente se aproximan, la aprenden enseguida con gusto y la enseñan generosamente a sus discípulas. Así, cuenta Plinio (el Viejo) en el libro X (de su *Historia natural*) y San Ambrosio en su *Hexamerón*, que el filomela, llamado también ruiseñor y "acredula", es un avecilla de cuerpo muy pequeño, pero de voz y canto extraordinarios. Cuando en primavera empolla los huevos, mitiga su insomne trabajo en la larga noche por la suavidad del canto, a fin de que pueda dar vida a los huevos que está empollando con sus dulces cantares no menos que con el calor de su cuerpo'. *Ars musica*, in *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 20, pág. 46.

2 "Quan l'auzelet de bon aire
vu sa beutat aparer,
dous chant comenset a braire,
si com sol far contra-l ser".

'Cuando el pajarillo de buena raza vio aparecer su hermosura (de la dama), comenzó a gorjear un dulce canto, como suele hacer al caer la tarde, después se calla, deja de gorjear y se ingenia para decir, sin zozobra, lo que ella se digne escuchar' (323, 23). Riquer, o. c., pág. 317.

3 "Retira del coro a los que cantan con voz ronca y no te empeñes en mantenerlos. Rompen las fibras de sus pulmones. Su garganta queda desgarrada y, al fin, su pobre pecho pierde el hálito. Produce un rugido disonante como un rebuzno. Ladra como un zorro. Se le reconoce por su horrible voz". Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León, ed. L. Brou, J. Vives, Barcelona-Madrid, CSIC, 1959, fol. 3v., pág. 7. La Institutio Patrum de modo psallendi emplea también palabras terribles, acudiendo a símiles de los diferentes sonidos de las bestias, para definir la voz de los malos cantores y de los histriones: "Histrioneas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora, sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, iactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris". 'Detestemos y rechacemos de nuestros coros las voces histriónicas, gárrulas, alpinas o montaraces, atronadoras, silbantes, relinchantes como el rebuzno, mugientes, o como el balido de las ovejas, afeminadas y toda falsedad de voz, jactancia o moda', Gerbert, o. c., pág. 8. La referencia a las bestias para relacionar con ellas al mal cantor, o simplemente al cantor, que no al músico, es un lugar común

Lo que estas comparaciones o metáforas nos apuntan es la radicalidad más que antropológica de fenómenos como la música que, con no poca pretensión e injustificada vanagloria consideramos específicamente humanas.

San Agustín en el primer capítulo 4 (de su primer libro sobre la música) hace una reflexión muy apropiada, para poner lo que de **humano** tenemos en nuestra voz cuando cantamos. Dice el

MAESTRO: “¿Te parece que el ruiseñor modula bien su voz en la estación primaveral del año? Pues aquel canto suyo es armonioso y dulcísimo, y si no me engaño, conviene a ese tiempo.

DISCÍPULO: -Me parece, de todo en todo.

M.-Pero ¿conoce el ruiseñor este arte liberal?

D.-No.

*M.-Ves, en consecuencia que la noción de ciencia es muy necesaria a la definición de la música (había definido a la música como “**scientia bene modulandi**”*

D.-Lo veo, enteramente.

M.-Dime, por tanto, te lo ruego. ¿No te parecen ser semejantes, como es el ruiseñor, cuantos, guiados por cierto instinto, cantan bien, es decir, lo hacen armoniosa y suavemente, aunque no pueden dar respuesta alguna a quien les pregunta sobre los ritmos en sí o sobre los intervalos de los sonidos agudos y graves?

D.-Pienso que se parecen muchísimo.

M.-¿Qué diremos de aquellos que, sin tener esta ciencia, los escuchan gustosamente? Cuando vemos que los elefantes, los osos y algunas otras especies de animales se mueven al ritmo del canto, y que hasta las aves mismas se deleitan en sus propias voces (pues si en ellos no hubiese, además, algún provecho, no harían esto tan intensamente sin placer alguno), ¿no habrá que compararlos a estos animales?

D.-Así lo estimo. Pero este reproche apunta a casi todo el género humano.

M.-No es como piensas. Pues los grandes hombres, aunque no entienden de música, o bien se adaptan al pueblo, que no dista mucho de los animales y

entre los tratadistas medievales.

cuyo número es inmenso pero lo hacen de una manera muy mesurada y prudente (y ahora no es oportuno hablar de este asunto), o bien después de grandes preocupaciones, para aliviar su espíritu y recobrar fuerzas, se toman así muy moderadamente algún placer. Tomárselo así de vez en cuando es cosa muy honesta; pero dejarse cautivar por él, aunque sea pocas veces, es una torpeza y además algo vergonzoso.

Así las cosas, ¿qué te parece? Los que tocan la flauta o la cítara, e instrumentos de esta clase, ¿pueden ser comparados con el ruiseñor?

D.-No.

M.-Pues ¿en qué se diferencian?

D.-Porque en éstos veo que hay cierto señor, en cambio, sola la naturaleza.

M.-Algo muy verosímil dices. Pero ¿te parece que debe llamarse arte, aunque lo ejecutan en virtud de cierta imitación?"⁴

Sigue luego San Agustín, todavía no santo ni obispo, cuando era maestro de Retórica, en Milán y descansaba en la villa tranquila de su amigo Verecundo, sigue San Agustín –digo– explicando la teoría griega de la imitación como esencia del arte, para concluir que también la imitación, en el arte, debe estar informada por la inteligencia.

* * *

Este apunte histórico sobre la particularidad del canto y de la música por comparación de los animales nos lleva a entrar de lleno en el asunto la voz humana y la melodía. Para tratar finalmente sobre la melodía de la salmodia, esto es de la voz de la salmodia.

Sobre el asunto de la voz ya hace cerca de treinta años, en mayo de 1982, tuve el honor de conversar con Paul Zumthor en un coloquio, similar al nuestro de hoy, que se celebró en Poitiers sobre la canción medieval de trovadores y troveros y sobre la canción de amor. En la actas del coloquio, el insigne pensador e historiador de la literatura medieval publicó el punto de vista que defendió en el coloquio, con el título "Consideraciones sobre los valores de la voz"⁵. Observaba el pensador suizo

⁴ Augustinus, *De musica libri VI*, IV, 6: Migne, PL 32, 1081ss: *Obras completas de San Agustín*, Vol. XXXIX, Escritos Varios 1º. Versión, introducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, págs. 79-81,

⁵ Paul Zumthor " Considérations sur les valeurs de la voix" *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXV, 1982, pp.233-238

que todavía no se había creado una verdadera ciencia de la voz (muy a pesar -digo yo ahora- de lo que ya defendía San Agustín). Añade seguidamente que el estudio de la poesía, de la canción de tradición oral estaría irrecuperablemente desenfocado si no tiene como punto de arranque, o se realiza desde la perspectiva de lo que él llama una "ontología del sonido vocal". Esta ciencia debería comprender, además de una física y de una psicología, una antropología y una historia. En el devenir de la humanidad y también en la peripecia de cada individuo, el sonido de la voz, elemento el más sutil el más maleable de lo concreto, ha constituido y constituye todavía, el lugar de encuentro inicial entre el universo y lo inteligible.

Antes de convertirse en lenguaje, describimos la voz por sus cualidades materiales, el tono, el timbre, su amplitud, la altura, el registro, la temporalidad, etc.. Todas y cada una de estas cualidades van a estar dotadas de un valor simbólico, van a ser incluso objeto de una codificación. Unas civilizaciones más que otras han usado en su lenguaje un amplio abanico de matices fónicos, como elementos significativos, valga el caso del japonés o del chino.

Esta reflexión que recojo de Zumthor, de aquellos inolvidables encuentros de Poitiers, es del todo pertinente y necesaria para tratar justamente sobre la voz y la melodía. Nuestra cultura occidental no ha diseñado y, por decirlo así, no ha plantado ni ha establecido su prodigiosa producción musical sobre otros parámetros sonoros, los de los instrumentos artificiales, aerófonos, cordófonos, etc., sino sobre la voz, y la voz de la salmodia que se transforma en canto, en melodía con unos sonidos codificados en una escala que hoy llamamos diatónico-cromática, en ocho y doce sonidos nada más. ¿Dónde quedan en este código los otros formantes de los sonidos que el añorado Zumthor observaba en la voz de la palabra, de la poesía y del canto?

Volvamos otra vez a la historia:

El extraordinario desarrollo tecnológico del arte musical en la historia de la Europa antigua no se produjo por la acción de los griegos y de los romanos, sino por la emergencia de los recitativos rituales de la religión, la cristiana, es decir por la salmodia.

Ya he descrito en otras ocasiones, aquí mismo en un coloquio anterior (y mis alumnos de musicología lo conocen muy bien), cómo se produjo el proceso creativo de los repertorios musicales en Occidente, y de su tecnología, a partir del recitativo multiforme de la salmodia, directa, responsorial, antifonal. No voy a incidir demasiado en ello más que para destacar la esencia y durante muchos siglos única presencia de la voz y de la palabra en la formación de nuestra música Occidental. Este detalle, aparentemente sin importancia, es el que ha dado un salto cualitativo de esta música, desde el punto de vista tecnológico, para marcar su diferencia con

respecto a la cultura de otros pueblos mucho más desarrollados en estas áreas que los occidentales, pongo por caso, los chinos, los árabes o los mayas.

El canto de la salmodia fue y es la espina dorsal del culto de los cristianos. Con la religión monoteísta el cristianismo heredó del judaísmo una forma espiritualista de culto, basado en la escucha de la voz divina a través de la lectura de la Biblia, y en una adecuada y devota respuesta a la misma mediante el canto de alabanza al Dios único y verdadero. Cristianizado el imperio, cuando ya no había peligro de paganismo, la liturgia de palabras y de cantos se revistió progresivamente de gestos rituales para convertirse también en espectáculo.

Para realizar este espectáculo de lecturas y de salmos fue necesario utilizar ciertos lugares públicos romanos, como las basílicas, cuya arquitectura se acomodó levemente al nuevo uso. Estos lugares de reunión se llamaron iglesias, *ekkesiai*, a saber ‘asamblea’, espacios para la reunión de los creyentes.

La herencia judía. El templo, recinto para las ofrendas y sacrificios

Antes del reinado de Salomón (ca. 970-931 a.C) y durante muchos siglos el pueblo judío practicó su religión sin tener un templo. La construcción de un templo no era una exigencia religiosa prioritaria, puesto que la religión no imponía realizar sacrificios y ofrendas, sino la obligación de cumplir los mandatos del Dios único. El culto consistía por tanto en un diálogo con Yahvé, esto es en la escucha atenta de las palabras de la ley leídas o recitadas por el conocedor de las mismas, y en la respuesta de los fieles con salmos de alabanza y de plegaria. Sin embargo, un cierto mimetismo de la religión monoteísta hebrea con respecto a las religiones politeístas del entorno, propició el deseo de disponer, como ellas, de un lugar sagrado donde estuviera especialmente presente la divinidad para ofrecerle dádivas y sacrificios. A ello se unía la pretensión de poseer la garantía de asentamiento fijo para un pueblo nómada y un símbolo inequívoco de su propiedad sobre la tierra prometida. El libro bíblico del Éxodo es fiel reflejo de esta pretensión.

Durante su larga vida en el desierto, mientras no encontró una tierra segura donde establecerse de manera permanente, el pueblo judío utilizó como templo una tienda desmontable o tabernáculo. El mismo libro del Éxodo (Cap. 36 *passim*) describe pormenorizadamente su estructura, así como los materiales con los que había que montarla.

Situada en medio de un patio o corral, la tienda estaba formada por veinte tablones de acacia, revestidos con lienzos de lino. En la parte oriental del patio, ante la puerta de la tienda, estaban el altar de los holocaustos, que consistía en una caja

de madera asimismo de acacia recubierta de cobre y adornada con cuernos alusivos a la divinidad; en esta parte del patio había un lavamanos para los sacerdotes. En el oriente de la propia tienda estaba el Arca de la Alianza, que custodiaba las Tablas de la Ley entregadas por Dios a Moisés en el Monte Sinaí. En el occidente de la misma estaba situado el altar del incienso o de los perfumes, la mesa de los panes de la proposición y el candelabro de los siete brazos, que era el símbolo del árbol universal o árbol de la vida, según la mitología mesopotámica.

Una vez asentados los hebreos en Palestina, se construyó en Jerusalén el primer templo en el cuarto año del reinado del rey Salomón. (ca. 960 a. C.). Tras varias vicisitudes, incluida su destrucción en 587 a. C. y su posterior reedificación (ca. 520-515 a. C.), el edificio sufrió una gran transformación en tiempos de Herodes el Grande, año 20 a. C. Fue este templo, así reformado, el que conocieron Jesús de Nazareth y los primitivos cristianos hasta su destrucción por la legión romana de Tito en el año 70 d. C.

El templo de Jerusalén reproducía en gran tamaño con materiales estables, piedra, ladrillo y madera, la estructura de la tienda sagrada del desierto. (Vid. I Reyes, 6ss. y Ez., 40ss). Básicamente consistía en un amplio patio que albergaba el santuario o Casa de Dios. Era ésta un edificio rectangular con un vestíbulo o *Ulam* que daba acceso a la gran sala del culto, llamada *Hekal*, y al fondo el lugar sagrado por excelencia el *Sancta Sanctorum* o *Debir*, donde estaba depositada el Arca de la Alianza. En la entrada de este edificio estaba situado el altar de los holocaustos.

La liturgia del templo comenzaba con la entrega de ofrendas y dádivas por los fieles a los sacerdotes. Éstos depositaban los dones en el altar y en él hacían los sacrificios. Posteriormente entraban en el santuario *sancta sanctorum*, adonde no podían acceder los fervorosos fieles, para hacer el ofrecimiento ante la presencia de Yahvé. La entrega de ofrendas y los sacrificios venían acompañadas de danzas al son de todo tipo de instrumentos al uso. Los libros sagrados describen estas ceremonias con referencia al Rey David (II Samuel, c. 6).

La liturgia del templo estaba alentada por la casta sacerdotal y otros funcionarios, quienes gracias a las ofrendas de los fieles en el templo tenían asegurada su subsistencia y garantizado su status social y económico, pues era la principal beneficiaria de los dones ofrecidos por los devotos. Era práctica religiosa propia de todo judío fervoroso peregrinar a Jerusalén una vez al año para entregar a los sacerdotes sus dones y ofrendas para el sacrificio y testimoniar así su fe y su pertenencia al pueblo elegido. El templo se convertía muchas veces en una auténtica feria. Todavía en tiempos de Jesús de Nazaret los evangelios narran que, preso de cólera, el propio nazareno arrojó del templo, a latigazos, a los responsables de tal mercadeo (Jn, 2,13-22).

La sinagoga y la casa paterna, lugares para la salmodia

Frente a la liturgia del templo, en cierto modo tumultuosa, gestual, propiciada por la casta sacerdotal, seguía viva la tradición del culto espiritual a Yahvé. Esta tradición estaba mantenida por los profetas. “Vuestros sacrificios me tienen hastiado. Estoy harto del holocausto de carneros, de la grasa de de los becerros, de la sangre de los toros”, dice Yahvé al profeta Isaías (Is, 1, 11; Vid. Amós, 5,21). “Amor es lo que quiero, no sacrificios; conocimiento de Dios, no holocaustos” (Oseas, 6,6; 14,3).

La práctica ritual espiritualista tenía un sólido fundamento teológico. Yahvé Dios, Ser único todopoderoso, creador del universo y dueño de la existencia, de la vida y del destino de los seres humanos había elegido a Abrahán y a sus descendientes como pueblo interlocutor y modelo de todos los demás hombres, pueblos y razas agrupados. Dios omnipotente manifestaba genéricamente su voluntad en todos y cada uno de los hechos naturales. En circunstancias especiales, para corregir la tendencia al politeísmo y los desmanes de naturaleza moral, manifestaba su voluntad y comunicaba sus designios a determinados miembros del pueblo judío, llamados profetas, para que hicieran de voceros o pregoneros suyos ante el pueblo elegido.

Todas las indicaciones, mensajes y órdenes dados a los profetas se referían no sólo a la manera de entender el universo, el destino del hombre, la función del pueblo elegido en el mundo, sino también a la manera de comportarse individual y socialmente.

La revelación de Dios a los hombres mediante los profetas quedó fijada desde los orígenes en una sólida tradición oral hasta que ésta se puso por escrito en los libros sagrados de la Biblia.

El principio y fundamento de la religión judía era la relación personal, social, étnica del pueblo judío con Yahvé, único Dios verdadero, y una práctica moral intachable derivada de los mandatos divinos. La esencia de la práctica religiosa del pueblo judío fuera del templo consistía, por tanto, en la recepción del mensaje divino, esto es en la escucha y aceptación de los designios de Dios escritos en los rollos de la *Torah* o biblia judía. Así, tras la recitación de los textos sagrados de la Biblia los fieles entonaban salmos y cánticos, para afirmar su compromiso del fiel cumplimiento de la voluntad divina.

Los dos ámbitos donde se realizaba esta liturgia verbal eran la sinagoga y la casa paterna.

En las reuniones y ceremonias de las fiestas familiares como la Pascua que tenían lugar en la casa, era el padre de familia, suprema autoridad, el encargado de recitar

y narrar las portentosas proezas realizadas por Yahvé a favor del pueblo judío según el texto sagrado. La casa de un judío en los primeros siglos que precedieron al nacimiento del cristianismo puede ser reconstruida más o menos imaginariamente con los datos que aporta la moderna arqueología.

Los evangelios (Mt 26, 18; Mc. 14, 13-15; Lc 22,7-13) describen sucintamente la sala del domicilio donde Jesús celebró la liturgia familiar de última Pascua reunido con sus discípulos. Era un lugar espacioso en el piso alto perfectamente aderezado con cojines y alfombras. Allí, después de la anámnesis o recapitulación de los hechos realizados por Yahvé en favor del pueblo fiel, cantaron el himno de acción de gracias, comieron el cordero pascual y Jesús partió el pan y dio a beber de su copa de vino a los comensales.

En la sinagoga el Rabino era el que leía o recitaba de memoria la Torah y la explicaba. La sinagoga era un recinto cerrado y cubierto, no compartimentado, de tamaño suficientemente amplio como para albergar al conjunto de fieles de la población, siempre hombres, pues las mujeres quedaban fuera o tenían habilitado un estrado dentro del propio recinto y no participaban activamente en la liturgia (Marcos, 12,39).

Para manifestar el compromiso religioso y moral que exigía la escucha de las palabras de Yahvé recitadas por el Rabino o por el padre de familia, los fervorosos judíos replicaban con los cánticos laudatorios y elegías de los salmos a través de los cuales manifestaban la grandeza de Yahvé, la alegría de pertenecer al pueblo elegido y el dolor por el mal cometido implorando la bondad y misericordia divina. El culto judío fuera del templo era, por tanto, una liturgia de recitaciones y de cánticos, y no de gestos, de acciones, de movimientos, como exigía el ritual del templo para depositar en él sus ofrendas.

Las casas y las catacumbas. Integración de los cristianos en la sociedad romana

El cristianismo se desarrolló en el núcleo mismo de la civilización romana. En pocos decenios el cristianismo penetró muy sutilmente en todos los ámbitos del tejido social romano hasta apoderarse por completo del imperio, pero no modificó la sustancia ni lo que podríamos llamar el formato del culto judío del que eran los herederos y depositarios.

Durante mucho tiempo estuvo muy arraigada la idea, que aún pervive, de que los primitivos cristianos practicaron secretamente su culto y por eso lo relegaron a las catacumbas y a las casas particulares por miedo a la persecución de los paganos. El cardenal Nicholas Patrick Wiseman, con los sugerentes relatos de su novela ro-

mántica *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas* (Londres, Burns and Oates, 1854), contribuyó no poco a fijar esta opinión que, posteriormente, sería trasladada a las imágenes del cine en algunas películas de romanos. Es cierto que los actos litúrgicos de los cristianos se desarrollaban en privado, y ello era motivo de calumnias por parte de los paganos quienes acusaban a los cristianos de prácticas inconfesables e incluso delictivas realizadas en secreto (Tertuliano, ca. 160 – ca. 220, *Ad nationes*, I,15; Orígenes, 185-254, *Contra Celsum*). Pero este aparente secretismo en la realización de sus ritos, no obedecía a un deseo de ocultación para evitar ser perseguidos o represaliados, sino que respondía a una intención de situarlos fuera de los espacios públicos donde no cabía otra actividad que no estuviese marcada por la irrefrenable afición del ciudadano romano al espectáculo. En todo caso, la religión espiritual monoteísta de los cristianos, expresada en un culto de palabras y cánticos no fue atacada por el politeísmo que impregnaba todos los resquicios de la cultura romana. Los tremendos incidentes protagonizados por los mártires, que dieron su vida por la religión tal como nos cuentan sus más o menos legendarias Actas, aunque fueron muy importantes en el interior del cristianismo, no dejaron de ser una excepción en la historia general.

El eclecticismo religioso y cultural del pueblo romano propiciaba el que grupúsculos de toda índole con extrañas ideas filosóficas y religiosas pululasen por todo el imperio especialmente en Siria, en Asia Menor y en el Egipto helenista, siempre y cuando sus adeptos cumpliesen las leyes civiles del Estado. Para la clase dirigente y para el pueblo romano en general, el cristianismo no dejaba de ser, al principio, un pequeño grupo o secta religiosa como tantas otras, en este caso escindida del judaísmo.

Los cristianos aprovecharon el enorme margen de libertad que permitía la ley romana, para continuar con sus prácticas religiosas y hacer proselitismo, pues estaban perfectamente integrados en la sociedad y eran respetuosos con las leyes y los hábitos civiles del pueblo romano. Sus reuniones rituales no planteaban tampoco ningún problema cívico a las autoridades ni al pueblo. La integración de los cristianos en la sociedad romana parece ser un anhelo o, quizá más, el objetivo primordial del libro escrito por San Lucas *Hechos de los Apóstoles*.

Por todo ello, el espacio ritual donde los primitivos cristianos ejercieron su culto no fue la sinagoga, pues habían roto con el judaísmo, sino las casas particulares (Hechos, 1,13). En ellas se formaban las primeras asambleas, en griego *ekklesíai* o iglesias. Nos consta este tipo de asambleas celebradas en la casa del matrimonio Prisca y Áquila en Roma y en Éfeso, respectivamente (Hechos, 18, 2; Rom 16,50; 1 Cor 16,19); en la de los hermanos Filemón y Apia en Colosas (Flm 2); en casa de Lidia en Filipos (Hechos 16,15); en casa de Ninfa en Laodicea (Col 4,15;), etc.

El lugar de las primeras misas

La principal liturgia familiar o doméstica de las *ekklesiai* de los cristianos tenía lugar el primer día de la semana, esto es, en la noche del sábado al domingo (Hechos 20,7). Consistía en la repetición de la última Cena, recordando así la figura de su Maestro, tal y como él mismo había ordenado (Mc 22, 19). Esta primera liturgia cristiana, que más tarde se llamaría Eucaristía o Misa, consistía en una verdadera comida, idéntica a la del rito familiar de la Pascua judía, a la que se le añadía la fracción del pan, como en la Última Cena pascual de Jesús con los apóstoles (I Corintios 11, 20-34). En ella se recitaban los salmos del *Hal-lel* (Libro de los Salmos 113-118) y se elevaban oraciones (Hechos, 2, 42; 26,25; 28,15). Los salmos y cánticos del Antiguo Testamento constituían la verdadera fórmula sagrada para la petición de perdón, la alabanza y acción de gracias (Colosenses, 3,16), y se recordaban los hechos de Jesús de Galilea, principio y fundamento del llamado *kerygma*, pregón o anuncio del *euaggélion*, de la 'buena nueva'. El modo como impartían los Apóstoles las enseñanzas en las referidas reuniones no era distinto del utilizado por los rabinos en la sinagoga para enseñar la *Torâh*, la ley, a saber, la recitación de los textos para su mejor memorización.

El núcleo de la primitiva liturgia cristiana era, por tanto, la recitación de los pasajes bíblicos, principalmente salmos y también los relatos evangélicos. La recitación de los relatos y poemas bíblicos en las primitivas reuniones litúrgicas se hacía oralmente con el subsidio de la memoria mediante la dicción, la escucha de los relatos y la entonación de los poemas sagrados. Por este procedimiento los cristianos se comunicaban con Dios y se afianzaban en su fe. Así lo expresa la epístola a los Romanos, recordando el lamento de Isaías de no ser escuchado cuando hablaba en nombre de Yahvé (Isaías, 53,1): "la fe se recibe y mantiene por la escucha", "*e pistis éx akoés*", "*fides ex auditu*" (Rom 10,17). Es notable observar que el canal de comunicación de los relatos y de los poemas cristianos, según la expresión de San Pablo, es el mismo que describe Platón refiriéndose a poesía.

La imitación que se refiere al oído llamamos poesía.

Platón, *República*. X, 603b.

La fe procede del oído, y el oír, de la palabra.

San Pablo, *Epístola a los Romanos*. 10,17.

Cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que en relación con la administración y educación en los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande de los poetas y primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a la poesía, sólo deben cantarse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos.

Platón, República. X, 606e, 607ª.

Estad henchidos de la palabra de Dios, y alcanzad así toda sabiduría, estimulándoos mutuamente cantando salmos, himnos y cánticos de acción de gracias a Dios.

San Pablo, Epístola a los Colosenses. 3, 17

No os entreguéis con exceso al vino que fomenta la lujuria, antes bien llenaos del Espíritu dialogando entre vosotros con salmos, con himnos y con canciones espirituales.

San Pablo, Epístola a los Efesios. 5,18-19.

Culto y música. Monoteísmo frente a Politeísmo

Frente a una civilización del espectáculo impregnada de politeísmo, los cristianos impusieron la doctrina y la moral de una vida espiritual basada en el monoteísmo, esto es en una relación personal y colectiva con un Dios único.

La diferencia fundamental entre el culto del monoteísmo judeo-cristiano y el del politeísmo grecorromano se basaba precisamente en la doctrina misma de ambos tipos de religiones.

El Dios de los cristianos, ser todopoderoso, creador del mundo y de todas las criaturas, posee absoluto dominio sobre los hombres, su vida y sus actos. Éstos deben obedecer su voluntad manifestada a lo largo de la historia, una historia sagrada. La Epístola a los Hebreos expresa el pensamiento cristiano de la siguiente manera: “Dios habló parcialmente y de muchos modos en tiempos pasados a nuestros Padres por medio de los Profetas. En estos últimos tiempos nos ha hablado por el Hijo a quien constituyó heredero universal” (Hebreos, 1,1-2). La respuesta al designio divino debía tener fiel reflejo en una vida moralmente impecable.

La liturgia, así judía como cristiana de la época primitiva, tenía por objeto recibir físicamente, a través de la palabra y la escucha, el mensaje divino plasmado en la Biblia para dar seguidamente cumplida respuesta a dicho mensaje, asimismo, con palabras apropiadas. Los actos cultuales consistían, por tanto, en la recitación solemne de los textos bíblicos por el rabino en la liturgia hebrea, por el presbítero o

personas que estaban técnicamente habilitadas para ello, porque sabían recitar con la ayuda de un libro o simplemente de memoria, entre los cristianos. A esta recitación seguía la respuesta de compromiso de los fieles cantando salmos y cánticos espirituales, según refiere el Apóstol San Pablo en varias de sus epístolas (Efesios, 5,19, Colosenses, 3,16).

En la concepción politeísta de la divinidad, el poder divino estaba compartido por muchos dioses. La idea de tales dioses tenía como fundamento el antropomorfismo, que les atribuía rasgos, formas y acciones humanas. En la religión politeísta greco-romana, como puede apreciarse en el Libro de las *Metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón, que es la mejor fuente de información sobre los dioses y los mitos greco-romanos, los dioses poseían las mismas cualidades que los seres humanos, salvo la inmortalidad y un poder superior, omnímodo, en el ámbito de su competencia.

Consiguientemente, la liturgia de esta religión politeísta tenía por objeto, por una parte, granjearse el favor divino, función propiciatoria y, por otra, ahuyentar el mal, función apotropaica. Para ello se entendía que los gestos, los hechos rituales, los sacrificios, las donaciones en los templos, los espectáculos en los teatros y en los circos, eran más eficaces que las palabras. En esta civilización religiosa, el ciudadano romano de la Urbs y, por imitación, el de todas las poblaciones importantes fuera de la metrópolis podía identificarse como un *homo spectator*.⁶ En efecto, el teatro y todas las demás manifestaciones sociales hacían de la de Roma una civilización del espectáculo. Es bien conocido que las representaciones teatrales de Roma, se distinguían de las de la Grecia clásica precisamente por su naturaleza espectacular, gestual, frente al discurso verbal de los personajes del teatro griego. Pero el espectáculo no era privativo del teatro y de los juegos circenses, sino afectaba también a la política, a la elocuencia, a la estética y al comportamiento de la ciudadanía así en la calle como en las fiestas privadas de los aristócratas, y en todos y cada uno de los innumerables actos que constituían el *otium* a lo largo del año en los que todos participaban, incluso los esclavos. En esta cultura, la música tuvo una presencia cada vez mayor hasta invadir todos y cada uno de los tiempos y espacios de los espectáculos escénicos circenses, etc., así como de las pompas y procesiones que los precedían. Su protagonista era el histrión, *homo infamis*, hombre sin identidad, con personalidad prestada, privado de derechos cívicos. El histrión era actor que ejercía todas las funciones, el mimo y toda suerte de gestos, y al tiempo era danzante, cantor y ejecutante de instrumentos de viento y de cuerda.

⁶ Así lo define en su sugerente libro Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1985, págs. 19 ss.

Culto y música de la religión romana

La religión estaba por tanto inmersa en el piélago del espectáculo. Así por ejemplo, el ritual de la muerte de un aristócrata, aun siendo de ámbito privado, no dejaba de tener una propia ceremonia o representación pública. Esta ceremonia consistía especialmente en el *funus* esto es en el transporte del cadáver. El traslado quedó convertido en una procesión o pompa, llamada por eso *pompa funebris*. Como en las demás pompas cívicas, *pompa circensis* y *pompa triumphalis* la *pompa funebris* tenía su propio espectáculo, donde los histriones ejercerán una función representativa. La música acompañará el cortejo, como revela la iconografía de los bajorrelieves sepulcrales que existen en nuestros museos.

En los templos era también instrumental la música. Horacio en su Oda 11 del libro III (*Mercuri, nam te docilis magistro*) alude a la lira (*testudo*) de siete cuerdas pulsada con destreza en las mesas de los ricos y en los templos, *Musica divitum mensis amica templis*.⁷

Horacio, *Odae*, Lib. III, 11

*Mercuri, nam te docilis magistro
movit Amphion lapides canendo
tuque testudo resonare septem
callida nervis*

*nec loquax olim neque grata, nunc et
divitum mensis et amica templis,
dic modos, Lyde, quibus obstinatas
adplicet auris,*

*quae velut latis equa trima campis
ludit exsultim metuitque tangi
nuptiarum expers et adhuc protervo
cruda marito.*

*Tu potes tigris comitesque silvas
ducere et rivos celeres morari
cessit immanis tibi blandienti
ianitor aulae*

*Cerberus, quamvis furiale centum
spiritus taeter saniesque manet
muniant angues caput eius atque
ore trilingui;*

Horacio, *Odas*, Lib. III, 11

*Mercurio, que enseñaste al dócil Anfión a
mover con sus acentos las peñas, y tú, lira de
siete cuerdas, que brotas raudales de armonía,*

*en otro tiempo silenciosa y poco apreciada,
hoy el encanto de los suntuosos banquetes
y las fiestas de los templos, ven y díctame
cantos que venzan la obstinación de Lide,*

*que juguetea desatenta a mis súplicas, como
salta en libertad por las extendidas vegas una
yegua de tres años que aún desconoce por
su juventud los placeres del amor y teme el
contacto del ardiente marido.*

*Tú puedes amansar los tigres, remover los
árboles, detener la corriente impetuosa de los
ríos y acallar con tus acordes*

*los aullidos del Cerbero, guardián del Averno,
<aun>que agita como las Furias su cabeza
erizada por cien serpientes, y despiden un
aliento inmundito y una ponzoña mortífera por
su boca de tres lenguas;*

⁷ nombre de paeanos, nombre con que se designó a los pies métricos de que constaban estos himnos. En Roma, el templo de Apolo estaba muy cerca del Teatro Marcelo. Desde la Grecia clásica, la música y más precisamente el canto acompañado de la lira era un elemento primordial de su culto. La lira era la insignia con el que este dios era siempre representado.

*Quin et Ixion Tityosque voltu
risit invito, stetit urna paulum
sicca, dum grato Danaï puellas
carmine mulces.*

*Audiat Lyde scelus atque notas
virginum poenas et inane lymphæ
dolum fundo pereuntis imo
seraque fata,*

*quæ manent culpas etiam sub Orco.
inpiæ sponso potuere duro
inpiæ, (nam quid potuere maius?)
perdere ferro.*

*Una de multis face nuptiali
digna periurum fuit in parentem
splendide mendax et in omne virgo
nobilis ævum,*

*‘Surge’ quæ dixit iuveni marito,
‘Surge, ne longus tibi somnus unde
non times detur; socerum et scelestas
falle sorores,*

*quæ velut nactæ vitulos leaenæ
singulos eheu lacerant:
ego illis mollior nec te feriam
neque intra
claustra tenebo.*

*Me pater saevis oneret catenis,
quod viro clemens misero peperci,
me vel extremos Numidarum in agros
classe releget:*

*i pedes quo te rapiunt et auræ,
dum favet nox et Venus, i secundo
omine et nostri memorem sepulcro
scalpe querelam.’*

*Al oír tus sentidas canciones, Titio e Ixión
sonrieron a pesar de sus tormentos, y las hijas
de Dánao cesaron por un instante en su inútil
faena.*

*Sepa Lide los crímenes de estas vírgenes,
la pena harto conocida que se les impuso,
condenándolas a llenar de agua una urna sin
fondo,*

*y la suerte horrenda que aguarda a los
culpables en el infierno. Las crueles, ¿qué más
podían hacer, se resuelven a asesinar con el
duro hierro a sus jóvenes esposos.*

*mas una de ellas, la única digna de la antorcha
nupcial, con un hermoso engaño burla a su
perjuro padre, mereciendo los loores de los
siglos,*

*“Levántate”, dice a su tierno marido;
“levántate, no sea que la mujer de quien
menos recelas te sepulte en el eterno sueño;
que no te sorprenda un suegro infiel y mis
protervas hermanas,*

*que como leonas encarnizadas con los
becerros, ¡ay!, despedazan uno por uno a
su esposos; yo, más compasiva que ellas, ni
clavaré el acero en tus entrañas, ni dejaré de
ayudarte en la fuga.*

*Que mi padre me cargue de pesadas cadenas
por haber tenido compasión de mi dulce
esposo, que me embarque y relegue a los
postreros confines de Numidia.*

*Tú corre adonde te lleven los pies y los
vientos. Venus y la noche te favorecen; huye
con felices auspicios, acuérdate de mí y
esculpe esta hazaña en mi sepulcro.”*

La música de la tibia, aulos, aerófono de doble caña era propia del culto a Baco, *Diónysos* para los griegos. Era música para la danza, el mimo y los gestos, no para el canto, con el que es incompatible, pues el músico no puede accionar el instrumento y cantar a la vez.

El culto practicado en los templos de los dioses romanos no era, así pues, un culto basado en palabras, en un discurso o diálogo verbal con los dioses. Estaba consti-

tuido por gestos, por música instrumental mezclada, incluso, en algunos espacios sagrados con la algarabía de la gente. La estructura de un templo, valga el de Júpiter tal como lo vemos en las asombrosas ruinas de Baalbek (Líbano), o Palmira (Siria), están pensados precisamente para los actos externos, los sacrificios, los sonidos atronadores de los grandes aerófonos, la *tuba*, el *cornu*, el *lituus*. Constaba de un amplio patio, de planta cuadrada, cerrado por una o varias galerías de columnas o filas de árboles que recibía el nombre de *períbolo*. En el centro o en otro lugar del patio se erguía el santuario, la *cella*, una estancia cubierta relativamente pequeña donde estaban los nichos de los dioses⁸. En el patio se celebraban los actos rituales, sacrificios y ofrendas de los devotos. El santuario era recinto exclusivo de los sacerdotes. En el patio sólo cabía la algarabía ritual propia del sacrificio de las bestias ofrecidas a los dioses, mezcladas con la música ensordecedora de los instrumentos músicos que marcan los tiempos, donde el griterío de la gente se confundía con los rugidos y gemidos de las bestias del sacrificio.

Hacia las basílicas romanas

La progresiva y rápida inserción de la religión cristiana en la sociedad romana no daba opción a que sus fieles se viesan contagiados de paganismo. La religión cristiana había sido plantada como una semilla pequeña pero robusta en la misma entraña de la civilización romana intrínsecamente urbana, basada en la extroversión, en el aparentar más que en el ser, contrariamente a lo proclamado por Esquilo en su tragedia *Los Siete contra Tebas* describiendo a Anfiarao. Para los cristianos el espectáculo era el testimonio de su propia vida. San Pablo ya había sancionado que el cristiano ya es en sí mismo, por su conducta, un espectáculo para Dios, para los ángeles y también para la ciudadanía (I Cor, 4,9). Los Padres de la Iglesia recogerían esta idea para hacer desistir a los cristianos de su afición a los circenses. Los jefes de las asambleas, o iglesias, y los autores eclesiásticos fueron muy rigurosos en sus mandatos y declaraciones para impedir cualquier sombra de práctica pagana que pudiera acechar a los neófitos o neoconvertos. Una de las funciones primordiales de la máxima autoridad cristiana está reflejada en el significado de la palabra griega con la que se designó a quien ostentaba dicha autoridad: *epískopos*, obispo, a saber 'supervisor', 'inspector'.

Tertuliano (155-230), uno de los autores que más contribuyeron a la consolidación doctrinal del cristianismo cuando la civilización romana estaba todavía en pleno auge, escribía así refiriéndose al culto de los cristianos: "La palabra es el sacrificio espiritual que abrogó los antiguos sacrificios. '¿Qué me importa el número de vues-

8 Uno de los modelos de templo que todavía podemos observar con algunos de sus elementos todavía en pie se encuentra en las ruinas romanas de Palmira (Siria).

tros sacrificios?’ dice el Señor, ‘estoy harto de holocaustos de carneros, de grasa de cebones; la sangre de toros, corderos y chivos no me agrada. ¿Quién pide algo de vuestras manos?’ Lo que Dios desea, nos lo dice el evangelio: ‘Se acerca la hora’, dice, ‘en que los que quieran dar culto verdadero adorarán al Padre en espíritu y verdad. Porque Dios es espíritu’ y desea un culto espiritual”. El autor africano hace uso y se refiere precisamente al texto del profeta Isaías mencionado arriba. (Tertuliano, *De oratione*, caps. 28-29: CCL 1, 273-274).

Del mismo autor y de otros autores de la época han quedado varios libros con el título *De Spectaculis* escritos respectivamente por Tertuliano, Cipriano de Cartago y por el disidente Novaciano, destinados a convencer a los cristianos de no asistir a los espectáculos. Era evidente que los cristianos no podían participar en los ritos que se practicaban en los templos. Más difícil era hacer ver a los neófitos que no era propio de un cristiano acudir a los espectáculos públicos. Éstos eran una manifestación más de la idolatría y, por eso, la asistencia a los juegos constituía un gran pecado. Cipriano de Cartago afirma, refiriéndose probablemente a un texto de los Fastos de Ovidio (Lib. V), que la idolatría es la madre de todos los espectáculos: “*ludorum omnium mater est*”. Así por ejemplo, los histriones que actuaban en el circo o en el teatro no podían ser bautizados por participar en un espectáculo pagano, y, si lo eran y continuaban en el oficio, eran excomulgados.

Los Padres de la Iglesia argumentan que los cristianos no necesitan asistir, ni menos aún participar, en los espectáculos paganos, porque el gozo de las representaciones, del circo, del teatro puede conseguirse muy de otra manera, por ejemplo, en las reuniones de la Iglesia “*societates ecclesiarum*”, cumpliendo lo que mandan las Sagradas Escrituras que se leen en los actos litúrgicos. En ellas ya tienen la verdadera representación de los grandes hechos de Dios para traer la salvación al hombre a través de las palabras que rememoran la historia sagrada. San Cipriano dice a los cristianos que, además de las cosas invisibles del cielo que todavía no pueden contemplar, tienen en la tierra mejores espectáculos que los de los circos y teatros, a saber, el espectáculo de la naturaleza, la salida y puesta del sol, “los coros de estrellas que brillan en el cielo refulgiendo con asidua movilidad”, etc.

Así, pues, el cristianismo como religión monoteísta que practicaba una liturgia de recitaciones y de cánticos, abdicó de los templos, de los teatros, de los circos, frecuentados por los practicantes de las religiones politeístas cuyo culto se expresaba principalmente a través de gestos rituales, sacrificios, representaciones, espectáculos. Para la realización de su culto fuera de las casas, cuando las *ekklesiai* eran numerosas y significativas en el tejido social de la ciudad, los cristianos eligieron un espacio religiosamente neutro, un lugar de palabra, de conversación y de diálogo:

la basílica

Del énfasis a la expresión. Del ornamento a la melodía

Una vez descrito el marco en el que se sitúan los orígenes de la música occidental, pasemos a la música misma:

El análisis de los repertorios de los cantos litúrgicos cristianos occidentales (y de manera similar podríamos decir los orientales) nos lleva a resultados realmente sorprendentes, no sólo en lo que se refiere a las formas externas de las obras, sino sobre todo a la conformación de las melodías, cantos y fórmulas que constituyen gran parte de los arquetipos de la creación musical occidental.

Voy a apuntar tan sólo un aspecto importante, a saber, cómo el énfasis en la pronunciación de los salmos llegó a convertirse en expresión, o como el ornamento pasa a hacerse melodía.

a) El estudio de los cantos del repertorio gregoriano que proceden de las primitivas versiones latinas de los salmos guarda la primitiva forma de salmodia, directa, responsorial y antifonal. Esta salmodia consistía en la aplicación de determinada fórmula de recitación o cantilación, cuyo eje principal sería un tenor, esto es la pronunciación sostenida de los textos en un sonido más o menos estable, cuerda, de recitación, y unos portamentos de la voz para llegar y apearse de la cuerda sostenida.

b) El estudio de las vocalises o melismas sobre determinadas palabras revelan que tales melismas surgieron como un ornamento semántico de naturaleza expresiva o descriptiva. En los manuales de retórica musical a este recurso musical lo llamamos madrigalismo, porque fue muy utilizado por los madrigalistas de los siglos XVI y XVII.

Este recurso es universal del lenguaje y en la pronunciación ordinaria lo llamamos énfasis. Cuando hablamos, especialmente cuando nos dirigimos a un público, no sólo realizamos, como autómatas, los formantes fríos de los fonemas. Muchos elementos no significativos desde el punto de vista lingüístico, se cuelan sin embargo en los fonemas como complementos expresivos (también significativos aunque no lingüísticos) los cuales son, unos de naturaleza fónica, otros de naturaleza gestual, corporal, etc.

En el discurso solemne, o ante un público, el énfasis es una de las propiedades que los retóricos latinos incluyen en la *Elocutio*, si bien los elementos de esta parte de la *elocutio* tienen una característica más conceptual y literaria que interpretativa. Se dirigen antes a la razón que al sentimiento. Cicerón y Quintiliano de Calahorra tratan también de este aspecto interpretativo del discurso, lo que hay llamaríamos la performance. Cicerón afirma refiriéndose a Roscio Amerino que este extraordi-

nario y polémico histrión asociaba en sus juegos el *delectare* y *movere* y el *decere*, esto es, el placer, la emoción y el tono justo. Quintiliano, en el libro XI de sus *Institutiones Oratorias* habla en términos similares de recursos interpretativos, gestos corporales (la quironomía) y tono de voz, etc., que vienen en ayuda de la palabra: estos recursos, dice, sirven para “solicitar, prometer, llamar, despedir, suplicar, expresar el horror, el temor, el gozo, la tristeza, la duda, la confesión, el arrepentimiento, el comedimiento, la abundancia, el número, el tiempo. Tienen el poder de excitar, de calmar, de suplicar, de aprobar, de expresar la admiración, el respeto”⁹.

Pues bien la salmodia cristiana, esto es la pronunciación de los textos sagrados, también usó estos o similares recursos interpretativos. En una asamblea cristiana eran los salmistas y los lectores, quienes imponían, pronunciaban los textos, porque eran los que los guardaban fielmente en su memoria, y no el resto. Los fieles asistentes intervenían según las fórmulas participativas de salmodia que conocemos. Claro que ni salmodia ni la lectura de los textos bíblicos ni el *kerygma* o proclamación o anuncio de los hechos bíblicos eran asimilables a los discursos de los magistrados romanos por su contenido, pero podían serlo en la utilización de los recursos interpretativos precisamente para conseguir los objetivos de convicción y de adoctrinamiento de los fieles, pero también de alabanza al Dios en un nivel que supera el tono de la comunicación con los hombres.

Este énfasis performativo ha quedado reflejado en las melodías de los repertorios gregoriano y litúrgico en general. Los casos que pueden aducirse son infinitos¹⁰.

* * *

Durante muchos siglos, incluso hasta el día de hoy desde el siglo XIX con una perspectiva más romántica que objetiva, se ha suscitado la cuestión de la prevalencia de la melodía sobre la polifonía. Francisco de Salinas en su *De musica libri septem*, Salamanca, 1577, toma una posición intermedia. Según él “el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas, tiene más técnica”¹¹. El *recitare cantando* de las cameratas italianas del siglo XVII y el *bel canto* del siglo XIX han privilegiado la idea de la melodía que brota de la voz y de

9 Quintiliano, *Institutionis Oratoriae*, XI, 3,85 ss.

10 Véase I. Fernández de la Cuesta, “Expresionismo y Representación en el Canto de la Semana Santa de Rito Romano”, *Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular*, Valladolid, 2010, págs. 243-253.

11 Francisco Salinas, *Siete Libros sobre la Música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, 1983, Lib. VI, 1, pág. 499

lo más profundo del ser humano¹². Embargado todavía de un cierto espíritu romántico, el musicólogo e historiador francés Camille Bellaigue, proclamaba:

“Ne parlons pas légèrement de la mélodie. Elle est une grande partie, la plus grande peut-être de la musique; elle en est quelquefois le tout ... La mélodie est la forme nécessaire et suffisante de la musique, lorsque celle-ci ne fait pour ainsi dire pas fonction d'art, mais de vie, de la vie la plus naturelle, la plus simple et, comme aurait dit Wagner, la plus purement humaine. Quelle part n'a-t-elle pas, et quelle gloire, jusque dans les chefs-d'œuvre de l'art le plus complexe!”.¹³

12 Vid. Ismael Fernández de la Cuesta, *Cantaré con el corazón: corde canam*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2000.

13 Camille Bellaigue, *Les époques de la musique*, T. I, Paris, 1909. pág. 15.

La melodía en la lírica trovadoresca

Antoni ROSSELL

Universitat Autònoma de Barcelona

*Chanzos qu'es leus per entendre
 et avinenz per chantar,
 tal qu'om non puescha reprendre
 los motz ni.l chant esmendar,
 et a douz e gai lo son
 e es de bella razon
 ed avinen per condar,
 mi plai e la voil lauzar
 a qi la blasm'e defendre*

[Canción que es fácil de entender y conveniente para cantar, de tal manera que nadie pueda criticar las palabras ni enmendar el canto, y es de un bello tema y tiene una melodía dulce y alegre, y es adecuada para divertirse, (y) me gusta y la quiero alabar y combatir al que la critica]

(Uc de Sant Circ, BdT 20, vv.1-9; ed. Jeanroy 1913)

El trovador, al que se le atribuye una parte de la redacción de las *Vidas* de los trovadores, Uc de Sant Circ (...1217-1253...), describe la melodía de su composición como dulce, alegre y capaz de divertir (Aubrey 1989). El trovador presenta la música y el texto desde una perspectiva lúdica, pero al mismo tiempo percibimos cierta tensión por la posibilidad de que su canción sea criticada, lo cual sitúa la composición lírica trovadoresca en un medio competitivo. Esta composición es descrita como un "sirventés", sea por el contenido político de la última estrofa o por la posibilidad de que se trate de una imitación métrico-melódica de una composición anterior de la que habría tomado la música. Sea un préstamo melódico o una composición original, el trovador atribuye a la música un papel predominante para el éxito de la composición (Meneghetti 1999:188-191).

-Farai chansoneta nueva

(Guillermo de Aquitania, BdT 183,6: v. 1; Ed. Pasero 1973)

Mucho se ha escrito sobre la música de los trovadores occitanos de la Edad Media. Quizá la cuestión que más ha interesado a los musicólogos ha sido la del ritmo, aunque como ya hemos tratado en estudios anteriores (Rossell 1992) la investigación del ritmo depende de la concepción epistemológica que el musicólogo tenga de este repertorio, y de esta cuestión respecto a la música medieval. Es esencial para una percepción del ritmo de la música monódica trovadoresca una perspectiva que no esté influenciada por la concepción moderna de “ritmo”, y es necesario un planteamiento “medieval” de la cuestión. El argumento de que los copistas medievales no sabían anotar el ritmo supone un desconocimiento tanto de los sistemas de notación medieval como de la propia dialéctica musical monódica. No obstante lo que nos ocupa en esta ocasión es el aspecto melódico. ¿Cómo se construye una melodía trovadoresca? La pregunta no es baladí, pues dependiendo de la respuesta nos veremos obligados no solo a variar nuestras concepciones y análisis, si no también la interpretación musical de este repertorio.

-Senes breu de parguamina

(Jaufre Rudel BdT 262,5: v. 29; ed. Chiarini)

Las melodías de los trovadores se han conservado en unos pocos manuscritos. El manuscrito, al que hoy identificamos erróneamente como una partitura, poco tiene que ver con el sonido real, en ellos la música está representada gráficamente, y supone únicamente una guía gráfica de movimientos, intervenciones o intersecciones a partir de una convención aceptada o asumida. Es necesario, en primer lugar, poner en consideración la cuestión de la altura de los sonidos y su correspondencia o no con nuestra escala musical occidental. No podemos ni afirmar ni negar esa correspondencia, y ello habrá de tenerse en cuenta cuando abordemos la interpretación de este repertorio, pues nuestra interpretación actual será únicamente una “hipótesis del siglo XXI de la interpretación de la música trovadoresca”. En segundo lugar tenemos el aspecto paleográfico, que no pocos dolores de cabeza (y algún que otro suceso grave y luctuoso) ha provocado a musicólogos e intérpretes, y, dado que en este trabajo se aborda únicamente la melodía, no trataremos aquí esta cuestión.

-Farai un vers de dreit nien

(Guillermo de Aquitania, Bdt 183,7: v. 1; Ed. Pasero 1973, VII, 196-8)

A menudo olvidamos que en la historia de la música occidental las funciones del compositor y del intérprete medieval (y en siglos sucesivos) difieren de las actuales, sobre todo por su capacidad de componer esquemáticamente lo que el intérprete desarrollaría en el momento de la interpretación, y por la capacidad del intérprete de variar lo que hoy llamamos "obra original" sin que pudiera ser criticado por ello. En el ámbito medieval hay que pensar también en la transmisión oral, de la que se han nutrido buen número de manuscritos, lo que explica la variabilidad (que no irregularidad) en las versiones de una misma composición, y no me refiero exclusivamente a la música, sino también al texto.

Si, como decíamos, en épocas anteriores de la musicología, los estudiosos han centrado su atención en la paleografía y en el factor rítmico, hoy, sin embargo, es la melodía y su relación con la métrica, lo que nos proporciona mayores argumentos para averiguar cuestiones como la tradición musical, la originalidad, los sistemas de composición musical, ... En definitiva la "opción melódica y estética", sus modelos musicales, pero también literarios por la relación de la música con la métrica, y de ésta con el texto.

-Lo joglar[s] fes son cantar leu e tost; e[t] els non avian mas detz jorns d'espazi...

(Boutiere 1973: 62-63)

Sabemos por la anécdota que nos cuenta la *razo* de *Lancan son passat li giure* (BdT 29,2; J. Boutiere 1973: 62-63) de Arnaut Daniel (...1180-1195...) que el tiempo normal de composición de una canción (texto y música) era aproximadamente de cinco a diez días, lo cual nos indica la dedicación y el trabajo que comportaba la producción lírica de una composición. Todos los estudiosos están de acuerdo en que la elaboración de un texto conlleva la aplicación de unas técnicas poético-literarias, gramaticales e incluso retóricas, pero ¿y la música? Después de los numerosos estudios sobre el modo de composición está descartada la antigua idea de que la paternidad de las melodías se debía exclusivamente a la influencia de la música popular o bien que era fruto de la genialidad o de la inspiración del trovador. Todo lo contrario. La primera afirmación es imposible de justificar en la tradición medieval, mientras que la segunda es tan indemostrable y subjetiva como la primera. Las versiones de una misma melodía copiada en diferentes manuscritos no siempre son idénticas, hecho que pone de manifiesto la variación del desarrollo melódico de la canción por parte de los copistas i/o de la tradición oral. Los estudios

llevados a cabo sobre repertorios monódicos medievales, tanto de música religiosa como cortesana nos demuestran que la composición musical es el fruto de un proceso arquitectónico en el que participan diferentes factores: el métrico, el melódico, pero también el intertextual y el intermelódico (Rossell 2005). A ello hay que añadir la variabilidad como constante en la transmisión musical manuscrita. Tenemos varios ejemplos de melodías de una misma composición que se han conservado en dos manuscritos musicales y que son completamente diferentes una de otra, por ejemplo *Dejosta'ls breus jorns e.ls loncs sers* (BdT 323,15) de Peire d'Alvernha (...1149-1168...), cuya música se ha conservado en los manuscritos R (f. 6a) y X (f. 86r). Y no es el único ejemplo: la composición *Mon cor e mi e mas bonas chansos* (BdT 167,37) de Gaucelm Faidit (...1172-1203...) se ha conservado con música en los manuscritos X (f. 84) y R (f. 44), y las melodías son distintas, así como en *Amors merce no mueira tan soven* (BdT 155.1) conservada con música en los manuscritos R (f. 42 v) y G (f. 4), y cuyas melodías tampoco coinciden.

-D'un sonet vau pensar...

(Peirol, BdT 366,14 v. 1; ed. Aston 1953)

Son los análisis melódicos los que nos dan una idea del proceso de elaboración de la melodía trovadoresca. A partir de un estudio estructural de la melodía y de su funcionamiento comprobamos una serie de interrelaciones de períodos o núcleos melódicos que configuran la arquitectura de la melodía. Y utilizamos la palabra "arquitectura" a partir de los versos de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...) en su célebre canción de amor no correspondido y, por su forma métrica y tradición musical, una *estampida*:

*Bastida, finida, N'Engles,
ai l'estampida.*

[He construido, he terminado, Don Engles, la estampida]

(Raimbaut de Vaqueiras, 329,9, vv. 71 i 72. Linskill 1964:184)

En la que la palabra *bastida* referida a la composición de la *estampida* (texto, métrica y música) recoge la acepción de "construcción" tanto en el texto como en la música. Desde esta concepción arquitectónica es imposible contemplar la composición de la música sin atender también al texto, ya que el "so", a partir de la interpretación que Jörn Gruber hace de la canción de Jaufré Rudel (...1125-1148...) *No sap chantar qui so no di* (BdT 262,3, vv. 1-6; Gruber 1983:85-91; 98-101) implica tanto la melodía como la métrica del texto. Si a ello añadimos la concepción intertextual e intermelódica, la consideración del texto cuando analizamos una melodía es imprescindible.

Uno de los elementos a tener en cuenta cuando abordamos la melodía del repertorio monódico trovadoresco es el fenómeno de la variabilidad. Las diferentes versiones de una misma canción en diferentes manuscritos nos llevan amenudo a no poder discernir cual era la versión original de una canción. Mientras en los textos, tanto por el número de manuscritos conservados de una misma composición textual, como por los elementos filológicos y literarios, es posible una reconstrucción o edición que permita aproximarnos a la obra del autor/trovador, en la música es imposible afirmar que estamos delante de la obra musical “original” de uno u otro trovador. Solo en casos excepcionales, como en la obra del trovador Guiraut Riquier (...1254-1292...). Parece que el manuscrito que ha conservado la música de sus poesías (manuscrito R) estaría muy próximo a un manuscrito del trovador por una serie de indicaciones cronológicas sobre la composición de las obras, y por ello podríamos plantear una hipótesis sobre la posibilidad de contar con obras originales del trovador. Pero en el resto de la obra trovadoresca únicamente podemos aproximarnos a ella. La causa de esa variabilidad no es otra que la transmisión oral, que legitima el fenómeno de la variación por parte de los transmisores.

Otra cuestión que condiciona la obra lírica medieval es la construcción de textos y melodías en función de una técnica de divulgación que depende directamente de las técnicas orales en función de la memoria. El objetivo de trovadores y juglares era difundir sus obras y los mensajes que en ellas estaban explícitos o implícitos, mensajes literarios, ideológicos, políticos, religiosos, ..., con técnicas intertextuales e intermelódicas. Comprobamos, pues, que la construcción de la obra lírica, texto y melodía depende de múltiples factores que habrá que tener en cuenta cuando se aborda el proceso de creación, sea literario o musical (Rossell y Medina 2008).

Sobre las melodías más famosas de la lírica trovadoresca y los criterios estéticos de valoración medieval solo contamos con los indicios que nos proporciona la consideración de las obras más imitadas y de las que encontramos en más manuscritos. Ambos criterios son inestables, tanto por el escaso número de manuscritos conservados como por el de obras que quizá fueron populares pero la cadena de relaciones con otras obras puede haber perdido “el” o “los” eslabones que nos permitirían comprobar la imitación, y, por ende, su popularidad y difusión en distintas zonas geográficas. Sin lugar a dudas la obra que, con todas las precauciones, podemos proponer como más famosa es *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) de Bernart de Ventadorn (...1147-1170...), conservada en más de 20 manuscritos y del que tenemos versiones musicales en los cuatro grandes manuscritos con música de lírica occitana. Fue imitada por *trouvères* (Le Vot 1992), por *minnessinger* (Frank 1952), en la lírica gallega medieval en una tensó bilingüe entre Arnaut Catalan (...1220-1253...) y el rey Alfonso X el Sabio (1221-1284), y citada en un drama litúrgico, el *Misterio de la Asunción* de Valencia del siglo XV (Massip 1988:726).

-*Leu chansonet'e vil*

(Giraut de Bornelh, BdT 4,22; ed. SHARMAN 1989)

Cuando pensamos en el acto de creación de la melodía trovadoresca corremos el riesgo de aplicar los mismos parámetros que aplicamos a una melodía contemporánea, empezando por el concepto de originalidad. Desde los inicios de la lírica trovadoresca, los trovadores reivindicaban la autoría de la obra, así uno de los primeros trovadores de los que tenemos obra conservada, Marcabru (...1120-1149...) en la primera canción de cruzada románica conservada podemos escuchar:

Pax in nomine Domini!
Fetz Marcabrus los motz e.l so.

[Paz en nombre de Dios! Marcabru ha hecho el texto y la música.]

(Marcabru, 293,35, vv. 1-2; ed. Gaunt 2000)

Marcabru reivindica el reconocimiento tanto a haber hecho el texto de la canción de la cruzada, como de no haber utilizado una melodía preexistente, es decir que la había “creado” o compuesto él mismo. La reivindicación delata tanto la normal práctica del *sirventes* con el consiguiente préstamo melódico (Rossell 2007), como la necesidad del trovador de que se le reconozca su labor creativa y original.

En una publicación reciente la filóloga italiana Francesca Gambino efectúa una novedosa lectura de la poesía *Ab la douzor del temps novel* (BdT 183,1) del primer trovador con obra conservada, Guillermo de Aquitania (1071-1126). A partir de un documentado aparato crítico, interpreta la palabra “vers” como ‘*secondo la melodia del nuovo canto*’ (Gambino 2010:10), y en la que podemos hallar ese rasgo de originalidad musical que los mismos trovadores reivindicaban cuando diferencian *vers* de *canço* tal como vemos en el texto del trovador Raimbaut d’Aurenga (...1147-1173...):

A mon vers dirai chanzo
ab leus motz ez ab leu so
ez en rima vil' e plana,
puois aissi son encolpatz
qan fatz avols motz als fatz

[A mi vers le llamaré “canción” con palabras ligeras, y con una ligera melodía,
y con rima simple y llana, aunque por ello me acusen
de que compongo malos textos para los cretinos.]

(Raimbaut d’Aurenga, BdT 389,7; vv. 1-5; ed. Pattison 1952)

Si antes *versus* había designado las piezas líricas latinas del repertorio litúrgico de San Marcial de Limoges, parece que en el mundo litúrgico se utilizó en el sentido poético-musical referido al versículo del gradual o del ofertorio. En sentido clásico de toda composición lírica destinada a ser cantada, se utiliza hasta el siglo XII, pero a partir de este siglo se alterna con otras denominaciones como *carmen*, *planctus* o *conductus* en un sentido equivalente, y también la encontramos relacionada con el *tropus*. En la tradición medieval *vers* y *canço* son sinónimos, ya que se refieren a una composición poético-lírica, con una estructura estrófica, pero la diferencia que esgrimen los trovadores es que *canço* siempre va acompañada de música, mientras que *vers* tanto designa una composición poética como lírica.

...mal cantava e mal trobava e mal violava e peichs parlava, e ben escrivia motz e sons

(Vida de Elias Cairel, ...1204-1222; ed. Boutière, 1973:252)

La melodía trovadoresca occitana (al igual que la francesa de los *trouvères*, gallega de las *cantigas*, o de los *minnesinger* alemanes por citar únicamente una parte del universo lírico medieval) es monódica, y de la occitana, que es cronológicamente la primera, se conservan unas 260 melodías diferentes en unos pocos manuscritos:

-manuscrito R (Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 22543), llamado el *Chansonnier d'Urfé*, redactado en el siglo XIV en la región occitana del Languedoc, y considerado como el manuscrito más importante para la conservación de la música trovadoresca occitana, con 160 melodías.

-manuscrito W (Paris, Bibliothèque Nationale f. fr. 844), llamado el *Manuscrit du roi*, redactado a finales del siglo XIII en el norte de Francia, y que ha conservado 39 melodías trovadorescas.

-manuscrito X (Paris, Bibliothèque Nationale f. fr. 20050), llamado el *Chansonnier de Saint-Germain-des-Pres*, redactado hacia la mitad del siglo XIII en Lorena (Francia), y que ha conservado 21 melodías del repertorio trovadoresco.

-manuscrito G (Milan, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 4, olim R 71 sup.) redactado en el siglo XIV en el norte de Italia y con 81 melodías de trovadores.

Otros manuscritos de Cataluña, Francia e Italia contienen algo de música, como el *Reginensis Latinus* 1659 conservado en la Biblioteca del Vaticano en Roma, que contiene el famoso planto *Fortz chauza es que tot lo major dan* (BdT 167,22) dedicado a Ricardo Corazón de León (1157-1199), de Gaucelm Faidit, o el manuscrito catalán de Sant Joan de les Abadeses (*Biblioteca Nacional de Catalunya*,

manuscrito 3.871) del siglo XIII que ha conservado 3 composiciones trovadorescas: *S'anc vos ame* (BdT 461,215c), *Ara lauset* (BdT 461,24a), y *Amors merce non sia* (BdT 461,20b).

No se ha conservado ninguna anotación de acompañamiento instrumental, y aunque las miniaturas no es frecuente la aparición del trovador con un instrumento. No obstante sabemos que trovadores y juglares se acompañaban con instrumentos de cuerda como la viola, el rebec, la mandora, etc.. La unidad melódica comprende sólo una *cobla* o estrofa, música que se va repitiendo a cada nueva estrofa, lo cual –y a diferencia del canto gregoriano que normalmente supone una melodía para un solo texto– conlleva una óptica de variabilidad en cuanto a la consideración de las relaciones entre texto y música. Las escasas melodías conservadas no nos permiten presentar una evolución objetiva de la música a lo largo de los siglos en que floreció este repertorio. No obstante a partir de las estructuras métricas podemos plantear hipótesis evolutivas sobre la estructura métrico-melódica de este repertorio. También podemos atisbar ciertos cambios en la composición melódica desde los primeros trovadores de los que se ha conservado música, como Marcabré y Jaufré Rudel, hasta el ocaso de la lírica occitana trovadoresca, como es el caso de Guiraut Riquier.

La importancia de la melodía no es menor a la del texto. Los mismos trovadores ensalzan el papel de la melodía, amenudo por encima del texto por su capacidad de permanecer inalterable a diferencia de éste que sufría todo tipo de variaciones en su transmisión, tal como afirma el "*mestre dels trobadors*", Giraut de Bornelh (...1162-1199...):

*Lo vers auzitz e mogutz
coma de bo trobador
pois reverti en error,
lo chans car er'asaubutz
c'us s'en fazia clamaire
dels dichs don altr'era laire,
com fetz de la gralha:l paus...*

[Cuando una canción ha sido escuchada y divulgada como de buen trovador, a veces vuelve (a su autor) con errores cuando la melodía ha sido aprendida (de memoria), porque alguien se ha hecho suyas las palabras que otro le había robado, tal como hizo la corneja con el pavo...]

(Giraut de Bornelh, 252,67, vv. 1-7. Ed. Sharman 1989)

- En aquest son, qu'eu trop leugier e pla, voill far auzir ...

Reforçiat de Forcalquier (...1277-1316...) (cf. Aurell 1989:247; BdT 418, 1,: 1-2)

Siguiendo a Dante (1265-1321) en el *De vulgari eloquentia*, (Dante, ed. Mengaldo 1968), la música de los trovadores puede tener un desarrollo continuo (*oda continua*: $\alpha, \beta, \gamma, \delta, \epsilon, \zeta, \eta, \theta...$), es decir sin que ninguna melodía se repita en ningún verso y sin *diesis* (la pausa que marca el paso de un miembro melódico a otro). Tenemos, por el contrario, composiciones que repiten las melodías de uno o más versos (*canço*: $\alpha, \beta, \alpha, \beta, \gamma, \delta...$). Si la repetición se realiza antes de la *diesis*, se denomina como *pedes cum cauda*, y si no hay repetición melódica antes de la *diesis* se denomina *frons cum cauda* (Perrin 1956). Los trabajos más importantes sobre la melodía y su naturaleza fueron realizados por el musicólogo alemán Friedrich Gennrich (1958-1960), que analizó este repertorio musical a partir de la existencia de una "forma musical" (Gennrich 1931), realizando una abstracción melódica estructural. Gennrich, con una voluntad de sistematizar y de dar una visión de conjunto, privilegió las versiones del manuscrito R. Su sistema de descripción melódica no siempre reflejaba la verdadera estructura de composición de la obra, que –amenudo– presenta microestructuras además de la "forma musical" que el musicólogo alemán había formulado. En realidad la mayoría de melodías trovadorescas cuentan con una organización más compleja que nosotros designamos como "estructura melódica" tal como veremos en los ejemplos que presentamos a continuación.

La repetición de frases melódicas en la música trovadoresca es hoy uno de los elementos que generan más expectación, pues su utilización comporta una estrategia estructural de composición que va más allá de la "forma musical". Encontramos frases repetidas dentro de una misma composición, lo cual en estructuras como *pedes cum cauda* o *canço* es normal. Sin embargo lo que genera mayor interés es la repetición de núcleos melódicos, más o menos desarrollados, que nos transportan a una arquitectura melódica difícilmente identificable por el público, pero que descubrimos incontestablemente en los análisis estructurales de estas melodías. Las variaciones y combinaciones melódicas pueden ser ornamentales, estructurales o de desarrollo melódico.

Efectuando un análisis pormenorizado en cada uno de los manuscritos podemos llegar a describir la estructura melódica que va más allá de la "forma musical" descrita por Gennrich, pues la estructura melódica incide en aquellos núcleos y repeticiones melódicas que forman un entramado sobre el que se organiza la melodía a partir de repeticiones parciales y estructurales de estos núcleos melódicos y/o estructuras. Vanin (2003), en su magnífico estudio sobre las formas musicales describe las formas canónicas trovadorescas a partir de la *oda continua*, formas con

una frase repetida, formas en estructura de canço, formas simétricas y formas irregulares. Varias son las formas melódicas utilizadas por los trovadores occitanos, no obstante, para que nos hagamos una idea aproximada de la composición estructural y formal de la obra musical trovadoresca comentaremos las más usuales. Para que tengamos una aproximación a la utilización de estas formas musicales en la obra de un trovador, nos remitimos a Gaucelm Faidit, del que se nos ha conservado un número mayor de obra musical en relación con otros trovadores. Presentamos la relación de las formas musicales de sus 14 composiciones con música:

Oda continua:

Al semblan del rei Thyès (BdT 167,4)
Chant e deport, joi, dompnei e solatz (BdT 167,15)
Coras qe-m des benanansa (BdT 167,17)
Fortz chausa es que tot lo major dan (BdT 167,22)
Lo rossignolet salvatge (BdT 167,34)
No m'alegra chans ni critz (BdT 167,43)
Si anc nuilhs hom per aver fin coratge (BdT 167,52)
S'om pogues partir son voler (BdT 167,56)
Tant ai sofert longamen grand afan (BdT 167,59)

Canço:

Gen fora contra l'afan (BdT 167,27)
Lo gens cors onratz (BdT 167,32)
Mon cor e mi e mas bonas chansos (BdT 167,37)
Si tot m'ai tarzat mon chan (BdT 167,53)

Lay segmentado:

Jamais nuill temps no-m pot ren far Amors (BdT 167,30)

Veamos a continuación ejemplos de estas tres formas melódicas: *oda continua*, *canço*, y *lay segmentado*:

-Canço: *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (BdT 70,12) de Bernart de Ventadorn, conservado en el manuscrito G14a y R57a. Veamos la versión del manuscrito G:

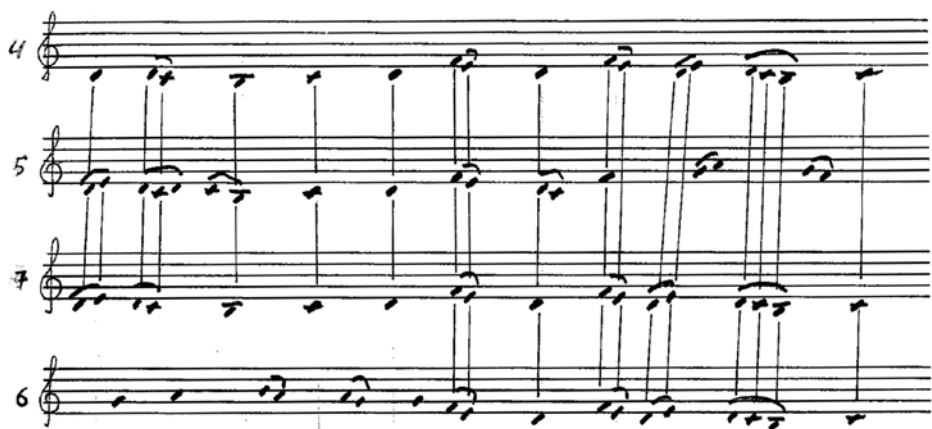
Transcripción del manuscrito G14a:

Texto del manuscrito G 14a:

Be mau p(er)out lai enues uetadorn
Tuit mei amis pos madona no mama
Et es be dreiz qe iamaiz lai no torn
Cades esta uas mi saluaz e grama
Uez p(er)qem fai senbla iraz e morn
Car en samor mi deleiz en soiorn
Ni de ren als nos rancura nis clama

Verso	forma musical ♪	estructura métrica	
v.1	α	a	10
v.2	β	b	10'
v.3	α	a	10
v.4	β	b	10'
v.5	γ	a	10
v.6	δ	a	10
v.7	β	b	10'

Si realizamos una comparación estructural de la melodía encontramos más relaciones que las de la forma musical:



Con lo cual añadiríamos a los gráficos anteriores la representación de estas nuevas relaciones estructurales y que designamos como “estructura melódica”:

Verso	forma musical ♪	estructura métrica		estructura melódica ♪
v.1	α	a	10	A
v.2	β	b	10'	B
v.3	α	a	10	A
v.4	β	b	10'	B
v.5	γ	a	10	B
v.6	δ	a	10	B'
v.7	β	b	10'	B

-Oda continua: Para ejemplificar esta forma transcribimos la canción del trovador Peire d’Alvernia *Dejosta.ls breus jorns e.ls loncs sers* (BdT, 323, 15), que encontramos en dos manuscritos X 86 y R 6, de los que presentamos la transcripción y análisis melódico del manuscrito R:

Transcripción musical manuscrito R 6:

The image displays a handwritten musical score on seven staves. Each staff begins with a stylized clef and contains square neumes, which are characteristic of medieval notation. The notation is written on a four-line staff system. The music is organized into measures by vertical bar lines. The staves are numbered 1 through 7 on the left side. The notation is dense and fills most of the staves, with some rests indicated by empty space or specific neume shapes.

Texto manuscrito R 6:

Dejostals breus jorns els loncs sers
 Can laura blanca brunezis
 Vuelh qe branc e bruelh mos sabers
 Don mos joys me frug em fluris
 Pus dels vertz fuelhs vey claritz los guarics
 Per qe sestray entre las neus els freys
 Lo rossinhols el tortz el gays el pics

Comparacion melódica manuscrito R 6:



Verso	forma musical ♪	estructura métrica		estructura melódica ♪
v.1	α	a	8	A
v.2	β	b	8	B
v.3	γ	a	8	A
v.4	δ	b	8	C
v.5	ε	c	10	C
v.6	ζ	d	10	D
v.7	η	c	10	C

-Lay segmentado: *Amors, pus a uos falh poders* (BdT 248,10; manuscrito R 104a) de Guiraut Riquier, la forma musical presenta la melodía con la repetición de un segmento métrico con una misma música y la que Gennrich denomina como “lay segmentado” :

Transcripción musical manuscrito R 104a:

Handwritten musical score for manuscript R 104a, featuring eight staves of music in a medieval style. The notation includes square neumes on a four-line red staff, with some staves also containing a single-line red staff below. The music is written in a medieval script, likely Gothic or similar, and includes various musical symbols such as square neumes, beams, and clefs. The staves are numbered 1 through 8 on the left side.

Texto manuscrito R 104 a:

Amors pos a uos falh poders

Jois ab pretz qus eran captenh

Que cobeitarz uey quls destrenh

De mort pot esser mos espers

Yeu o planc car es mos dans

Mais lo vostre planc dos tans

Car el mieu dan perdrai yeu solamens

Et el vostre total general gens.

Comparacion melódica manuscrito R 104a:

1

8

7

2

3

5

4

6

Verso	forma musical ♪	estructura métrica		estructura melódica ♪
v.1	α	a	8	A
v.2	β	b	8	B
v.3	γ	b	8	B
v.4	δ	a	8	C
v.5	γ	c	7	B
v.6	δ	c	7	C
v.7	ε	d	10	A
v.8	ζ	d	10	A

El sistema de composición trovadoresco, en definitiva, se fundamenta en una estructura melódica compuesta a partir de núcleos o células melódicas variables, tal como podemos apreciar en el siguiente ejemplo de Guilhem Ademar, *Langand vei flurir l'espiga* (BdT 202,8) conservado en el manuscrito R63b:

Transcripción musical manuscrito R 63b:



Texto manuscrito R 63b

Laican vey florir l'espiga

E sasemblal uis e uaisa

Adoncx la fuelha el frug sa faissa

Els auzels per sa par canta

Bem dey damors jauzir huey mais

Pus la lauzel foza guins.

Gráfico de la composición melódica:



Melodía verso final: cadencial

Verso	forma musical ♪	estructura métrica		estructura melódica ♪
v.1	α	a	7	A
v.2	β	b	7	B
v.3	α'	b	7	A
v.4	γ	c	7	B
v.5	δ	d	7	A
v.6	ε	d	7	C

-Trobador/tropator

Para entender este sistema de composición musical nuclear tenemos que recurrir a la tradición litúrgica medieval, concretamente la composición de los "tropos". No es gratuita la etimología de "trovador" (*tropator*<*tropare*), pues esta denominación designa a la persona que realiza una composición lírica mediante un sistema de imitaciones melódicas a partir de la amplificación y sustitución melódica de su modelo. Ejemplificaremos gráficamente este proceso de composición/imitación a partir de un género llamado *verbeta* (del latín *verba*), las prósulas de los responsorios

de maitines (Bonastre 1982). En primer lugar veamos un análisis esquemático de la verbeta *Lumen de lumine* correspondiente al responsorio *Loquebantur variis linguis*. (Anglès 1935:238):

1- Lu-men de lu-mi-ne a-des-to xpis-te.

2- Pa-tris un-quam qui pre-ci-bus nes-cis de-es-se.

P. Al-le ... - -

3- Et il-lo ig-ne nos-trum cor a-du-re.

4- Quo in-flam-mas-ti a-lumpnos ho-di-e. E -

The notation shows four staves of music. The first two staves are grouped by a bracket labeled 'A'. The third staff is a short phrase. The fourth and fifth staves are grouped by a bracket labeled 'B'. The lyrics are written below each staff.

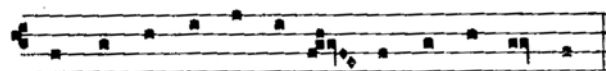
La estructura musical y la rima la ha tomado de la melodía del *alleluia* del *pneuma*:

1- Lu-men de lu-mi-ne a-des-to xpis-te.

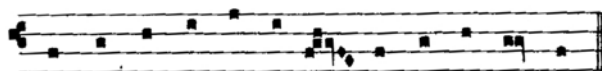
Al-le - - - - - lu-ia.

The notation shows two staves of music. The first staff is the same as the first staff in the previous block. The second staff is a longer phrase. A bracket labeled 'A' covers the first part of the second staff, and a bracket labeled 'C' covers the second part. A diagonal line connects the end of the first staff to the start of the second staff.

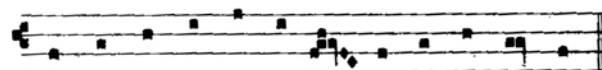
La segunda *verbeta*, *Ad possidendam terram in qua sis felix* corresponde al responsorio *Audi Israel precepta* (Bonastre 1982:110-112):



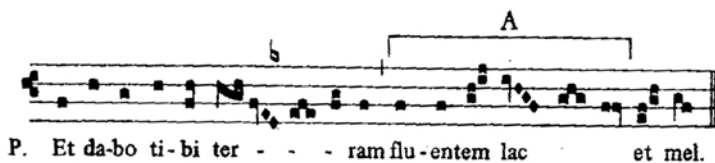
1- Ad pos-si-den-dam ter-ram in qua sis fe-lix.



2- Ad-du-xi te per ru-bri se-mi-tas ma-ris.

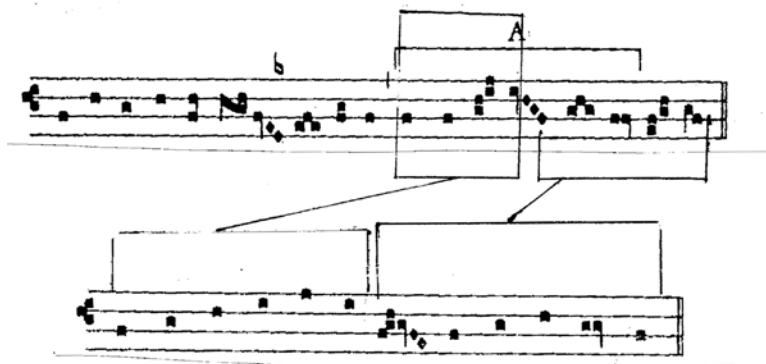


3- Ob-tem-pe-ra-bo ti-bi ro-bus-tas ma-nus.



P. Et da-bo ti-bi ter - - - ram flu-entem lac et mel.

y el tema musical tiene su origen en el *pneuma*:



-Ara voill un sirventes far

Guilhem de Bergueda (BdT 210, 3:1; ed. Riquer)

Empezábamos este trabajo con el sirventés de Uc de Sant Circ, y la base de todo sirventés es la imitación de una melodía preexistente. Si abordamos la melodía trovadoresca no podemos dejar de citar el *contrafactum* o aplicación de una melodía preexistente a un nuevo texto, a partir del mismo esquema métrico. La contrafacción es una técnica que permite la composición de uno de los géneros poéticos trovadorescos emblemáticos: el sirventés (Rossell 2007). En una poesía (BdT 80,13) del trovador Bertran de Born (...1159-95-1215) encontramos la designación de *sirventes* junto a la práctica del *contrafactum*, cuando en su composición *D'un sirventes no.m cal far loignor ganda* (BdT 80,13) afirma que realiza su composición con el so (métrica y música) de la "Alamanda" refiriéndose a la canción de Giraut de Bornelh *Si.us quer conselh, bel'ami'Alamanda* (BdT 242,69), de la que Bertran de Born toma la estructura métrica y la música:

D'un sirventes no.m cal far loignor ganda,

...

Conseill vuoill dar el son de "N'Alamanda"

[No me hace falta dar un gran rodeo para un sirventés ...

...os quiero aconsejar con la música de la Alamanda]

(Bertran De Born BdT 80,13, v. 1 y v. 25; Paden 1985:189)

Tanto el sirventes como el *contrafactum* permiten un trasvase poético y una difusión melódica ingente que traspasó las fronteras románicas. Así la melodía y la estructura métrica de *En chantan m'aven a membrar* (BdT 155,8) de Folquet de Marselha (...1178-95-1231) fue utilizada por Friedrich von Haussen (c. 1155-1190). Esta canción ya había influenciado a otros poetas como Gaulcem Faidit, Rudolf von Fenis (c.1150- 1196), o al mismo Dante.

Las imitaciones melódicas confieren a los textos contenidos intertextuales e intermelódicos. Las referencias de contenido que se producen con una melodía imitada tienen la intención de provocar en el auditorio reacciones que generen sorpresa, interés, comicidad, ... incluso intenciones perversas. Es el caso de la melodía de la "canción de alba" *Reis glorios, verais lums e clardatz* de Giraut de Bornelh (BdT 242,64), que está compuesta a partir del himno mariano *Ave, maris stella* (Rossell 2004:85-102). El efecto en el público, que conocía el modelo musical-debía ser considerable, por el hecho de cantar al adulterio ensalzándolo en esta canción de alba con la melodía de un himno a la virgen.

-Ab ioi mou lo vers e-l comens

Bernart de Ventadorn (BdT 70,1; ed. Appel 1915)

Si hablamos de melodía trovadoresca es necesario hablar de la “emoción”, o de la capacidad de estas melodías de provocar en el auditorio atención, generar respuestas y activar asociaciones en la memoria, lo cual genera interés en el público y popularidad a la obra lírica y a su autor. Decían los seguidores de la tradición

hermética de época helenística que la voz y el canto de los hombres eran capaces de poner en movimiento a los dioses celestes y sus esferas en beneficio de los hombres aunque los dioses no quisieran ni ponerse en movimiento ni favorecer a los humanos. Ésta era la fuerza del canto y de la melodía. En la tradición latina se produce un paralelismo entre la voz humana y la de los pájaros. Quizá el precedente fuera la leyenda mitológica de Tereo, Procne y Filomela y sus respectivas metamorfosis. En la tradición románica encontramos asimilado el canto de los pájaros al de los hombres en una expresión muy gráfica cuando éstos cantan “*en son lati*” según reza en algunas poesías. En este caso se deduce que el *lati* de los pájaros a partir de las adjetivaciones que encontramos de esta palabra, pasa a designar el concepto de “melodía”, y aquí ya no es “*vox*”. La diferencia entre *vox* y voz humana es que mientras la primera es fruto de una proporción matemática, la segunda es fruto de una inestabilidad que produce y genera emociones en todo aquel que la escucha.

*Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascus en lor lati,
segon lo vers del novel chan.*

[Con la dulzura del tiempo nuevo, los bosques echan hojas,
y los pájaros cantan, cada uno en su lengua, según la poesía del nuevo canto]

(Guillermo de Aquitania BdT 18,1; vv. 1-4)

El autor de este texto, el gran señor conde de Peitieu y duque de Aquitania, se refiere a un nuevo modo de composición lírica que identifica con un sistema melódico/lenguaje nuevo: el de los pájaros. Así mismo Marcabru se refiere a este lenguaje incomprensible para los humanos en un exordio primaveral:

*Bel m' es can s' esclarzis l' onda
e qecs auzels pel jardin
s' esjauzis segon son latin.*

[Me gusta cuando se vuelve más brillante el agua
y todo pájaro por el jardín/ se divierte (cada uno) en su lengua]

(Marcabru BdT 293, 12a; vv. 1-3; ed. Gaunt 2000)

Así mismo el trovador Gaucelm Faidit explicita o concreta más este sistema de comunicación melódico de los pájaros utilizando la denominación de *lengatge*,

*Lo rossignolet salvatge
ai auzit, que s' esbaudeja
per amor en son lengatge...*

[He escuchado al ruiseñor salvaje que, por amor, se alegra en su lengua]

(Gaucelm Faidit BdT 167,34; vv. 1-3; ed Mouzat 1965)

“lengua” que designa el canto de los pájaros como un lenguaje, tal como se entendía en la Edad Media la música y la melodía, como un sistema de comunicación complejo y lleno de significados. Este “lenguaje” musical de los pájaros, metáfora del de los trovadores, sería capaz de transmitir emociones, de hecho la utilización de la metáfora en los exordios primaverales se explicaría por la capacidad del canto de las aves de emocionar al trovador y a su público.

La consideración de la música como productora de emociones va ligada a la consideración de ésta como un lenguaje. En el siglo XVIII se habla de los “afectos” y su relación con la música, pues se interpreta que sonido y pasión están íntimamente relacionados. Según el violinista y compositor Charles Avison (1709-1770) en una obra de 1752, *An essay on musical expression*, afirmaba que la música era capaz de suscitar las pasiones del alma. No obstante estas ideas tuvieron sus detractores. El intelectual, compositor, musicólogo y hombre de letras, Michel Paul Guy de Chabanon, (1739-1792) afirmaba que la música no tiene nada que ver ni con las pasiones ni con las emociones (Chabanon 1779y 1785), opinión que compartía Eduard Hanslick en su obra de 1854, *De lo bello en la música*. En este mismo siglo XIX, Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849 -1919) teórico de la música alemán y medievalista, afirmaba , al contrario, que la música es capaz de expresar emociones y sentimientos mejor que cualquier otro arte. Para Goethe, tal como reseña Eckermann (1836/2005) la música es el arte de lo inefable, pero también para numerosos teóricos de la música posteriores (Jankélévitch 1961/2005).

Según Eugenio Trías, “música es el arte de organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor”, lo que puede provocar diferentes reacciones en el público o receptor, desde alegría, tristeza, euforia, ... y a menudo de manera totalmente inconsciente, es decir el punto emocional más profundo se motiva a efectos de un sonido o de una combinación melódica que es susceptible

de conectar con lo más profundo y, amenudo, inconsciente. Además de esta semiología de los afectos según Nietzsche, la música supone una actividad generada por la inteligencia y con “pretensión de conocimiento” (Trías 2007:19). Se da por supuesto que la relación entre música y emociones es una idea humanista (Rodríguez Suso 2002:35- 37), no obstante el planteamiento lo encontramos ya en los teóricos de la música griegos como la representación simbólica de la música en Platón (*República*, III). Ya en el siglo XVII, el padre Kircher (1650) describía 8 afectos que pueden expresarse musicalmente: amor, dolor/llanto, alegría/exaltación, furor/indignación, compasión/lágrima, temor/aflicción, presunción/audacia, admiración/estupor. Y que más tarde reagrupa en tres principales: alegría, quietud y tristeza (cf. Molina Jiménez 2005:22, nota 14).

Aunque apartados cronológicamente de nuestro objetivo de estudio, todas estas opiniones denotan una tradición (mas bien polémica) sobre las emociones y la música. Los trovadores y su obra no fueron ajenos a ella, pues heredaban todas las teorías sobre los afectos y los “*ethos*” de la música litúrgica medieval (Jacques Chailley 1985).

La primera referencia que hemos hecho al “so” tiene que ver con el género poético del “alba”, en la que Giraut de Bornelh se referirían tanto a un género melódico, como a la tradición religiosa de la música, y por ello con referencias intertextuales e intermelódicas con una intención aviesa por parte del compositor/trovador, como ya hemos dicho anteriormente.

-que mi fes son d'alba

Cadenet (BdT 106,14: v. 9; ed Zemp 1978)

Marcabré se empeña en reivindicar la autoría de su “canción de cruzada” y por tanto creemos que en esa melodía el trovador introduce un registro bélico que se realiza con el primer verso de la poesía en latín:

Pax in nomine Domini!
Fetz Marcabrus lo vers e.l so.

[Paz en nombre de Dios! Marcabré ha hecho la poesía y la música]

(Marcabré, 293,35, vv. 1-2; ed. Gaunt 2000)

Giraut de Bornelh caracteriza una de sus composiciones (*Leu chansonet'e vil*, BdT 242,45; Ms. *Þ R 9c*) en las que defiende el *trobar leu* mediante un texto de difícil intelección, como *leu chansonet'e vil*, y de la que podríamos destacar el intervalo

de 3a con que empieza la composición. Podríamos continuar describiendo el “ethos” de las melodías a partir del contenido del texto. En *Rassa, tant creis e mont’e poia* (BdT 80,37; Ms. J R 6d), tipo viril, con un inicio melódico de una cuerda de recitación en el registro alto y que se mantiene durante buena parte de la melodía; mientras que en *La dousa votz ai auzida* de Bernart de Ventadorn (BdT 70,23 Ms. J R 57c y G 89r), la melodía se mueve por grados conjuntos y podríamos destacar su delicadeza para un texto de amor. No obstante la técnica del sirventés nos obliga a ser cautos en este aspecto, ya que una melodía que originariamente fuera de amor, luego pasa a ser bélica, y tenemos multitud de ejemplos, como la melodía del virulento sirventés contra la iglesia y los franceses con motivo de la cruzada contra los albigenses, *Tartarassa ni voutor* (BdT 335,55) de Peire Cardenal (...1205-1272...), *contrafactum* de la canción de amor *Era.m cosselhatz, senhor* (BdT 70,6) de Bernart de Ventadorn. O también la belicosa composición *Del rei d’aragon consir* (BdT 392,11) de Raimon de Miraval, cuyo modelo es la canción de amor de Berenguer de Palou *Aital dona, cum ieu sai* (BdT 47,3 Ms. J R 37c). En este último caso podemos interpretar razones de tipo político y de difusión de la obra en un medio concreto a partir de una melodía conocida por el público al que se le quiere enviar el mensaje (Rossell 2000). Pero también la elección de la melodía responde a motivos ideológicos, como es el caso de la tenso Arnaut Catalan *Sénher ara ie-us vein quer[er]* (T 21,1) entre Arnaut Catalan y Alfonso X en el que se ridiculiza el amor cortés con la melodía de la canción emblemática y más famosa del amor cortés, *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) de Bernart de Ventadorn. La construcción de este *ethos* depende tanto de la entonación y la cadencia, de la combinación de los intervalos, como de la tradición modal (lo que nosotros llamaríamos como tonalidad, pero mucho más sutil en la época medieval que nuestros dos registros de “mayor” y “menor”) litúrgica. La caracterización musical a partir de emociones no es patrimonio de la tradición occidental, la encontramos también en el canto religioso árabe (Guettat 1986; Tuma 1977) y en otras tradiciones musicales no occidentales.

La composición melódica de la música de los trovadores obedece pues, en primer lugar, a una estructura arquitectónica ligada directamente con lo que hoy denominamos “estructura métrica” y que los trovadores designaban como “so”. El sistema de composición está heredado de la tradición litúrgica gregoriana, y utiliza un sistema nuclear que confiere a la melodía una subestructura por encima de la “forma musical”. El sistema de imitación, sea a partir de referencias intermelódicas como la que citábamos del *alba* de Giraut de Bornelh, sea a partir de la técnica del *sirventes*, confieren a estas composiciones un metasentido que sin la música sería difícil que alcanzara, sea por la economía del recurso, como por la rapidez e inmediatez de la recepción y su comprensión. La construcción de la melodía trovadoresca se forja a partir de diferentes elementos: la composición de tradición litúrgica, unas estructuras métricas que se corresponden a unas estructuras

melódicas (*oda continua; canço...*); una "forma musical" y una estructura musical a partir de la repetición de núcleos y estructuras melódicas repetidas estratégicamente; codigos intertextuales e intermelódicos a partir de la imitación, la técnica del sirventés y el *contrafactum*; y por último unos códigos o "ethos" melódicos que comportarían (si llegamos a particularizarlos) un contenido emocional, aunque este último aspecto requeriría una investigación a partir de la delimitación entre la verdadera autoría del repertorio trovadoresco y la identificación del texto y la música originarios, así como la identificación de los modelos musicales, tarea ésta dificultada por el escaso repertorio conservado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anglès, Higiní (1935) *La música a Catalunya fins al Segle XIII*, Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona, Barcelona.

Aston, S.C. (1953) *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge. Aubrey, Elizabeth (1989: 110–149) "References to Music in Old Occitan Literature."

Acta Musicologica, 61:2 (May–Aug., 1989). Aurell, M. (1989) *La Vièlle et l'épée: Troubadours et politique a la Provence au XIIIe*

siècle, Paris, Aubier. BdT: ver Pillet, A. y Carstens, H.

Bertran de Born (1985) *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, William D. Paden Jr., Tilde Sankovitch, Patricia Stäblein, ed. ed. California (ed. music)

Bonastre, F. (1982) *Estudis sobre la verbeta (la verbeta a Catalunya durant els segles XI-XVI)*. Diputació de Tarragona.

Boutiere, J., i Schutz, A.-H., y Cluzel, I.-M., (1964) *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe. et XIVe. siècles*. Ed. refundue... par J.B. avec la collaboration d'I.M. Cluzel "Les classiques d'Oc". París, (reimp. de 1973).

Chabanon, Michel Paul Guy de (1779) *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris. Chabanon, Michel Paul Guy de (1785) *De la Musique considérée en elle-même et*

dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, Paris. Chailley, Jacques (1985:73-94) *Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux*

chapiteaux de Cluny, *Acta Musicologica*, 57. Chiarini, Giorgio (1985) *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, Edizione critica. Roma, L'Aquila.

Dante Alighieri (1968) *De vulgari eloquentia*. *Vulgares Eloquentes* 3, vol. 1. Ed. P. V. Mengaldo. Padova.

Eckermann, Johann Peter (1836-1848) *Gespräche mit Goethe* (vols: i. and ii. 1836; vol. iii. 1848; 7th ed., Leipzig, 1899; (traducción española, ed. Acantilado 2006)

Frank, Istvan (1952) "Trouvères et Minnesänger". *Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIe. siècle*, Saarbrücken.

Gambino, Francesca (2010:1-51) Guglielmo di Poitiers. *Ab la douzor del temps novel* (BdT 183.1) *Lecturae tropatorum* 3, 2010.

Gennrich, F. (1931:285-349.) "Das Formproblem des Minnesangs. Ein Beitrag zur Erforschung des Strophenbaues der mittelalterlichen Lyrik." *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9.

Gennrich, F. (1958-1960) *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt. Gaunt, Simon, Harvey, Ruth y Paterson, Linda (2000) *Marcabru: A Critical Edition*,

Cambridge, Boydell and Brewer. Gruber, Jörn (1983) *Die Dialektik des Trobar*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Guettat, Mahmoud (1986) *La tradition musicale arabe*, Ministère de l'éducation nationale, Nancy.

Jankélévitch, Vladimir (1961) *La Musique et l'Ineffable*, (trad. 2005; *La música y lo inefable*. Edit. Alpha Decay, Col. Alpha, Bet & Gimmel, Número 5).

Kolsen A. (1910-1935) *Sämtliche des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle.

Le Vot, G. (1992 : 637-647) « Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les cansos du troubadour Folquet de Marseille », (*Montpellier: Illème. Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes: Contacts de langues, de Civilisations et intertextualité*, T. II.

Linskill, J. (1964): *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton.

Massip, Francesc (1988: 721-752) "El repertorio musical en el teatro medieval catalán", *Revista de Musicología*, X, no 3 (1988).

Meneghetti, Maria Luisa (1999:181-196) "Intertextuality and dialogism in the troubadours". *The Troubadours: An Introduction*. Simon Gaunt and Sarah Kay, edd. Cambridge: Cambridge University Press.

Molina Jiménez, Ma Belén (2005) *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Universidad de Murcia.

Mouzat, Jean (1965) *Les poèmes de Gaucelm Faidit*. Paris. Pattison, Walter T. (1952) *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*.

Minneapolis: University of Minnesota Press. Perrin, R. H. (1956:12-18) "Some Notes on Troubadour Melodic Types." *Journal of the American Musicological Society* 9.

Perrin, Robert H. (1963: 313-324) "Descant and Troubadour Melodies: A Problem in Terms Author(s)", en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 16, No. 3 (Autumn, 1963), University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable.

Pillet, A. y Carstens, H. (1933) *Bibliographie der troubadours*, Halle (citado como BdT)

Riquer, Martin de (1971) *Guilhem de Berguedà*. Poblet. Rodríguez Suso, Carmen (2002) *Prontuario de musicología*, Editorial Clivis, col.

Neuma, Barcelona.

Rossell, Antoni (1992) *El cant dels trobadors*. Publicacions de l'Ajuntament de Castelló d'Ampúries.

Rossell, Antoni (2000: 149-156) "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval" en *La Lingüística Española en la Época de los Descubrimientos*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Rossell, Antoni (2004) *Literatura i música: Lírica*. Dinsic, Barcelona.

Rossell, Antoni (2005) "La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X" *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* Ed. Symposia philologica, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana Alacant pp. 1421-1432

Rossell, Antoni (2007: 146-181.) "La lírica trovadoresca: una estrategia métrico-melódica (oral) para la difusión de ideas y noticias en la Edad Media", en *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Fundación Joaquín Díaz,

Urueña.

Rossell, Antoni & Medina, Rosa Ma (2008): "Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: 1. Música, memoria y lingüística (A. Rossell, pp. 1-14).

2. Algunos posibles fenómenos de oralidad concepcional universal en los textos trovadorescos occitanos (R. M. Medina, pp. 14-26)", en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 14, 1, pp.1-29, Buske.

Sharman R. (1989) *The "Cansos" and "Sirventes" of the Troubadour Giraut de Borneil*. Cambridge.

Touma, Habib Hassan (1977) *La Musique Arabe*. Buch/Chat, Paris. Trías, Eugenio (2007) *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg y Círculo de

Lectores, Barcelona. Vanin, Claudio (2003, 1a ed. 1994) *Musical form and tonal structure in troubadour*

song. (Thesis Ph. D.--University of Western Ontario, 1994) Ann Arbor, Mich.: UMI.

Washer, Nancy Ellen (2002) *"Los motz e.l so": Words, melody, and their interaction in the songs of Folquet de Marseille*. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University in The College of Music and Dramatic Arts by B.S., Cornell University, 1982, M.S., University of Florida, 1986.

Zemp, J. (1978) *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern-Frankfurt a M.-Las Vegas.

Descobrimos a vida, o amor e o sentido através do gesto musical (vocal e instrumental)

Domingos MORAIS

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL
IELT - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
da Universidade Nova de Lisboa

- 1 - Breve nota sobre a construção da identidade musical
- 2 - Do som e da música, bálsamos do corpo, alimentos do espírito
- 3 - Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições
- 4 - Panorama Músico-Instrumental Popular Português – no séc. XX
- 5 - As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”
- 6 - Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural – ou de como se forma o sentimento de pertença consciente
- 7 - CRAMOL e Batuque FINKA PÉ – Cantar pela vida, o amor e o sentido

“O Homem não se pode criar no isolamento dos outros homens, nem viver fora do enquadramento natural da beleza dos sons, das formas e dos movimentos que o envolvem. O seu espírito é feito da interiorização do movimento das coisas, das pessoas, da natureza. A cultura e a sua linguagem são a natureza do Homem”¹

João dos Santos, 1979

1 SANTOS, J. - “A caminho de uma utopia...Um Instituto da criança”.Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

1 - Breve nota sobre a construção da identidade musical

É a voz que nos salva. Antes de ser canto e conto, melodia e palavra, é o grito involuntário do ar que nos inunda os pulmões no nascimento. Tudo nos vai soar diferente, a partir desse momento. O ventre da nossa mãe já não filtra e mistura os sons exteriores com os do seu corpo.

Falam agora connosco como se compreendêssemos o sentido de cada palavra. E ouvimos as primeiras melopeias que se misturam com o calor da pele, o cheiro dos corpos que nos abraçam, o sabor do leite que nos acalma. O Mundo é uma amálgama de sons, cheiros, luz. Frio e calor são agora sensações novas. Mãos que nos tocam, tecidos que nos embrulham. E o adeus definitivo a esse mar quente onde vivemos em total comunhão com a mulher que nos pariu.

Os três primeiros anos de vida são decisivos. Tudo se transforma em nós e à nossa volta. E como ninguém sabe muito bem o que a criança entende, a experiência da humanidade aconselha que tudo seja feito para que o novo ser adquira os saberes e habilidades que muitas gerações de pais, tios e avós ensaiaram. A voz, o toque das mãos e o gesto acompanham o cuidar do corpo que é alimentado, limpo, protegido de tudo o que o possa por em perigo.

Cantam-lhes muito², aos meninos. Fazem-se jogos em que as palavras se repetem vezes sem fim, entoadas sobre motivos melódicos, a par com os sons da língua materna, onde as marcas de cada cultura já estão presentes. Tudo se conjuga para que o sentimento de segurança que está associado aos rostos e vozes dos cuidadores da infância sejam o território de afecto e significado profundos que as acompanhará durante toda a vida. Quase tudo será para sempre entendido por esses filtros inconscientes, território imaterial presente em cada decisão e avaliação do que nos é estranho. Gordon (1997)³ diz-nos como as crianças aprendem uma língua:

Enquanto recém-nascidos, ouvem falar uma língua à sua volta. O ideal será ler-lhes trechos antes mesmo de serem capazes de compreender o que lhes está a ser lido. Absorvem tudo o que ouvem e, em breve, começam a vocalizar sons imitando a fala, o que normalmente inclui sons em linguagem balbuciada que podem ser encontrados em vários

2 Canções de embalar, designação que preferimos a canções de regaço, do berço, de acalantar. Canción de cuna, em castelhano; Berceuse, em francês; Lullaby em inglês; de ninar, no Brasil; Wiegenlied, em alemão.

3 GORDON, Edwin E. *A music learning Theory for newborn and young children*. Ed. GIA Publications, Chicago, USA, 1997. Tradução portuguesa editada pela Fundação Gulbenkian, em 2000 "Teoria de Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar"

idiomas. Por volta dos nove meses, a criança típica adquiriu a facilidade de articular com a língua os sons necessários para falar o idioma da sua cultura (p. 8-9)

São as marcas da cultura, as particularidades da língua que escutam e que gradualmente começam a articular, das emoções transformadas em choro, riso, balbúcio, grito. Também entoação melódica, titubeante na forma, decidida na intencionalidade e reforçada pelos efeitos que desencadeia nos cuidadores adultos. Entoam antes de falarem com palavras. E cada palavra, por vezes imperceptível, é um mundo de significado e emoção. Estarão aí as primeiras melodias, criadas sobre fonemas que tudo podem dizer através do cada vez melhor domínio das cambiantes de altura, intensidade e timbre (colocação).

O sentido rítmico, dependente nos primeiros meses do desenvolvimento do sistema nervoso, manifesta-se antes de a criança conseguir andar. Braços e pernas, deitada ou já sentada, revelam pulsação regular dos jogos repetitivos de descoberta do corpo. Os objectos que manipula com as mãos são percutidos com enorme prazer deixando perceber células rítmicas com que realizam já pequenas frases. Os jogos e manipulações ajudam a esse domínio, acompanhado por um enorme prazer. E a voz entoada ganha também, através dessa maturidade rítmica, a capacidade de organizar os sons segundo fórmulas rítmicas (células) que conduzem gradualmente à reprodução de motivos e frases que lhes são cantados ou mesmo à elaboração de melodias sobre fonemas, vogais, palavras.

Talvez em nenhuma outra idade haja uma tão grande proximidade com adultos que cuidam de um ser visivelmente frágil e dependente a quem tudo deve ser dado para ultrapassar com sucesso os desafios da vida.

A capacidade de comunicar é depois da preocupação e cuidados com a saúde a mais estimulada. E a criança responde como pode, falando com todo o corpo.

A comunidade reconhece na criança a sua capacidade de se comportar segundo padrões que reforçam a identidade do grupo e asseguram a sua continuidade e projecção no futuro. Faz por isso tudo o que pode para assegurar a transmissão do que considera essencial. É aqui que podemos encontrar o que é de facto importante para cada comunidade num determinado momento da sua história.

Adolfo Coelho (1883)⁴ lembrava-nos, há um século, que “os contos e rimas infantis parecem ser como o leite materno, que nenhuma preparação, por mais adiantada que esteja a ciência, poderá igualar”. Sabe-se hoje quanto estas criações literárias,

4 COELHO, A. *Os Elementos Tradicionais da Educação - Estudo Pedagógico*, Lisboa: Livraria Universal, 1883, p.65

genericamente designadas por este autor como “pedagogia das amas”, são adequadas ao desenvolvimento do pensamento e linguagem dos bebés (Santos, 1987).

Da fórmula constam, essencialmente, ritmo e melodia, determinados pela regularidade métrica e pela sonoridade das palavras, com relevo para a alternância de acentos fortes e fracos, para a rima e para as repetições. Constam ainda, gestos e mímica ligados intimamente à linha prosódica e também processos de carácter poético ou lúdico que alimentam a criatividade, com particular relevo para o nonsense. O seu modo de transmissão - de viva voz - pressupõe a proximidade, o prazer do contacto físico dos interlocutores e a permanente adequação comunicativa.⁵

Diz-nos João dos Santos⁶: “Responder à questão ingénua: “Onde põe o pipi o ovo?” é imitar um gesto cujo significado é apenas para agradar ao adulto... É o começo da linguagem”. E Conceição Rolo na Nota introdutória a uma colectânea de Rimas e Jogos Infantis⁷:

“Desde muito cedo, o bebé manifesta interesse pela melodia da voz que lhe é dirigida (...) e, em breve, passa da escuta atenta para uma resposta traduzida num gesto. Mais tarde, repete sílabas ou palavras curtas, multiplicando as “gracinhas” que as pessoas mais próximas transmitiram.

À medida que a criança vai crescendo, a sua participação torna-se mais activa até que, um dia, é capaz de reproduzir, na íntegra, textos e gestos progressivamente memorizados”

A importância dada pelas comunidades humanas desde sempre a esta transmissão, presente em todas as culturas, só se pode avaliar se reconhecermos o sucesso obtido na aprendizagem da língua materna e dos padrões imateriais de comportamento por todas as crianças, sendo as excepções objecto de cuidados especiais.

Encontramos desde o séc. XVI referencia a canções de embalar em Portugal nas obras de Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, António Prestes⁸. Nas comunidades por-

5 COELHO, A; *Jogos e Rimas Infantis*, Edição facsimilada de 2008, Arquimedes livros, Lisboa, 1919.

6 SANTOS, J. ; *Ensaio sobre educação - II. O falar das letras*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

7 ROLO, M^a da Conceição. *Rimas e Jogos Infantis*. Lisboa Editora, 1995.

8 VASCONCELOS, José Leite de , “Canções do Berço segundo a Tradição Popular Portuguesa”, *Revista Lusitana*, X, 1907, pp-1-86; *Opúsculos*, vol II. Lisboa, Imprensa Nacional, pp.780-927.

tuguesas espalhadas pelo mundo, as canções de embalar, rimas e lenga-lengas estão sempre presentes sendo seguramente um dos principais suportes de transmissão da língua mesmo em condições muito adversas, como se verifica nas comunidades sefarditas expulsas de Portugal e Espanha no séc. XVI e onde ainda hoje podemos encontrar esses repertórios.

Anabela Canez (2008) reúne uma colectânea de canções de embalar em Portugal que organiza em dois Corpus e um anexo com “outras canções de embalar” de Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa⁹:

Corpus I

Cantigas de inspiração religiosa

1. Anjos

Dorme, dorme, meu menino
Que é alegre o sono teu
Enquanto na terra dormes
Folgam os anjos no céu
(A.T.P.)¹⁰

2. Menino-anjo

Dorme meu anjinho
Dorme meu amor
Quantas vezes canto
A chorar de dor?
(M.G.)¹¹

3. Virgem Maria

Nossa Senhora faz meia
Com agulhinhas de luz,

⁹ CANEZ, Anabela Nicolau Marques; *Canções de embalar Cultura e Tradição; Um estudo sobre (con)textos da maternidade na (e)terna lírica popular*; IELT/Ed. Colibri, 2008. Pp. 185-221

¹⁰ (A.T.P.) – A. Thomaz PIRES, *Cantos Populares Portugueses, Vol III*, 1909;

¹¹ (M.G.) – Michel GIACOMETTI, (recolhas feitas pelo autor a partir do Boletim do Instituto da Ilha Terceira, nº 7 (1949) e nº 8 (1950);

O novelo é lua cheia,
 As meias são para Jesus.
 Ó.....Ó.....Ó.....Ó.....
 (M.A.R.)¹²

4. Outras “Virgens” / Outros Padroeiros

Menino bonito
 Não dorme na cama,
 Dorme no regaço
 Da virgem Sant’ Ana
 (L.V.)

5. S. José

Ó José, carpinteirinho
 Porque não carpintearais,
 Por que não fazeis o berço,
 Ao menino que embalais?
 (A.L.)¹³

6. Menino Jesus (acalantos de Natal)

Ó meu menino Jesus,
 Onde estão vossas fraldinhas?
 - Deixei-as lá em Belém,
 - A enxugar numas pedrinhas.
 (M.G.)

7. A expressão do amor materno

Quem tem meninos pequenos
 Alivia a criação:

12 (L.V.) – J. Leite de VASCONCELOS, ‘Canções de berço segundo a Tradição Popular Portuguesa’ in *Opúsculos VII – Etnologia, parte II*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1938.

13 (A.L.) – Armando LEÇA, ‘Monodias de berço’ in *Ocidente*, vol. V, p. 95.

De dia tem-nos nos braços,
À noite no coração.
(L.V.)

8. Incitamento ao sono

Meu filhinho, adormece,
Não me faças mais cantar,
Quero ir fazer a ceia
Antes de teu pai chegar.
(M.G.)

9. Tradição-geração

Ai lé lela, ai lé lela,
Ai lé lela, ai lé ló,
E é a primeira cantiga
Que m' ensinou la mi abó.
(L.V.)

10. O papão

Dorme, dorme, meu amor,
O teu sono descansado,
Que o papão já não te leva
No teu saco remendado.
(M.G.)

11. Outros medos

Vai-te, Côca, vai-te, Côca,
Para cima do telhado:
Deixa dormir o menino
Um soninho descansado.
(L.V.)

Corpus II

1. Composições tradicionais diversas

Acalentar meninos
 Embala, preta, embala
 Menino do teu senhor;
 Canta-lhe bem amoroso,
 Anina-lo com amor.
 Embala, preta, embala,
 Como o fez San José,
 Que os anjos estão cantando
Pater noster domine.
 (T.B.)¹⁴

2. Cantigas de embalar peculiares (Ró-rós transmuntanos)

Cabeça de burro,
 Bocê nu m' antende?...
 Al pai del nino
 Na cama se 'stende...

Refrão
 Oh! Ró, ró!
 Oh! Ró, ró!

Qu' agora, nó!...

Bocê nu m' antende
 Cabeça de burro,
 Al pai del nino,
 Ouserba tudo...
 (refrão)¹⁵

14 (T.B.) – BRAGA, Theóphilo, *Cancioneiro Popular Português*, 2ª ed., Lisboa, J.A.Rodrigues & Cª Editores, 1913, p.278.

15 in António Maria Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, 1º vol., 1984, pp. 219-220.

3. Outras canções de embalar (Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa)

O meu menino é d'oiro
José Afonso

O meu menino é d'oiro
É de oiro fino
Não façam caso
que é pequenino

O meu menino é d'oiro
D'oiro fagueiro
Hei-de levá-lo
no meu veleiro.

Venham aves do céu
Pousar de mansinho
Por sobre os ombros
do meu menino

Venham comigo venham
Que eu não vou só
Levo o menino
no meu trenó.

Quantos sonhos ligeiros
pra teu sossego
Menino avaro
não tenhas medo

Onde fores no teu sonho
Quero ir contigo
Menino d'oiro
sou teu amigo

Venham altas montanhas
Ventos do mar
Que o meu menino
Nasceu p'ra amar

Venha comigo venham
Que eu não vou só
Levo o menino
no meu trenó.

2 - Do som e da música, bálsamos do corpo, alimentos do espírito¹⁶

Uma primeira constatação, feita por quem olhou as práticas musicais dos povos e culturas da Terra, é a sua (omni)presença e papel relevante em todos os actos que marcam a existência humana, “do berço à cova”, com gostava de dizer Michel Giacometti¹⁷. Dos instrumentos sonoros inventados e usados diz-nos Bruno Nettl¹⁸ que nenhuma actividade humana criou tanta variedade de formas e procedimentos, descritos pela organologia musical e documentados pelos estudos de etnomusicologia e musicologia comparada.

A que se deve tal interesse e domínio? Não somos uma espécie particularmente dotada para ouvir (somos quase surdos para sons muito agudos e só de corneta acústica somos capazes de perceber o que se passa a 100 ou 200 metros de nós). Mas o nosso cérebro ajudou-nos a distinguir no pouco que escutamos subtilezas que nos salvaram de sermos trucidados por predadores vários, incluindo os nossos semelhantes, com quem a competição pelo território, as fêmeas e os alimentos foi de morte.

Gritar para impressionar os possíveis predadores, utilizar pedras, paus, arcos e peles para construir chamarizes de caça e empurrar as presas para armadilhas, impressionar o grupo com as habilidades de que eram capazes, entreter e brincar com os juvenis do bando que assim aprendiam ao faz de conta a sobrevivência futura, foram práticas (embora pouca evidência documental exista) que nos tornaram, como espécie, exímios no domínio da produção sonora, no domínio da voz, da própria linguagem que terá sido som e melodia antes de ser palavra e frase.

Natural que a voz falada e entoada (melodia) tenha sido um dos primeiros recursos terapêuticos a que a humanidade terá recorrido nos primórdios dos grupos de humanos. Com tanta desgraça e desconhecimento das causas, a mobilização no doente da vontade de viver e curar-se, pelo apelo ao que hoje sabemos serem recursos da vida que podem ser desencadeados por actos de manipulação e afecto, como as massagens e a repetição de gestos transportados por melopeias e cadências ritmadas. Basta referir que o acto de respirar foi e é considerado por muitas culturas como a forma mais perfeita de autoconhecimento e domínio, estando ligado habitualmente à emissão sonora com e sem instrumentos e ao controlo da voz.

16 MORAIS, Domingos; “Do som e da Música, bálsamos do corpo, alimentos da Alma” in *Artes de Cura e Espanta-Males*. Gradiva, Outubro de 2009.

17 GIACOMETTI, Michel; *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Círculo de Leitores; 1981, p. 14.

18 NETTL, Bruno; *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, 1956.

E dançam. Os humanos de tanto esbracejarem descobriram o gosto dos gestos que se repetem, das formas desenhadas pelo corpo no espaço, do poder do desejo transfigurado em dança que lhes trazia boas caçadas, colheitas abundantes, saúde e muitos filhos. Tudo lhes deve ter servido para alimentar as danças. O canto e os instrumentos musicais foram o suporte da dança colectiva que teve (e continua a ter) uma presença em todos os momentos que valem a pena ser vividos com intensidade e entrega.

Não admira que o gosto alcançado com o domínio dessas formas de expressão e de afirmação do grupo tenham tido outras utilidades. É quase certo que terá havido desde muito cedo, nas comunidades humanas, a convicção de que o som, a música, o movimento, a dança, deviam ter propriedades terapêuticas. E que a sua simples prática, sem mais, seria propiciadora das maiores venturas.

O que mais nos pode surpreender são as ligações que se foram estabelecendo entre os gestos e actos que curam e a ritualização de procedimentos aparentemente desnecessários, como as palavras que se dizem ou cantam, os objectos que têm de estar presentes em determinados momentos da cura, a sua manipulação com movimentos que criam como que coreografias à medida de cada paciente e padecimento.

Parece-nos estar nos antípodas de uma medicina exercida pela prescrição ao telefone ou pela internet de remédios embalados e entregues ao domicílio.

Mas não estamos. A cura dos padecimentos (não as doenças, que essas parecem ser comuns a toda a espécie) que cada cultura reconhece, faz-se também com a convicção que se tem na sua eficácia e nas culpas atribuídas aos insucessos registados. Pelo sim, pelo não, poucos são os doentes que não recorrem a alguns suplementos em que reconhecemos velhas práticas. São chás, unguentos, palavras e frases especiais, orações, conjuros e saberes que receberam das gerações anteriores ou foram buscar a outras culturas, todas impropriamente designadas por medicinas alternativas por quem se pensa detentor de um saber absoluto do sofrimento humano.

Talvez seja ainda possível aprender com os povos que souberam encontrar resposta para a incessante procura da felicidade, bem-estar e realização que todos procuramos. E de como a relação de ajuda e o acto terapêutico só podem ser exercidos por quem sabe ouvir e tenta compreender aqueles que sofrem.

A realização de rituais fúnebres que remontam possivelmente a 300.000 anos¹⁹, a par da caça e em outros momentos importantes para a vida do grupo terão sido acompanhados por manifestações vocais, de dança e representação simbólica que estão na origem do que hoje designamos por manifestações artísticas.

3 – Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições²⁰

Os instrumentos musicais são, a par com a tradição oral, um dos aspectos mais fascinantes dos traços e marcas que as viagens dos portugueses espalharam pelos cinco continentes. A difusão de alguns e não de todos, as alterações introduzidas localmente nas técnicas de construção, a influência e miscigenação locais, constituem desafios que sem explicar totalmente o que terá acontecido ajudam a compreender a importância que as práticas culturais associadas à música tiveram para as comunidades que as quiseram continuar. A par com a quase inexistente adopção de músicas e instrumentos de outros povos que parece não acompanhar a inegável capacidade de adaptação dos portugueses aos costumes e práticas de vida quotidiana com que tiveram maior contacto.

A dificuldade em encontrar nexos para o que por vezes é parcamente documentado por fontes fidedignas (iconográficas, documentais) é em parte devido a uma característica comum às práticas musicais, em que o sedimento deixado por cada época se mistura com a seguinte, podendo mesmo coexistirem repertórios muito diferentes, em territórios muito próximos, executados por comunidades que se conhecem mas decidem manter práticas diferenciadas.

Essa afirmação permanente da diferença, aliada a interditos decorrentes dos conflitos territoriais e religiosos são a trama que perturba quem pensa encontrar explicações simples e directas para a complexidade das manifestações culturais, em permanente mudança e deriva criativa ou de sobrevivência das pessoas concretas que lhes dão sentido.

E também o papel fundamental que a música desempenha em todos os momentos da vida das comunidades, servindo necessidades idênticas de expansão lúdica, amorosa, cerimonial e ritual mas com procedimentos e meios dramaticamente diferentes.

19 MITHEN, Steven (2005); *The singing Neanderthals – The origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicholson, 2005. Traducción castellana con el título “Los Neandertales cantaban rap”, Ed. Critica, Barcelona, 2005, p. 320.

20 MORAIS, Domingos; *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia, Lisboa, 1986.

As tentativas de escrever a história a partir do que hoje podemos observar nas comunidades que continuam determinadas práticas musicais é sempre arriscada se não for muito rigorosa. Por vezes há que reconhecer não dispormos de informação suficiente para estabelecer ligações e influências, explicar escolhas e mudanças.

A Música e os instrumentos musicais populares portugueses, tais como os conhecemos hoje, são resultantes de um longo processo em que múltiplos contributos e influências aconteceram.

Do período anterior à romanização da Península Ibérica, pouco sabemos sobre a música e dança de Iberos e Celtas, e dos povos que chegavam do Mediterrâneo: Fenícios, Gregos e Cartagineses, no 1º milénio antes de Cristo.

Estrabão, embora nunca tivesse estado na Península, dá-nos, com base em escritos anteriores que leu e compilou, a seguinte notícia referente aos Lusitanos (Sasportes, 1970)²¹:

“...mesmo bebendo, os homens põe-se a dançar, ora formando coros ao som da flauta e da trombeta, ora saltando cada um per si, a ver quem salta mais alto e mais graciosamente cai de joelhos. Na Baste-tânia (povos do Sudeste) as mulheres dançam também, misturadas com os homens, cada uma tendo o seu par na frente, a quem de vez em quando dá a mão.”

A Lusitânia era uma região cheia de contrastes. A fertilidade e a riqueza das suas costas, celebrada por vários autores, e onde habitavam ricos mercadores e grandes proprietários contrastava com a improdutividade e pobreza da sua zona interior, povoada por pastores e caçadores. A música devia ser um elemento festivo primordial nos actos da vida pública e privada dos ricos habitantes do costa, embora sejam escassas as referências em textos históricos (La Cuesta, 1983)²².

Diodoro de Sicília fala-nos de um tipo de dança muito rápida dançada pelos Lusitanos em tempo de paz. Tinham ainda danças e cantos de guerra que faziam antes das batalhas. Quando da morte de Viriato, os seus soldados fizeram danças guerreiras e cantaram os seus feitos, o que segundo La Cuesta, nos revela a existência de canções épicas de que apenas encontramos traços na tradição oral.

É lícito supor que, à semelhança do que acontece com outros povos pastoris, as flautas, tambores e talvez as gaitas de foles já se tocassem, mas não podemos ir mais longe nas suposições.

21 SASPORTES, José - *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970.

22 FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael - *História de la música española*, 1. Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”, Madrid, 1983.

A romanização da Península, posterior às guerras com os Celtiberos e Lusitanos (154/137 A.C.) respeitou as crenças e o culto dos povos conquistados, dando no entanto lugar ao sincretismo próprio da colonização romana nas suas Províncias. A iconografia mostra-nos diversos instrumentos musicais que pela sua utilização funcional podemos agrupar em instrumentos de culto, da guerra, do trabalho, de cenas mitológicas, de teatro e espectáculo e de dança (Fleischauer, 1964)²³.

La Cuesta refere que as comunidades judaicas estavam já na Península no período romano, embora sejam escassos e imprecisos os dados de que dispomos. Já é certa a sua presença nos primeiros anos do sec. IV, em que o Concílio de Elvira (Granada) toma várias disposições relativas às relações entre cristãos e judeus. O culto cristão não era nas suas origens substancialmente diferente do judaico, tendo a sua separação progressiva conservado deste o canto e a recitação de salmos, junto com a leitura da Bíblia.

O 1º milénio da era cristã traz à Península, após a romanização, Alanos, Vândalos, Suevos e Visigodos, vindos do Norte e Centro da Europa. Com eles, e até ao início do domínio árabe em 711, temos por certo a constituição de um repertório litúrgico hispânico de grande exuberância, especialmente no tratamento dos vocalizos e dos seus numerosos aleluias (Hameline, 1982)²⁴.

Este repertório, tal como os seus congéneres milanês e gaélico, resultou da fusão do rito romano com as tradições locais dos povos que se converteram ao catolicismo. Coexistindo com ele, os cultos agrários e solares, das forças naturais, das árvores, dos cereais, das águas, do fogo, dos mortos, etc., das festividades cíclicas dos povos Ibéricos, que estão na origem de cânticos do ciclo solar, cantos ligados aos ritos de fertilidade, prantos e cantos fúnebres, sequências e tropos.

Os Mouros, que *"nos quase oito séculos de permanência na Península não se fundiram racial nem culturalmente com os autóctones"* (Matoso, 1979)²⁵, trouxeram-nos instrumentos, músicas e danças que podemos encontrar nas iluminuras das Cantigas de Santa Maria e no Cancioneiro da Ajuda (secs.XIII/XIV).

Com a Reconquista, ficaram a viver em relativa liberdade, podendo conservar os seus costumes, leis e religião (vd. Carta de Foral de Lisboa de 1170).

23 FLEISCHAUER, G.- *Etrurien und Rom*, Leipzig, 1964.

24 HAMELINE, Jean-Ives – *"Le chant grégorien"* in *Histoire de la Musique*, ed.Bordas, 1982.

25 MATOSO, José – *"Reconquista Cristã"* in *Dicionário de História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão, Porto, 1979.

As comunidades judaicas, de há muito presentes na Península, viveram sob o domínio mouro e depois cristão. Diz-nos Viegas Guerreiro (1979)²⁶ que eram *"gente que mal se distinguia da cristã, que falava a mesma língua e vencida de iguais tentações"*, não admira que, *"em períodos normais de paz, livres da excitação doutrinária, se tenham estabelecido com ela relações de simpatia e amizade com todas as consequências daí resultantes"*.

Oliveira Marques (1980)²⁷ descreve-nos as festas em que participavam judeus e mouros, bailando, tangendo e tocando, como aconteceu quando do casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, que ordenou que *"de tôdalas mourarias do reino, viessem às festas tôdolos mouros e mouras que soubessem bailar, tanger, cantar..."*.

O Códice Calistino conta-nos como no séc. XII se encontravam em Santiago de Compostela peregrinos de toda a Europa, entre eles músicos tocando instrumentos das várias regiões de onde vinham. La Cuesta, embora nos alerte para um certo cuidado na leitura do Códice, que por vezes revela mais o que seria desejável, segundo o seu autor, do que a realidade histórica, transcreve o seguinte excerto:

"Uns, cantavam acompanhando-se com pandeiretas, ...tíbias, ...fisulas, ...trombetas, ...sacabuchas, vihuelas, rotas britânicas e gaélicas, ...sal-térios; outros, com toda a espécie de instrumentos, ficam sem dormir toda a noite, enquanto outros choram os seus pecados, outros recitam salmos. Ouvem-se todo o tipo de línguas... e as canções dos alemães, ingleses, gregos e outras regiões e gentes."

As peregrinações e, embora limitadas no tempo, as cruzadas (1096/1270) contribuíram decisivamente para a difusão de instrumentos e repertórios musicais na Península Ibérica.

As romarias, de âmbito mais restrito mas presentes em todo o País, eram (e são) peregrinações populares a um lugar tornado sagrado pela presença de um "santo", em locais de que por vezes há notícias anteriores à formação da nacionalidade (Sanchis, 1983)²⁸. Nelas se processava a troca entre os romeiros de *"modas de vestuário, composições musicais ou coreográficas, talentos de poetas e contadores circulavam durante as romarias de uma aldeia para a outra, contribuindo para criar unidades culturais mais largas, se bem que em escala limitada"*.

26 GUERREIRO, M.Viegas - 'Mouros' e 'Judeus' in "Dicionário de História. de Portugal."op.cit.

27 MARQUES, A.O. - História de Portugal, Vol. I, 8ª ed., Lisboa, 1980.

28 SANCHIS, Pierre - Arraial, Festa de um Povo , Publicações D. Quixote, Lisboa, 1983.

Dos instrumentos musicais de que temos notícia antes de 1500 em Portugal, referimos, nos cordofones sem *braço* a *harpa*, a *lira*, a *rota*, a *cítara*, o *saltério* e o *monócórdio*; nos cordofones com *braço*, o *alaúde*, a *mandora*, a *bandurra*, a *baldosa*, a *cítola*, a *cedra*, a *guitarra* e a *vihuela*; todos eram tocados com os dedos ou com plectro. Nos cordofones de corda friccionada, o *arco*, a *giga*, o *arrabil mourisco*, o *rabel*, a *vihuela de arco* e a *sinfonia* (sanfona).

Nos aerofones, as *longas*, *trompas* e *charamelas*, a *exabeba* (flauta transversal), o *anafil*, o *albogue*, a *flauta*, o *odrezinho*, a *pípia*, a *gaita (de foles)* e o *orgão*. Nos instrumentos de pele, o *tambor*, o *pandeiro*, o *adufe*, o *atabal* ou *atabaque*.

Estes instrumentos foram tocados por Cristãos, Mouros e Judeus, notando-se na iconografia e fontes escritas que alguns deles aparecem ligados a uma das comunidades, o que talvez explique o seu progressivo desaparecimento com a expulsão de Mouros e Judeus ordenada por D. Manuel em 1496, caso não se convertessem à fé cristã. As perseguições de que foram alvo os conversos ou cristãos-novos e os mouriscos, designações dadas a todos os que foram forçados a aceitar o baptismo, marcam o início de um período de intolerância religiosa que iria culminar com a instauração, em Portugal, do tribunal do Santo Ofício por bula de 1547, no reinado de D. João III.

Os primeiros cativos negros tinham chegado a Portugal em 1441. Na 2ª metade do sec. XV chegaram ainda a Portugal os Ciganos que também seriam alvo de proibições de entrada no reino e mesmo ordem de expulsão em 1526 (Torres, 1979)²⁹. A 1ª referencia literária a Ciganos é a Farsa das Ciganas de Gil Vicente, talvez representada na Páscoa de 1525.

Em 1535 o humanista Clenardo escrevia: "*Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos*". Avalia-se em cerca de 10.000 o número de escravos em Lisboa, em 1551, num total de 100.000 habitantes (Miguel, 1979)³⁰.

Do ambiente cultural e musical no início da Expansão, é revelador o relato dos esponsais da Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, com o Imperador Frederico III da Alemanha, em 1451, representado nas festas e cerimónias pelos seus embaixadores. Um deles, Lanckmann, diz-nos:

- "*Vieram depois os etiopes e mouros, com artifício à maneira de dragão, e com danças e outros aparatos, fazendo reverência à Imperatriz*"(...)

29 TORRES, R.A. - 'Ciganos' in Dic.Hist.Port. op.cit.

30 MIGUEL, S. - 'Escravidura' in Dic.Hist.Port. op.cit.

-“No 15º dia do mês de Outubro, o sereníssimo rei de Portugal mandou fazer muitas danças na Praça fronteira ao Palácio da Senhora Imperatriz”.(...)

-“No 17º dia do mês de Outubro, logo de madrugada, antes do nascer do Sol, vieram de uma parte cristãos, de outra parte sarracenos, de outra selvagens e de outra ainda judeus, e cada um destes bandos cantava, gritava e foliava na sua própria língua e maneira”

-“No 20º dia do mês de Outubro, antes do nascer do Sol, vieram a esta praça turmas de gentes de um e outro sexo, de diversas línguas e nações, em folgares e danças diversas”.

-“No 23º dia, veio muito povo defronte do palácio da senhora Imperatriz Esposa, com diversos instrumentos músicos - tubas, buzinas, etc, - e dividiu-se em quatro troços: o primeiro de cristãos, de ambos os sexos, dançando à sua maneira; o 2º, de mouros e mouras, também à sua maneira; o 3º de judeus de um e outro sexo, no seu costume; o 4º de mouros, etíopes e selvagens da Ilha Canária, onde os homens e mulheres andam nus, julgando serem e terem sido, assim, únicos no mundo”.

As Festas do Império do Espírito Santo e a Procissão do Corpo de Deus, amplamente participadas pelo povo, e as sucessivas regulamentações de que são objecto nos secs. XV e XVI, mostram-nos no entanto o conflito sempre presente entre os costumes populares e a igreja, que de há muito se sentia ameaçada pela persistência do que designava por “costumes gentios”. A proibição das Janeiras e Maias no reinado de D. João I daria mais tarde lugar a tentativas de canalizar as festas pagãs para o calendário religioso. As danças que se realizavam nos templos foram proibidas e transferidas para as procissões, alguns dos instrumentos musicais foram considerados impróprios de figurarem nas cerimónias religiosas e mesmo, é-nos permitido supor, de serem tocados por cristãos.

O movimento da Contra-Reforma, de que a Inquisição e os Jesuítas são instituições fundamentais, instala-se em Portugal com a chegada dos Jesuítas em 1540 e o Tribunal do Santo Ofício em 1547. Os Jesuítas, principais obreiros das decisões do Concílio de Trento, ocupavam-se em Portugal da “*pregação, exercícios espirituais, obras de caridade e, em especial, a instrução religiosa da juventude*”, - e da evangelização e catequese nos territórios ultramarinos e no Oriente.

As primeiras levas de colonos são no entanto anteriores a esta acção evangelizadora e explicam de certo modo a sobrevivência dos antigos costumes e dos instrumentos musicais a elas ligados, por exemplo, nos Açores, com as Festas do Espírito

Santo e no Brasil, pelo uso cerimonial da viola, também nas folias do Divino Espírito Santo.

Pensamos por isso que até meados do séc. XVI, a música e os instrumentos musicais dos vários povos e culturas presentes na Península Ibérica se influenciaram mutuamente, conservando cada grupo as particularidades e identidade que lhes eram próprias, quando lhes era possível, e adoptando de outros, mercê de condicionantes de ordem vária, o que melhor correspondia à necessária mudança e adaptação a novas situações. Com o movimento da contra-reforma, os instrumentos musicais portugueses, na sua forma e funções, vão-se restringindo ao que hoje encontramos no panorama musical português e em que as excepções, devidas ao isolamento de algumas regiões, no País e nos colonatos ultramarinos, nos confirmam que estamos em presença de dois momentos essencialmente diferentes da cultura portuguesa. Excepções que são sobrevivências, ou, em alguns casos, afirmação e resistência dos povos às proibições da igreja e do poder temporal.

O crescimento da população a partir de 1450, que se manterá até ao final do séc. XVI é acompanhado por migrações internas do campo para a cidade e da montanha para a planície. Acentuam-se as áreas fundamentais que caracterizam, até aos nossos dias, o País, sob o ponto de vista cultural.

A música e os instrumentos populares resultantes das profundas modificações que Portugal vive, e que Gil Vicente tão bem descreve no *Triunfo do Inverno*³¹, lamentando o declínio da gaita de foles e do pandeiro nas terras ocidentais, onde “já não há hi gaita nem gaiteiro”, permite-nos concluir que as particularidades das várias regiões estavam definidas no que de essencial as viria a caracterizar.

4 – Panorama Músico-Instrumental Popular Português – no séc. XX

Ernesto Veiga de Oliveira no livro “Instrumentos Musicais Populares Portugueses” (1982)³², obra fundamental para o estudo da Música Portuguesa, apoia-se na divisão que Orlando Ribeiro, em 1945, faz do País em Portugal Atlântico, Transmontano e Mediterrâneo, atendendo primordialmente ao factor geográfico e às suas relações com o homem, embora não coincidente e focando um aspecto particular³³

31 Representada em Lisboa para celebrar o nascimento da Infanta Isabel, filha de D. João III, a 1 de Abril de 1529.

32 OLIVEIRA, E.V.- *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, 1982 (1ª edição 1966).

33 Ibid., pp.17-18.

e que são “o planalto alto e leste transmontano e beirão, arcaizante e pastoril, fechado sobre si mesmo, e as terras baixas a ocidente da barreira serrana central, do Minho ao Tejo, populosas, conviventes, abertas a todas as influências; por fim a Sul do Tejo, o prolongamento do panorama pastoril do planalto e no Algarve condições semelhantes às que encontramos no Norte Litoral”.

Mais do que na divisão do país em províncias, são nessas três grandes áreas que vamos encontrar, sob o ponto de vista musical, aspectos que as caracterizam e diferenciam. Parece-nos no entanto que só podemos falar de uma música regional se nos reportarmos a uma data anterior a 1950. Como nos diz Jorge Dias (1970)³⁴ “... até então, cada área cultural embora não estivesse inteiramente segregada do resto do país, vivia num relativo isolamento. Os transportes tradicionais, quando existiam, eram caros para as economias de subsistência”. Os primeiros programas de rádio foram emitidos a partir de 1933 e nos anos 50 são lançados no mercado os primeiros rádios a preços acessíveis, a par com a electrificação das zonas rurais. A emigração e a guerra colonial, a industrialização agrícola, trazem consigo profundas mudanças que alteram significativamente as ocasiões festivas, cerimoniais e de trabalho que davam significado à música das diferentes regiões.

Até meados do século XX as comunidades rurais quase que só dispunham, para todos os momentos da sua vida, de um repertório próprio, com instrumentos construídos por artífices locais, sendo as músicas aprendidas da tradição oral.

A salvaguarda desse património local, iniciado já nos anos 30 do séc. XX por Abel Viana, promotor do Rancho de Carreço (Minho), com o intuito de “preservar a música e a dança, criando grupos de jovens que se conservassem fiéis à tradição da sua terra”, marca o início de uma nova época em que na sua maioria os Directores de Ranchos “inventaram eles próprios o seu repertório, desde o traje fantasioso, até à música e à dança”³⁵

Os cortejos folclóricos, concursos, exposições nacionais e internacionais, foram decisivos para que mesmo as melhores intenções iniciais se fossem adulterando, sendo muito recente, já dos anos 70, uma nova atitude de recriar a música e a dança nos Ranchos, que segundo Ernesto V. Oliveira³⁶ deverão ter consciência do que fazem, quando querem fazer uma restituição de música ou dança de uma determinada época, o que não os impede de inventar novas danças e músicas, ligadas

34 DIAS, António Jorge, *Da música e da dança, como formas de expressão populares, aos ranchos folclóricos*. pp.8-10. Lisboa, 1970.

35 Ibid., p.12.

36 Numa comunicação, não publicada, no Encontro de Ranchos Folclóricos Algarvios, em 1986.

ou não à sua aldeia ou região, desde que não fantasiem, invocando falsas origens ou refugiando-se numa “autenticidade” que só faz sentido deste que datada e apoiada numa investigação sólida.

5 - As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”

Almeida Garrett, com o seu Cancioneiro e Romanceiro Geral (1843 e 1851)³⁷, terá sido o primeiro colector a reunir em publicação as jóias da tradição popular. Pelo sim, pelo não, ajeitou os textos e corrigiu particularismos regionais da língua. Antes dele, o Popular aparece em romances, ensaios, peças de teatro, poesias e músicas de autores que desde a Idade Média nos ajudaram a espreitar as culturas campestres de que se serviram para as suas obras como os mestres de cozinha vão ao campo buscar sabores e aromas que lhes agradam e servem os seus propósitos.

Sempre terá sido assim, por muito que disfarçem os abnegados colectores que com raras excepções reuniram os testemunhos imateriais e lhes deram as arrumações que lhes eram mais convenientes, de acordo com os procedimentos do seu tempo e na melhor das intenções. Sem o seu denodado esforço, teríamos ainda menos do que o pouco que temos. Infelizmente, parte dos acervos e publicações existentes em Portugal anteriores a 1755, foram destruídas pelo terramoto e incêndios que se lhe seguiram e muitos outros pela incúria e ignorância que também em Portugal são responsáveis pelo desaparecimento de documentos.

Do tempo anterior aos registos magnéticos, é pelos textos e também pelo estudo de partituras a que temos acesso desde o séc. XII que podemos reconstruir algumas das músicas populares portuguesas. Com os registos magnéticos (séc. XX, com Armando Leça³⁸ nos anos 20 e Kurt Schindler³⁹ nos anos 30) tudo mudaria. À semelhança da fotografia e do cinema mudo, os novos suportes de som permitiam o registo até aí impossível de fonogramas que inicialmente apenas serviam para recordar e ajudar os colectores nas suas publicações e nas transcrições musicais. Os registos ficavam depois em caixas esquecidas que só muito mais tarde teriam direito a serem preservados e postos à disposição de quem o quisesse em edições discográficas.

37 GARRETT, Almeida J. B. de, 1843 e 1851, *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, vol.I – 1843, vol. II – 1851, vol.III - 1851.

38 LEÇA, Armando (1939/40), *Recolhas musicais de Armando Leça a convite da Comissão Nacional para a Comemoração do Duplo Centenário, com o apoio técnico da Emissora Nacional* (1939/40)

39 SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, 1941.

Dois marcos fundamentais no reconhecimento do valor e interesse das recolhas: em 1945 a profunda influência exercida por Orlando Ribeiro como o seu “Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico” e a criação, em 1947, do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular com Jorge Dias e a sua equipa de investigadores, em que Ernesto Veiga de Oliveira, Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro trarão contributos que mudam radicalmente o nosso conhecimento da música portuguesa. A par destes marcos, Artur Santos e Tília Santos em 1956 publicam em disco algumas recolhas e Fernando Lopes Graça edita a sua “Canção Popular Portuguesa”.

Esta descrição seria longa se quiséssemos fazer justiça a todos os que desde a década de 60 foram enchendo o “saco das cantigas”. Mas com Francisco d’ Orey e depois com Michel Giacometti inicia-se um novo caminho só possível pelo começo das emissões de Televisão em 1957. Os recursos da televisão estatal são pela primeira vez utilizados na recolha de imagem e som utilizados depois em programas de cariz regionalista e raramente em documentários ou séries como excepcionalmente aconteceria nos anos 70 com o “Povo que Canta” de Michel Giacometti. Valerá a pena consultar a cronologia de Ana Carrapato⁴⁰ que me serve de guia nesta enumeração, infelizmente ainda inédita (As recolhas sonoras depois do 25 de Abril – Anexos).

E neste séc. XXI, para que nos servem essas centenas de horas de fonogramas e de videogramas que se acumulam em arquivos nem sempre acessíveis?

Para pouco, os que estão fechados a sete chaves, em instituições asilares da cultura como alguns Museus e Rádios, marinando à espera de um príncipe encantado que os desperte do seu longo sono.

Para muito, se o acesso for facilitado e aberto a TODOS os que tenham interesse (seja ele qual for) em os conhecer.

Reservem-se apenas, por mero decoro, utilizações menos próprias e abusivas ou claramente manipuladoras do ser e querer de quem deu os testemunhos (os únicos a meu ver que podem em última instância decidir do destino que lhes deve ser dado). Mas deixe-se que o tempo esbata e revele o que a paixão do presente encobre, permitindo novas e fecundas leituras e utilizações.

A visibilidade das manifestações musicais populares para além das comunidades que lhes dão ou deram sentido, acontece muitas vezes de forma errática e incompreensível, ao sabor do gosto e escolhas dos editores discográficos, dos programadores de eventos musicais e das comissões de festas, das direcções de programação da rádio e televisão. Quase todos se regem por critérios de ordem

40 CARRAPATO, Ana Sofia Gonçalves Almeida . As recolhas sonoras depois do 25 de Abril: Apropriações da música tradicional portuguesa. Um estudo de caso através dos Gaiteiros de Lisboa. Departamento de Antropologia do ISCTE. Lisboa, 2006.

estritamente economicista, na dependência de estudos de mercado e de audiências, longe de preocupações de ordem cultural ou de serviço público. Por vezes nem há má vontade, apenas uma profunda ignorância e incapacidade na integração destes conteúdos numa programação equilibrada.

Mas mais grave é quando se utilizam as manifestações populares, desvirtuando-as, ao serviço de interesses editoriais ou de programações sem qualidade, contribuindo para a criação de estereótipos redutores em que mal se reconhecem os contextos originais.

Estamos em crer que é pela divulgação inteligente e informada de conteúdos, servida por suportes de grande qualidade que será possível contrariar a presente dificuldade em romper os muros de ignorância, de silêncio e de indiferença.

6 – Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural – ou de como se forma o sentimento de pertença consciente

A música que hoje ouvimos (e mais raramente fazemos), parece-nos talvez desligada de muitas das nobres funções e actividades que nos primórdios das comunidades humanas pontuavam a sobrevivência, a expansão lúdica e a vida ritual. A divisão operada no quotidiano da população activa entre tempo de trabalho e de não-trabalho, a par com a emergência de uma rentabilidade a todo o custo, afastaram-nos de vez de actividades que decorriam ao ritmo das estações do ano e dos ciclos próprios da recollecção, da caça, da agricultura, pecuária, pesca e artesanato.

A música é utilizada nos locais de trabalho ou nas grandes superfícies comerciais com funções previstas de aumentar a produtividade, estimular o consumo, induzir estados de euforia e de diminuição das capacidades de auto controlo.

Música e gesto musical que entendemos como⁴¹:

Música: *universo significativo de sonoridades e estruturas sonoras, reconhecido como tal por um determinado grupo humano, habitualmente ligadas a procedimentos e instrumentos próprios.*

Gesto musical: *mobilização e domínio do corpo enquanto gerador de música. A sua aquisição consegue-se pela observação, imitação, experimentação e reinvenção, permitindo o desenvolvimento de capacidades vocais e corporais, o domínio de instrumentos, o movimento e a dança.*

41 MORAIS, Domingos (2001). -“Identidade Cultural, ou de como se forma o sentimento de pertença” in *A Cultura no século XXI*. Santiago de Compostela, 5 de Maio de 2001.

As situações novas em que homens e mulheres desenvolvem a sua actividade profissional teriam também muito a lucrar se algumas das formas próprias desenvolvidas pela espécie ao ligar a música (e a dança) ao trabalho não fossem esquecidas, sendo substituídas por subprodutos musicais, manipuladores e entorpecentes da vontade e do prazer. O balanço necessário entre realização pessoal, bem estar e afirmação cultural contrapostos a produtividade e rentabilidade necessitam de ser repensados nas sociedades que defendendo teoricamente valores e direitos têm dificuldade em os tornar efectivos nos locais de trabalho modernos.

Permito-me assim lançar algumas questões:

(Quais são:) O tempo e os espaços adequados ao desenvolvimento da identidade músico/gestual

(Quem podem ser:) Os transmissores e aferidores das competências músico/gestuais

(Haverá contradição entre:) A expressão pessoal e a norma cultural músico/gestual

(Como se desenvolve o:) Sentimento de pertença e desenvolvimento progressivo da capacidade de assumir papéis músico/gestuais e de dança na comunidade

(Como se desenvolve a:) Capacidade de aceitação da mudança nos referentes culturais próprios, de integração de influências externas, de abertura a outros modos de expressão de outros grupos culturais

(Como se desenvolve a:) Capacidade de inovação e de assumir papéis de transmissor/aferidor na comunidade

Fernando Lopes Graça (1906-1994) é o músico e compositor que melhor terá pensado e feito obra que de certo modo responde às questões colocadas. Escrevia em 1941:

*Há que restituir ao povo a sua música. Há que restituir-lha por dever e por necessidade: por dever humano e por necessidade estética. Por dever humano, porque a música é um bem comum, uma riqueza que por todos deve ser partilhada, uma eucaristia que todos têm o direito de comungar; e por necessidade estética, porque, desde sempre, e sobretudo nas épocas de crise, a música se foi retemperar nas fontes vivas da arte popular do perigo que corria de se esterilizar no afinamento extremo dos meios técnicos e especulativismo das questões teóricas, com prejuízo da verdade, da força e da humanidade da sua mensagem.*⁴²

42 LOPES-GRAÇA, F. «Sobre o conceito de "música portuguesa"». Em *Seara Nova*, n.os 740-742 (Outubro-Novembro de 1941).

Esse propósito foi concretizado num impressionante catálogo que reúne o conjunto dos autógrafos musicais de Fernando Lopes-Graça, totalizando 260 títulos e 694 peças entre obras válidas, versões, revisões, esboços e transcrições. O Museu da Música Portuguesa, no Estoril, Cascais, guarda o acervo oferecido pelo compositor e promove a divulgação da sua obra numa página que lhe é dedicada.⁴³

*As canções que ides ouvir roubei-as eu ao nosso povo, que tem um grande tesouro delas: e roubei-lhas, não para as guardar para mim, mas com o propósito de lhas restituir, possivelmente com juro do roubo. Mandam a lei e os bons costumes que não fiquemos com os bens dos outros, mesmo quando os outros possuem tesouros. Ora, como as canções são um dos raros e preciosos bens do povo português, eu sentiria a consciência pesar-me se, apropriando-me delas, lhas não restituísse. Não lhas restituo, porém, tal-qualmente lhas roubei: fiquei com alguma coisa delas e, ao devolver-lhas, procurei que elas não ficassem diminuídas no seu valor, antes diligencieei aumentá-las com aquele pequeno juro que está nas minhas posses despendido.*⁴⁴

Também Michel Giacometti a quem se deve a mais extensa e completa recolha de música portuguesa realizada até cerca de 1980, tem uma página neste Museu que foi obra sua ao receber a colecção de instrumentos populares portugueses do investigador e a sua biblioteca, além de um valioso espólio de imagens e inéditos cuja publicação está em curso⁴⁵.

Em 1981 Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça publicam o “Cancioneiro Popular Português” que reúne 250 partituras seleccionadas dos mais importantes colectores numa edição de 20.000 exemplares, a maior de sempre para uma obra dedicada a este tema.

Uma outra colectânea de melodias e canções portuguesas organizada por Alexandre Wefford em 2006⁴⁶ revela muitas das fontes utilizadas por Lopes-Graça nas suas obras. São 150 textos musicais num livro e CD ROM que inclui ainda os textos do compositor sobre o folclore e a música popular portuguesa.

43 <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/flg/>

44 Introdução a um concerto (1956?) do Coro da Academia de Amadores de Música (Secção de Folclore), realizado no Tivoli, de Lisboa, por iniciativa da Juventude Musical Portuguesa. [Nota de F. Lopes-Graça.]

45 <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/>

46 WEFFORD, Alexandre Branco. *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes Graça*. Editorial Caminho, Lisboa, 2006.

Estas e outras fontes são hoje procuradas por muitos músicos profissionais e amadores. As edições discográficas e videográficas esgotam e são depois copiadas e passadas de mão em mão (ou entre computadores). A música e a dança de raiz popular, reinventada em novos contextos movimenta milhares de praticantes em Festivais por todo o País. Lia Marchi (2006) percorreu o País durante dois anos, como bolseira da Fundação Gulbenkian, tendo publicado com o apoio do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) da Universidade Nova de Lisboa um “breve guia bibliográfico, sonoro e de websites, de Portugal e do Brasil” revelador desse interesse⁴⁷.

7 – CRAMOL⁴⁸ e Batuque FINKA PÉ⁴⁹ – Cantar pela vida, o amor e o sentido

A presença de novas comunidades culturais e linguísticas, hoje como sempre, motiva mudança, apropriação, mestiçagens várias. Há espaços de partilha e interesse mútuo, curiosidade, participação em novos desafios de que nascem novas músicas que o tempo dirá se permanecem ou serão esquecidas.

A consciência da cultura própria como escolha e a apropriação honesta de músicas muito diversas rege a prática de grupos como o CRAMOL e o FINKA PÉ, composto por mulheres que vivem em Lisboa mas decidiram trabalhar repertórios diferentes. O CRAMOL, o canto das mulheres das comunidades rurais em Portugal. O FINKA PÉ, as canções e dança do Batuque da Ilha de Santiago, em Cabo Verde.

Porque persistem estas mulheres em aprender e partilhar saberes que não pertencem ao seu universo urbano? Ou será que pertencem, embora transfigurados e descontextualizados mas ainda apelando ao que de mais essencial caracteriza o ser humano? Talvez o segredo esteja no processo. Nos ensaios em que o tempo a que pertencem se esbate e dá lugar a um cerimonial em que a voz e o corpo se soltam e revelam novos sentidos. São assim capazes de embalar sem ter de adormecer, chamar como se estivessem no alto de um monte, invocar trabalhos que já não existem - do linho, das mondas, da apanha da azeitona. Ou falar do que as aflige, os documentos que lhes permitem viver na Europa, as saudades de quem

47 MARCHI, Lia; *Tocadores Portugal – Brasil / Sons em movimento*. Curitiba, 2006, pp. 113-123.

48 MORAIS, Domingos. *CRAMOL, uma Universidade sem Diplomas*. Conferência realizada em Março de 2009 nas Jornadas do Conselho Nacional de Educação “Cá fora também se aprende”. O texto pode ser consultado em <http://www.scribd.com/doc/20743358/2009-03-CNE-CRAMOL>

49 http://redesciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/FinkaPe.htm; Filme sobre o grupo em <http://vimeo.com/10680771>

está longe, os segredos de namoros e amores proibidos. E amam e sofrem sem objecto visível, inventam romarias e festas, lançam preces, conjuros e maldições, fazem encomendações, rezas e promessas cantadas a Divindades que quase deixaram de as acompanhar.

A Terra e os seus frutos são temas constantes, marcando talvez a mais sólida ligação com o seu Tempo, no respeito e gratidão de quem dela depende, agora e sempre. E a Palavra que nasce e se organiza em textos cantados de uma poética deslumbrante.

Quem passa por este processo como que renasce ao estabelecer os elos que permitem compreender o que é ser Mulher. As lições recebidas nessa nova liturgia do Canto e da Dança terão talvez transformado as suas vidas, dando-lhes instrumentos únicos para ler o Mundo.

A melodia, a canção, são o futuro de quem não sabe viver sem poesia, sem as palavras que nos preenchem os sonhos, sem a dança que nos deixa abraçar o Mundo e compreender que somos todos viajantes em demanda da felicidade e da justiça. Luís de Camões já o sabia no século XVI quando disse:

*“Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.*
Luís de Camões

Os Lusíadas, Canto I (1572)

Videogramas projectados durante a Conferência

a) Vai o bicho – lengalenga

<http://vimeo.com/11607170>

b) Arre burrinho – lengalenga

<http://vimeo.com/11607092>

c) José embala o menino – Canção de embalar

Monsanto, Idanha a Nova. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11607432>

d) Faça ai ai, meu menino – Canção de embalar

Alvor, Algarve. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11617157>

e) Ró ró – Canção de embalar

Malhadas, Trás os Montes. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11617514>

(f) Catarina Chitas, Parabéns e serenata aos noivos

Ernesto Veiga de Oliveira (1962)

<http://vimeo.com/11198072>

g) Catarina Chitas e Manuel Moreira

Parabéns e serenata aos noivos (1' 38")

<http://vimeo.com/11198072>

h) Ó, menino, ó – Fernando Lopes Graça (2' 01")

<http://vimeo.com/11197855>

**Nota: A montagem inclui os videogramas numerados de 1 a 13.
Alguns desses excertos podem ser acedidos através do URL anexo.**

2010-04 Videogramas da Conferência (46' 51")

<http://vimeo.com/11605186>

Password: documento



About this video:

"Seleção de excertos de videogramas, projectados durante a conferência "Descobrimo a vida, o amor e o sentido através do gesto musical" (vocal e instrumental) realizada em Urueña, na Fundación Joaquín Díaz por Domingos Moraes, a 15 de Abril de 2010."

1) Trás-os Montes, 1976. (2' 08") Filme de António Reis e Margarida Cordeiro. Cena inicial, com uma criança a conduzir o gado

<http://vimeo.com/11615269>

2) Kazakhstan-Mongolie - Epi – Interview (2' 57")

3) Water drumming (27 ")

Baka – Camarões

4) Baka women yodllers (2' 19")

5) Guiné Bissau – Ensaio de canções (2' 29")

6) 2009-06 Pedro Mestre com a viola campaniça

7) Moda da lavoura (1972)

Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11615336>

8) Catarina Chitas, Cantiga da Ceifa (2' 45'')

Michel Giacometti (1972)

9) Encomendação das almas - Família Souza - Brasil – Jequitibá (1' 23'')

10) Cante Alentejano "aos três reis do Oriente" 1' 54''

Paci è Saluta, Michel Giacometti, filme de Pierre-Marie Goulet, 1997) (6')

11) Concertos "Três Cantos"

Fausto, José Mário Branco e Sérgio Godinho

(Janeiro de 2010)

12) Ana Moura / Mapa do Coração (2' 22'')

Fado de Nuno Miguel Guedes

13) FADO

MARIZA canta "Chuva", de Jorge Fernando (4' 45'')

Melodías para curar: la tarantela y el tarantismo, una aproximación

Eva CANALETA-SAFONT

Universitat de les Illes Balears

El tarantismo, o tarantulismo, como lo denominaban los médicos españoles entre los siglos XVII y XIX, suele definirse como un fenómeno histórico convulsivo (Fogo Russell, 1979) y según este autor no hay duda de que se trata de un fenómeno de histeria relacionado con la coreomanía de la Edad Media

El desencadenante de esta “dolencia” era la picadura, real o imaginaria, de la araña llamada tarántula (*Lycosa tarantula*), que posiblemente debe su nombre a la ciudad de Tarento, capital de la región de la Apulia en el sur de Italia, de donde es originario este fenómeno (Gruszczynsk – Ziółkowska, 2007; León Sanz, 1997). El tarantismo afectaba mayoritariamente a las clases populares de las zonas rurales con mayor incidencia entre las mujeres, aunque también se documentan casos de niños y animales atarantados. La terapia contra el tarantismo consistía, básicamente, en el baile y la música, generando una forma musical y un baile denominados pizzica o tarantela. En el Diccionario de Música de Antonio Fargas y Soler (1852) se define como: “Aire de un baile napolitano de carácter alegre y melodioso, en compás 6/8 y de un movimiento vivo” (p. 202). En su forma moderna más común, se trata una danza de galanteo entre parejas con una música en un compás de seis por ocho que va aumentando progresivamente de velocidad, acompañada de castañuelas y de panderetas.

El tarantismo gozó de una gran importancia sociocultural desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, principalmente en la Apulia pero también en otras zonas del Mediterráneo, como en Cerdeña donde se conoce bajo la denominación de argismo, o en España (De Martino, 1999), perdurando hasta la primera mitad del siglo XX aunque ya de forma muy residual.

A grandes trazos, y siguiendo a De Martino, el tarantismo “clásico” apuliano consistía en una crisis originada, *a priori*, por la picadura de la tarántula, los sucesivos “remordimientos” y el ritual curativo consistente en una terapia coreico-cromática y musical. Los médicos lo consideraban arcnismo o bien un trastorno psíquico.

El tarantismo es conocido desde antiguo –Dioscórides lo describe en el siglo I d. C.)- pero su máximo apogeo tuvo lugar en los siglos XVII-XVIII y se corresponde con su medicalización, pasando a ser tratado casi exclusivamente desde la perspectiva médica. A su vez, también empieza a formar parte de los temas sobre la meloterapia o iatomúsica, siendo los autores más destacados los médicos italianos Baglivio (1668-1706) y Ferdinando (1569-1638), y el jesuita Kircher (1601-1680).

¿Qué síntomas y signos producía el tarantismo? La doctora León (1997), para el tarantismo español, aunque es extensivo a lo ocurrido en otras zonas geográficas independientemente de la época, describe los siguientes síntomas locales y generales. Los atarantados describían la impresión de haber recibido una picadura, algunos la formación de un hematoma en la zona afectada, dolor y ardor, entumecimiento e inflamación de la misma. Respecto a la sintomatología general, los atarantados referían dificultad respiratoria, opresión cardíaca, sensación de muerte inmediata, náuseas y vómitos, frialdad, convulsiones, torpeza, pérdida de fuerzas, sopor, alteraciones del pulso, dolor precordial, dolor abdominal, sudoración, rigidez, parálisis y “facies hipocrática”. Hay que señalar, aunque no se registra habitualmente en los casos españoles, que también se relatan como síntomas el deseo sexual en las mujeres o “furor uterino”, como lo denominaban los médicos, y el priapismo entre los varones. Cid (1787), médico español del siglo XVIII y autor de un clásico sobre el tarantismo en la Mancha señala: “(...) baxo el nombre de *Tarantismo*, qualquiera violenta pasion ó ardiente deseo hacia algun objeto que trastorne la economia animal. En este sentido no seria extraño que el *furor uterino*, que produce tantos y tan raros efectos pervirtiendo la razon se denominase *Tarantismus ninphomania*” (pp. 13-14, cursivas del autor). Baglivio distingue un tipo de tarantismo al que denomina “carnavalito de las mujeres” que, según el autor, afectaba a las cloróticas (De Martino).

Los atarantados también manifestaban comportamientos que el musicólogo M. Schneider (1948) clasificó como “extravagancias”. Como ya se ha señalado, el ritual terapéutico del tarantismo clásico tiene un componente cromático: los atarantados sentían preferencias por unos colores y detestaban otros. Generalmente se inclinaban por el rojo y huían del negro, siendo este “síntoma” una forma de diagnóstico. Otra de las “extravagancias” consistía en cavar hoyos en la tierra y llenarlos de agua donde se revolcaban, destacando la atracción por el agua y el mar. En otras ocasiones, sumergían las manos, brazos y la cabeza en agua y por esta razón, en muchos rituales se les proveía de cubas y tinajas de agua. En algunos

casos, se deleitaban con las tumbas y algunos autores relatan que se calmaban con cantos fúnebres. Otros imaginaban ser peces o aullaban, algunos solicitaban espejos o materiales brillantes y se deleitaban con su reflejo. En otras ocasiones blandían espadas y por esta razón Schneider ha relacionado el tarantismo con la Danza de Espadas. Algunos se colgaban de las ramas de los árboles, cabeza abajo, imitando a la araña en su red, o portaban hojas de vid y sentían atracción por trajes de colores chillones.

En definitiva y para sintetizar, el tarantismo era un trastorno ocasionado por la picadura, real o imaginaria, de la tarántula y para cuya curación se precisaba del baile y la música denominada tarantela. O en palabras de Cid: "la enfermedad que se manifiesta, con saltos, brincos o cualesquiera otro movimiento, sean o no convulsivos, que tengan o digan alguna semejanza con el baile" (p. 12)

Los campesinos estaban convencidos de que el tarantismo se curaba con la música y que si la tarantela no se interpretaba la persona afectada podía morir. Por esta razón, las mujeres dedicaban su tiempo, energías y dinero para celebrar el ritual y contratar a los músicos, que en Italia - y posiblemente también en España- cobraban. En Italia, además, las autoridades pagaban a los músicos que atendían a las personas más pobres (De Martino).

El tratamiento coreico-musical se podía realizar en el domicilio o bien en sitios públicos y siempre congregaba a una multitud de curiosos y vecinos que acompañaban el ritual. Los atarantados no respondían a cualquier tarantela y era necesario acomodarla al temperamento de la persona afectada así como al tipo de veneno o tarántula, que recibía diferentes denominaciones, como saltarina, danzarina, triste, muda, etc. Cuando se había encontrado la melodía adecuada, el atarantado empezaba, por norma general, a moverse hasta simular un baile que aderezaba con otros síntomas no médicos, o extravagancias, según Schneider, pero que indicaban que se trataba de tarantismo. La terapia solía durar entre uno y tres días pero podía alargarse considerablemente durante la cual el atarantado sudaba copiosamente, razón por la cual los médicos consideraban que eliminaba el veneno del cuerpo produciéndose la recuperación. En muchas ocasiones, los pacientes solían recaer ("remordimiento"), con una periodicidad anual y por un largo periodo de tiempo. Los médicos y cirujanos, por su parte, aplicaban otra terapéutica, especialmente las sangrías y el alkali volátil (solución amoniaca), considerado como el mejor medicamento.

La música era la terapia contra el tarantismo pero también un método de diagnóstico. Los atarantados, según las fuentes bibliográficas (Álvarez Barrientos, 1988; González Palencia, 1944; León Sanz, 1991, 1997; Martino, 1999; Robledo, L. 1979), únicamente respondían a la melodía de la tarantela y cualquier cambio en su interpretación les

provocaba dolores y contrariedades. La tarantela, según Cid, es: “en su rigurosa significación la sonata con la que se despierta del adormecimiento y languor en que caen los mordidos de la tarántula” (p.15). Se escribe con compás de 6/8 y su movimiento es vivo y aumenta de velocidad hacia el final de la danza alternando los modos mayores y menores. Solía interpretarse con todo tipo de instrumentos, muy variados especialmente en el XVIII, y los autores afirman que cada atarantado respondía de diferente manera a cada uno de ellos, teniendo preferencias por unos u otros. Boccone (1697) relata que a los picados por escorpiones les aliviaba, al igual que a los atarantados, escuchar tarantelas o pastorales pero tocadas con zampoñas, fídulas, *mussete* francesa, cormamusa siciliana y tambor bélico. No sólo sentían preferencia por un instrumento u otro, sino que en muchas ocasiones se establecía un vínculo entre el atarantado, el instrumento y su intérprete.

En el *Sertum papale de venenis* de Marra de Padua, del siglo XIV, se narra que los atarantados gustaban de composiciones musicales llamadas pelandra, dama de provenza y il lapote, siendo la primera mención a la relación entre el tarantismo y la música como terapia. A partir del siglo XVII, cuando la iatromúsica empieza a ser objeto de estudio de los médicos, parece que la tarantela adquiere el estatus de composición más adecuada para la función terapéutica. Epifanio Ferdinando nombra varios tipos de tarantelas apulianas: cinque tempi, panno verde, panno rosso, moresca, catena, spallata. Las de panno verde y rosso sin duda hacen referencia a los paños de colores utilizados en los bailes terapéuticos, otra parte de la simbología tarantulina.

Kircher, por su parte, recoge las siguientes: aria turchesa, ottava siciliana, tarantella de Napoles, tarantella de Tarento. También existe la Tarantela de Torre Annunziata, transcrita por el músico inglés Storace, que en 1753 presenció un caso de tarantismo. El músico relata que ante el caso de tarantismo los asistentes le rogaron que interpretara una tarantela, aunque desconocía la melodía. Ante este imprevisto, le indicaron que se tocaba como una giga.

De Simone (1876) refiere doce tarantelas diferentes con las que se tentaba a los atarantados para descubrir qué animal les había picado. No las transcribió y sólo hace referencia a las diferencias entre “modos extensos” (con la intervención melódica del violín) y “modos de golpe”, (sólo con el tambor, percutido con la mano abierta). Baccone, de nuevo, cita varias melodías susceptibles de “curar”: la tarantela y las pastorales. Y otros autores hacen referencia a lamentos fúnebres como fuentes de curación.

Sin embargo, el tarantismo supone un problema si se aborda únicamente como una enfermedad. La primera dificultad que se plantea es la cuestión de la picadura de la tarántula ya que, si bien es dolorosa, no es venenosa. La araña que puede

provocar algunos de los síntomas del cuadro clínico del tarantismo es la araña *latrodectus*. Otro problema es el “remordimiento”: ¿por qué razón hay crisis anuales?, ¿por qué los remordimientos suelen darse en las mujeres, que no suelen estar tan implicadas en las tareas agrícolas, lugares donde es fácil sufrir la picadura del *latrodectus*? Que la naturaleza del tarantismo superaba los límites de la medicina queda ilustrado en la definición de la entrada “tarantulismo” de la Enciclopedia Moderna de Paula Mellado, tomo 32 (1855): “Tratamiento [del tarantismo]: bien poco puede decirse respecto al tratamiento de esta dolencia en el que tiene más parte hasta aquí el vulgo que los médicos” (pp. 919-920).

La enfermedad y la salud son dos aspectos de la vida humana con los que convivimos a diario, pero el significado de cada uno varía en el tiempo y entre las distintas culturas, por lo que es preciso entender la enfermedad y la salud como productos históricos, sociales y culturales en la misma medida que son hechos biológicos. De esta manera, la aproximación a estos fenómenos precisa atender a aspectos culturales y especialmente simbólicos, entendiendo la acepción antropológica de cultura como una red de símbolos. La búsqueda de la salud o la atención no se reduce al sistema médico hegemónico, sino que se lleva a cabo por medio de lo que denominamos “pluralismo asistencial”, es decir, el recurso a otro tipo de instancias asistenciales y terapéuticas a través de diversos itinerarios terapéuticos. Según Kleinman (1980), en el proceso de búsqueda de atención se distinguen tres sectores:

- Sector popular (popular sector): Corresponde al conocimiento profano de la sociedad, el sector en el que se detecta por primera vez la enfermedad o “padecimiento”.
- Sector folk (folk sector): Forman parte de este sector los sanadores. Ya hemos visto el papel de los músicos, como sanadores en el caso que nos ocupa.
- Sector profesional: Este sector agrupa las profesiones médicas y paramédicas amparadas desde la legalidad.

Como se ha señalado, en España también se dieron casos de tarantismo, documentados desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, y para este trabajo se exponen, de manera sintética, los casos de la Mancha (Cid, 1787); Cádiz (García de las Mozas y López Sánchez, 1999; 2000) y Fraga en Huesca (Tausiet, 2009). Los tratados españoles sobre el tarantismo son abundantes; la Dra. León (1997) ha localizado 12 sólo para el siglo XVIII, todos ellos escritos por médicos. El más conocido y más extenso es el de Francisco Xavier Cid, publicado en 1787, en el que su autor relata 35 historias clínicas de atarantados.

Según la documentación aportada por Cid, podríamos afirmar que el tarantismo manchego, que se desarrolló en el último tercio del siglo XVIII, era un fenómeno nuevo que adquirió mucha relevancia. Esta afirmación se infiere de las declaraciones de uno de los médicos, de 70 años de edad, que afirmaba que nunca había presenciado casos de tarantismo en la zona.

A excepción de una de las historias relatadas por Cid, los casos de tarantismo se dan en varones, que en su mayoría se dedicaban a tareas agrícolas. La picadura sucedió generalmente en los meses de junio y julio, y el proceder es siempre el mismo: se traslada al enfermo a su casa, y en ocasiones, cuando eran muy pobres a un hospital para que reciban asistencia sanitaria, generalmente de los cirujanos y en algunas ocasiones de los médicos. Sin embargo, la fuente nos permite inferir ciertos cambios en los itinerarios terapéuticos pasando del sector profesional al folk, donde parece que se asienta con fuerza, como se desprende de las manifestaciones de los médicos: las mujeres son las que toman la decisión de recurrir al músico, que adquiere el estatus de terapeuta, aunque posiblemente sin cobrar por los servicios. Como apunta Cid: "(...) ya las mujeres curan a los atarantados por la experiencia que tienen" (p. 213).

Las curaciones solían durar varios días y con muy pocas excepciones se producían recaídas. Apenas se relatan las citadas extravagancias de Schneider, o al menos la fuente no las recoge a no ser que fueran inducidas por los médicos, conocedores del tratado de Baglivio sobre el tarantismo, máxima autoridad médica sobre la enfermedad en el siglo XVIII. La curación, como también veremos en los otros casos, se convertía en una fiesta para el pueblo.

García de las Mozas y López describen el tarantismo en Cádiz a partir de las entrevistas que hicieron a 9 personas que habían sido atarantados o bien testigos del ritual, que consistía en llevar al atarantado a su casa desde el campo, donde solían ser picados. Al igual que para el caso manchego, los atarantados gaditanos solían ser varones.

El ritual siempre se celebraba en casa colocando una manta en el suelo y una cuerda atada a una viga del techo o, si se hacía en el patio, en la rama de un árbol para que los atarantados pudieran agarrarse mientras "daban saltos mal llamados baile". Los músicos solían ser dos guitarristas flamencos que conocían los toques especiales – que interpretados según la notación hecha por los autores del artículo suenan como fandangos-. Con el primer toque se averiguaba si la persona estaba realmente atarantada. Si respondía a éste, el siguiente era un toque para determinar el sexo de la araña picadora. Una vez averiguado, se procedía a la curación mediante la música. Si la araña era macho, la música era de menor gravedad y el tiempo de baile de 24 horas. Si se trataba de hembras, más grave y durante 48

horas. La creencia era que la araña tocaba la guitarra que tiene en el pecho hasta que se reventaba con las uñas. Cuando la tarántula moría, el paciente sanaba. Es más, se afirmaba que la tarántula dirigía la curación a distancia, con lo que no es difícil ver aspectos mágicos en el tarantismo andaluz.

Una vez finalizada la curación, parece que no había remordimientos pero sí creían, como solía suceder en la Apulia, que el tarantismo podía pasar de padres a hijos.

En Aragón, estudiado por la Dra. Tausiet, la perspectiva teórica es la de aproximarse de manera cultural al fenómeno, que ella relaciona con la magia y el exorcismo. Tanto la bruja como la araña, según la autora, son seres ponzoñosos tanto en el sentido material como simbólico. La bruja aplica un maleficio (*maleficium*) y la araña un *venecifium*, de veneno. Además, muchos de los síntomas de los atarantados son los mismos que en los endemoniados. En Fraga (Huesca), los atarantados, como en la Mancha y Cádiz, son picados en verano durante las tareas de recolección agrícola. A los atarantados se les llevaba a Fraga, bien al patio de su casa o bien en medio de la calle donde instalaban un colchón y en el ritual participaba todo el pueblo. El enfermo no se movía ni bailaba pero sí los asistentes, que cantaban y bailaban al ritmo de jota. A parte de los curiosos y vecinos, acudía una orquesta o rondalla, y se pagaba a los músicos y también a personas pobres para que cantaran y bailaran, en clara analogía con las plañideras. Una de las frases repetidas durante el baile del público era *sang en suc*, en referencia a la sangre envenenada pero también a la comida a base de sangre que no debía faltar ni en el banquete del tarantismo ni en el fúnebre.

La familia del atarantado tenía la obligación de ofrecer un banquete a los asistentes, de lo que se desprende que se trataba de una fiesta para distraer de las tareas agrícolas, para socializar y emparejarse. Este ritual era esperado por todos porque lo consideraban una fiesta, aunque un gasto que todas las familias intentaban evitar.

Y como peculiaridad, aunque otras fuentes posiblemente no lo recogen por su naturaleza médica, las picaduras coincidían con momentos críticos de la biografía de los atarantados, especialmente por problemas amorosos, como ocurría en el tarantismo apuliano.

Respecto a la araña, también bailaba dentro de un vaso hasta morir reventada. La creencia era que la tarántula llevaba una guitarra en la espalda, razón por la que había que combatirla con otra guitarra. También en el caso oscense se advierten indicios de creencias mágicas.

La lectura de los casos expuestos nos permite hacer una serie de consideraciones sobre el tarantismo español, que en algunos aspectos difiere considerablemente del tarantismo apuliano estudiado por De Martino:

- En la Mancha posiblemente estamos ante casos de latroductismo y de hecho la fuente recoge indicios por las descripciones hechas de los animales. Aunque la muestra del caso andaluz es muy pequeña, posiblemente también podamos hacer referencia a latroductismo.
- El tarantismo español es un fenómeno que afecta, mayoritariamente, a varones, a diferencia del tarantismo italiano.
- El caso español, a diferencia del caso italiano descrito por De Martino, no tiene connotaciones religiosas, al menos las fuentes no las recogen.
- Las llamadas “extravagancias” no son comunes en el tarantismo español.
- Como afirma la Dra, Tausiet (2000: 67) el tarantismo es más una terapia que una enfermedad porque ofrecía la posibilidad de liberación de tensiones acumuladas y era una disculpa admitida socialmente para que estos actos de hostilidad pudieran darse en público, en algún caso hacia los parientes más cercanos, algo que resultaría impensable en condiciones normales. Y todo ello es una excusa para la fiesta.

Respecto a la música y baile de la tarantela en España, Cid afirma que la tarantela tiene un “sonido es bastante vivo y acelerado, entre fandango, folias y canario, o una mezcla de todas las sonatas” (p.13). Es unánime la creencia de que la tarantela era el único son que curaba el tarantismo si bien algunas fuentes recogen curaciones con el minueto “La máscara de Cádiz” o la guaracha.

En la Mancha se utilizaban tres sonatas muy parecidas en los puntos y según su interpretación o el instrumento utilizado conmovían más o menos al atarantado. Parece ser que la que daba mejores resultados era la del Ciego de Almagro. Cid afirma que en la vihuela se tocaba por el 5 al 2, 3 y 4 prosiguiendo estos puntos con celeridad a modo de canario. Parece ser que la tarantela la introdujo en España un milanés llamado Mazarren o Mazarron aproximadamente en 1750 y aseguraban que con anterioridad los picados morían. En la Mancha los instrumentos más usados eran la guitarra y el violín, siendo el violín más adecuado. En el siglo XIX, la partitura de la tarantela terapéutica se publicó en el Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia a petición de los médicos, aunque el fenómeno parece que ya era muy residual.

Respecto al baile, eran movimientos convulsivos o, como escribía el Dr. Lozano en el Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia, en 1844: “ (...) no ir en la creencia de distraer la vista con un baile airoso, compasado y convulsivo (...) es un baile medicinal, un baile simpático producido por el toque especial de la tarantela, un baile que debe llamarse tetánico-convulsivo, que consiste en la extensión y

contracción repentina, vigorosa y a manera de saltos de todos los músculos del aparato locomotor”, y cuya eficacia radicaba en que se trataba de un baile natural y no artificial.

AGRADECIMIENTOS

Esta ponencia fue presentada conjuntamente con el compositor e intérprete Javier Coble, que interpretó diferentes tarantelas y a quien quiero agradecer su entusiasmo e interés.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Álvarez Barrientos, J. 1988. “Música y medicina: Francisco Xavier Cid y su ‘Tarantismo observado en España’ (1787)”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 43: 39-46.

Cid, F. X. 1787. *Tarantismo observado en España, con el que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de ésta, y su aplicación como remedio a varias enfermedades*. Madrid: Imprenta de González.

Fogo Russell, J. 1979. “Tarantism”. *Medical History* 23: 404-425.

García de las Mozas, A. y López Sánchez, A. 1999. “Tarantela y tarantismo en la Baja Andalucía (esbozo histórico)”. *Tavira. Revista de Ciencias de la Educación* 16: 129-146.

García de las Mozas, A. y López Sánchez, A. 2000. “Tarantela y tarantismo en la Baja Andalucía (un esbozo histórico). Segunda parte”. *Tavira. Revista de Ciencias de la Educación* 17: 127-147.

González Palencia, A. 1944-1945. “La tarántula y la música (creencias del siglo XVIII)”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* I: 54-87.

Gruszcynska-Ziółkowska, A. 2007. “La danza de la araña. En torno a los problemas del tarantismo español (1)”. *Revista de Folklore* 317:147-165.

Kleinman, A.1980. *Patients and Healers in the Context of Culture: An Exploration of the Borderland between Anthropology, Medicine and Psychiatry*, Berkeley (Cal.). University of California Press.

León Sanz, P. 1991. "Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII". *Nassarre VII* (2): 73-155.

León Sanz, P. 1997. "Musicoterapia y observación clínica en la España del siglo XVIII". *Nassarre XIII* (1-2): 69-122.

Martino, E. De. 1999. *La tierra del remordimiento*. Barcelona: Bellaterra.

Robledo, L. 1979-1980. "Poesía y música de la tarántula". *Cinco Seis. Revista ilustrada de información poética* 5-6: 224-232.

Schneider, M. 1948. *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*. Barcelona: CSIC.

Tausiet, M. 2009. "La Fiesta de la Tarántula: júbilo y congoja en el Alto Aragón". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 64, 2: 63-90.

Técnica y expresión en la música vocal renacentista española: la creación y utilización de melodías

Francisco RODILLA LEÓN

Profesor Titular

Universidad de Extremadura

El presente trabajo tienen como objetivo mostrar la evolución de las técnicas de composición y de expresión de finales del período Renacentista con especial incidencia en la música española. Para ello hemos recurrido a ejemplos extraídos tanto del repertorio de canto llano, como de compositores franco-flamencos del siglo XVI, Josquin Desprez (c. 1455 - 1521), o españoles, Juan Vázquez (c. 1510- c. 1572), Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Juan Esquivel de Barahona (c. 1560 - c. 1624). También hacemos mención expresa a otros, como Nicolás Gombert, Cristóbal de Morales o Alonso de Tejada. En la medida que nos ha sido posible, los citados ejemplos proceden de sus respectivas ediciones facsímiles, por considerar que mostraban de una manera más fidedigna las melodías originales y por el interés que –pensamos– supone el dar a conocer la grafía musical de la época. En otras ocasiones, hemos recurrido a transcripciones realizadas por nosotros mismos a partir de las ediciones originales o de impresiones modernas de probada solvencia, como las realizadas por Samuel Rubio del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria.

Como decíamos antes, a medida que avanza el siglo XVI se produce una evolución en las composiciones tanto de música sacra como profana, y no sólo desde el punto de vista técnico y formal, sino también estilístico. El final del Renacimiento es la culminación de un proceso evolutivo en el que las técnicas medievales de composición de carácter erudito y objetivas dan paso a procedimientos de carácter más expresivo, en los que tanto texto como música buscarán un mayor entendimiento.

En efecto, un examen de buena parte de la música española de este siglo nos revela el uso todavía de técnicas tales como composiciones sobre *cantus firmus*, obras basadas en cánones, misas *parodia*, etc., técnicas que, consideradas en el contexto

del siglo XVI, no hacían sino confirmar el nivel de conocimiento que sobre su oficio un músico podía demostrar desde el punto de vista técnico. Además, no debemos pasar por alto que esta habilidad compositiva era muchas veces la exigida a la hora de realizar las oposiciones a maestro de capilla en una determinada institución, por lo que era lógico que los candidatos a maestro de capilla se preocuparan por cultivar estas destrezas en la aplicación de las técnicas más veneradas.

Sin embargo, debemos dejar constancia de que el uso continuado de estas técnicas compositivas y las limitaciones propias en el uso de los manuscritos dejaban al descubierto el otro gran elemento formal de la música vocal, el texto. Y es que hasta finales del siglo XV la preocupación principal de los compositores a la hora de realizar sus obras estaba fundamentalmente relacionada con la utilización de las viejas técnicas compositivas a las que antes hemos hecho alusión, en las que el texto apenas tenía valor, o al menos se encontraba supeditado a los *cantus firmi* de los que procedía. El resultado era un oscurecimiento y falta de entendimiento de éste a causa los complicados recursos contrapuntísticos utilizados, algo que será uno de los problemas de los que se ocuparán a partir de mediados del siglo XVI no sólo los conciliares de Trento, sino también los intelectuales italianos de la Camerata y los franceses de la *Academie de la Musique*.

Si ya nos hemos referido a las técnicas más antiguas de utilización de melodías, no podemos pasar por alto las más recientes, mucho más proclives a poner de manifiesto la capacidad expresiva del compositor. Algunas de ellas son las siguientes: la técnica de la homofonía o la del fabordón, que ya venía cultivándose sobre todo en la música profana en Europa desde los primeros años del siglo XV y que es utilizada por los polifonistas del siglo XVI como técnica contrastante respecto al estilo imitativo; en lo que se refiere a este estilo, que data de finales del siglo XV y principios del XVI, debemos señalar que su precursor pasa por ser Nicolás Gombert; finalmente, nos resta por señalar la técnica del *bicinium*, presente sobre todo a partir de Josquin Desprez. Como es sabido, la influencia de algunos de estos músicos en los compositores europeos fue enorme, pero en el caso de España llegó a ser más que llamativo. Baste mencionar que el primero de ellos llegó a nuestro país como maestro de capilla con el emperador Carlos; en lo que atañe al segundo, es sabido que en las oposiciones de maestro de capilla de las catedrales españolas, hasta finales del siglo XVI se exigía, entre otras pruebas, la composición de una obra al estilo Josquin.

Como consecuencia, nos encontramos con dos maneras de proceder muy diferentes, las técnicas más antiguas se revelaban como más objetivas, más propias para que el compositor demostrara sus habilidades técnicas. Sin embargo, las más modernas van a ser el vehículo ideal para permitir al compositor la creación de nuevas melodías en directa relación con la funcionalidad de la obra y con los textos a las que sirven de soporte.

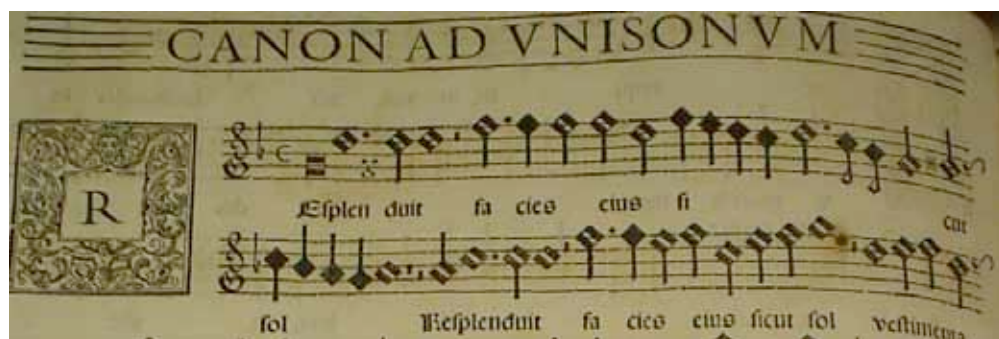
1. Las técnicas antiguas

La utilización de melodías preexistentes: los *cantus prius facti*¹

La técnica sobre *canon*

Este procedimiento es uno de los más antiguos en la música polifónica heredada de la Edad Media. La manera de proceder en composiciones del XVI es mediante una melodía que se repite a una distancia concreta, unísono, octava, quinta (*diapente*), cuarta (*diatessaron*), etc. por otra voz o voces que comienzan un poco más tarde, al tiempo que las otras voces proceden de manera independiente, generalmente haciendo uso del contrapunto imitativo. No fueron los compositores españoles muy proclives a utilizar este recurso compositivo, si exceptuamos a Guerrero, que lo utiliza en sus motetes en ocho ocasiones. Tanto Morales como Esquivel hacen uso de esta técnica en dos obras de sus respectivas colecciones, mientras que Victoria lo hace en cuatro. Véase a continuación el comienzo de la voz de *Cantus I* en el motete *Resplenduit facies eius*, de Victoria, con el *canon ad unisonum* que realiza la voz de *Cantus II* sobre el *Cantus I*.

Ejemplo 1: Motete *Resplenduit facies eius*, Tomás Luis de Victoria. *Cantus I*²:



Comienzo de la voz de *Cantus II*

1 Un esquema similar de clasificación y análisis de la música de finales del XVI y principios del XVII ya fue expuesto en RODILLA LEÓN, Francisco: *El libro de Motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona* (c. 1560-c. 1624): *Estudio y transcripción*. Ciudad Rodrigo: Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005.

2 *Thomae Ludovici A Victoria Abulensis Motecta Festorum Totius Anni. Cum Communi Sanctorum. Quae partim senis partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur...* Romae Ex Typografia Dominici Basae, 1585, fol. 63v.

La técnica sobre *Cantus firmus*

En lo que respecta a este procedimiento compositivo vemos que es uno de los más utilizados por los polifonistas del siglo XVI, tanto en el ámbito de la música profana (sic) como en el de la sacra.

Cantus firmus estricto

Los compositores podían tomar sus melodías bien directamente del canto llano o de un canto profano, de modo que la melodía se va desarrollando en valores de breves o semibreves en una voz concreta, sea intermedia o extrema, mientras que el resto procede de manera más libre. En ocasiones el *cantus firmus* podía no tener ninguna relación con el resto de las voces, siendo su material tanto textual como musical completamente diferente, dando lugar a lo que en la Edad Media se dio en un género concreto, en el motete, conociéndose este tipo de composiciones como motetes politextuales.

Según Samuel Rubio este tipo de obras deben ser incluidas dentro de las de *cantus firmus* libre. En efecto, según este investigador en este tipo de obras “las notas de la melodía gregoriana sufren una larga dilatación: cada nota del tema es traducida por una breve o una semibreve, y en ocasiones hasta por longas, procedimiento que podríamos llamar estático, muy usado en las misas de *réquiem*”³. Nosotros, sin embargo, opinamos que este procedimiento no puede ser considerado como libre, porque lo cierto es que la melodía del *cantus firmus* tan sólo sufre ligeras variaciones respecto a la melodía de canto llano original. Por tanto, preferimos denominarlas de *cantus firmus* estricto.

Un verdadero compendio de composición sobre este tipo de técnica compositiva lo hallamos en las páginas de la *Agenda Defunctorum* de Juan Vázquez, donde si exceptuamos de algunas lecciones y otras pocas obras allí incluidas, encontramos por doquier las melodías de canto llano en las diferentes parte de la obra⁴.

Sin embargo, el mismo Rubio se refiere también a un segundo tipo de tratamiento de estos temas, en el que “la melodía gregoriana adopta una aspecto rítmico muy diferente del anterior, entrando en juego en su traducción, por regla general, las notas inferiores a la breve”⁵. Y este a nuestro juicio es el verdadero tratamiento de *cantus firmus* libre y al que nos referiremos más adelante.

3 RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*. El Escorial, Madrid: Biblioteca “La ciudad de Dios”, 1956, pág. 130. Después de más de medio siglo este libro sigue siendo el manual más completo e interesante referente a la polifonía española del siglo XVI, del cual hay edición en inglés: *Classical Polyphony*, Thomas Rive (trad.). Toronto: University of Toronto Press, 1972.

4 VÁZQUEZ, Juan: *Agenda Defunctorum*, Sevilla, 1556. V. edición moderna: RUBIO, Samuel (Estudio y transcripción.): *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum*, Madrid: Real Musical, 1975.

5 RUBIO, Samuel: *Op. cit.*, pág. 130.

Ejemplo 2: Josquin Desprez. *Deploration sur la mort de Ockeghem*, cc. 1-11, *cantus firmus* estricto en la voz de *Tenor*:

The image shows a musical score for five voices: Superius, Altus, Contratenor, Tenor, and Bassus. The music is in C major and common time. The lyrics are in French. The Tenor part features a cantus firmus. The lyrics are: Nym - phes des bois, de - es - ses des fon - tai - nes. Re - qui - em ae - ter -

En la obra anterior de Josquin podemos apreciar cómo se trata en principio de una chanson francesa a cuatro voces (con texto de Jean Molinet), sin embargo, le añade un *cantus firmus* tomado de una de las melodías y textos más recurrentes de la Historia de la Música, el *Introitus* de la Misa de difuntos en Canto llano que se presenta en la voz de *Tenor* y cuyo texto comienza con las palabras *Requiem aeternam*.

Otro ejemplo ilustrativo al respecto es el himno de Juan Navarro *Pange lingua*, cuya melodía “more hispano” va a ser expuesta por el *cantus*, mientras que el resto realiza su desarrollo según las técnicas del contrapunto imitativo⁶.

Cantus firmus ostinato

En este tipo de obras una voz del conjunto polifónico entona una melodía no muy extensa, con un texto generalmente diferente al del resto del conjunto vocal y que se repite a modo de letanía. Fue muy usada esta técnica en algunos compositores franco-flamencos, como Josquin Desprez. En su famosísimo *Miserere* la repetición está confiada a la voz de *Tenor II*: en cada una de las exposiciones, esta voz entona la melodía un tono más bajo que la vez anterior, pasando por la octava completa. Un desarrollo del conjunto polifónico similar al del mencionado *Miserere* de Josquin siguieron tanto Morales en su obra *Veni Domine*⁷, donde el comienzo

6 Véase el ejemplo en GÓMEZ PINTOR, M^a Asunción: *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: Estudio analítico de su producción inódica en Ávila (1565)*. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1994, págs. 99-103.

7 Este motete fue publicado en *Il primo libro de Motetti a sei voci... Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1549, fol II (V). Véase el motete en transcripción moderna en ANGLÉS. H. (Transc., estudio y edición): *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*. Vol. V, Motetes XXVI- L. Barcelona: CSIC, 1960, págs. 146-152.

de la melodía del *ostinato*, confiada al *Altus II*, se halla situado siempre una segunda inferior con respecto a la anterior exposición, como Guerrero, en su motete *Surge propera*⁸.

Otras formas de desarrollar el *cantus firmus ostinato* pueden ser las siguientes: en primer lugar, como ostinatos a alturas fijas, como ocurre no sólo en la música sacra, sino incluso en la profana. Ejemplo de ello encontramos en el famosísimo villancico *De los álamos vengo*, de Juan Vázquez, basado en un conocido *cantus prius factus* que se desarrolla a modo de ostinato fijo durante toda la obra en la voz de tenor:

Ejemplo 3: Juan Vázquez. *De los álamos vengo, madre, Tenor*⁹:



También nos encontramos con un tipo de *ostinato* cuya altura puede variar, de modo que éste pueda ser repetido a distancia de cuarta o quinta superiores en las repeticiones pares y mantenerse invariable en las impares. Este tipo de procedimientos se hallan muy presentes en la música española, como Francisco Guerrero, Alonso de Tejada o Esquivel de Barahona, entre otros. De este último compositor

8 Editado en *Motteta Francisci Guerrerii... que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alis octonis concinuntur vocibus. Venitiis apud Filios Antonii Gardani, 1570*. Véase el motete en transcripción moderna en LLORENS CISTERÓ, José María. (Introducción, biografía, estudio y transcripción): *Francisco Guerrero. Opera Omnia*. Vol. III, Motetes I-XXII, Barcelona: CSIC, 1978, págs. 116-125.

9 *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vasquez, impresso en Sevilla en casa de Juan Gutiérrez impressor..., 1560, cuadernillo de Tenor, fols. 13-14.*

presentamos su *Veni Domine*, estrechamente relacionado con los homónimos correspondientes de Guerrero o Tejada. En esta ocasión la repetición impar se hallan a distancia de cuarta inferior respecto de la par¹⁰:

Ejemplo 4: Juan Esquivel de Barahona. *Veni Domine*, *Cantus 2º*, melodía del *cantus firmus ostinato*:



Cantus firmus libre

La manera de desarrollar los *cantus firmi* de tipo más libre puede ser de tres maneras: en primer lugar, haciendo uso de una melodía de canto llano completa, con ligeras variaciones; en segundo lugar, presentando ésta fragmentada y, en tercer lugar, cuando figura tan sólo en los incisos iniciales. Veamos en primer lugar la que utiliza una melodía de canto llano completa:

Melodía de canto llano completa

En este tipo de obras la melodía se presenta con leves variaciones rítmicas o melódicas en relación a la original en canto llano. En lo que respecta al ejemplo que aportamos a continuación se trata una melodía de canto llano muy próxima al *cantus firmus* estricto:

10 El facsímil corresponde al libro de Coro 1 que se conserva en la catedral de Plasencia (Cáceres), un ejemplar manuscrito copiado en el siglo XVIII (1776), fol. 92. Este libro de coro es copia casi fiel de la edición original impresa de 1608 de Juan Esquivel de Barahona: [*Motecta festorum et dominicarum cum communi sanctorum IV, V, VI, et VIII vocibus concinenda [sic]... Salmanticae, Arthus Tabernellius, M.DC.IIX*]. La transcripción del motete completo en notación moderna se halla en RODILLA LEÓN, Francisco: *Op. cit.*, págs. 461-464.

Ejemplo 5: Tomás Luis de Victoria, *Estote fortes in bello, Cantus*¹¹:

Melodía de canto llano fragmentada

A este grupo pertenecen aquellas obras en las que la melodía original del canto llano se presenta fragmentada en una voz del conjunto polifónico. En los momentos en que la melodía gregoriana no se halla presente, se cede ya de manera progresiva al contrapunto imitativo, alternándose ambas formas de composición. En esta caso, tanto melodía como texto están tomados de la antífona *Ecce sacerdos*.

Ejemplo 6: Antífona *Ecce sacerdos*:

11 *Thomae Ludovici A Victoria Abulensis Motecta Festorum ..., op. cit., fol. 78v.*

Como consecuencia, Esquivel de Barahona presenta el canto llano de manera fragmentada en su motete homónimo.

Ejemplo 7: Juan Esquivel De Barahona, *Ecce sacerdos, superius, Superius*¹²:

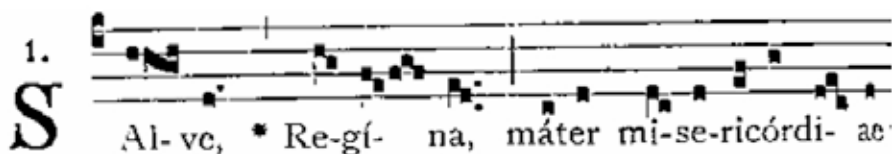


En el resto del motete Esquivel de Barahona presenta temas diferentes que no proceden de ninguna melodía preexistente, con lo que la obra se desarrolla con los parámetros propios del contrapunto imitativo.

Incisos iniciales de una melodía de canto llano

En estas obras se utiliza, por ejemplo, el inciso inicial del canto llano como comienzo en una voz del conjunto polifónico. Presentamos a continuación el comienzo de la antífona *Salve Regina*, cuyo material melódico fue utilizado con frecuencia por los compositores del XVI, entre ellos Victoria, como sucede en el inicio del motete homónimo:

Ejemplo 8: Comienzo de la antífona *Salve Regina*:



12 ESQUIVEL DE BARAHONA, Juan: [Motecta festorum et dominicarum...], op. cit., fol.156. Véase RODILLA LEÓN, Francisco: *Ibíd.*, págs. 427-429.

Ejemplo 9: Tomás Luis de Victoria. Motete *Salve Regina, Superius*¹³:

Este mismo inciso con el texto *Salve* debió de inspirar a otros compositores a la hora de iniciar otros motetes cuyo texto se realiza también por la misma palabra, aunque no se tratara del propio *Salve Regina*. Un examen de los motetes de Esquivel de Barahona, por ejemplo, nos revela dos casos de este tipo: por un lado, *Salve Crux*, y por otro, *Salve Sancte Pater*¹⁴.

Ejemplo 10: J. Esquivel, *Salve crux, Altus*:

13 *Thomae Ludovici de Victoria Abulensis... liber Primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat, Ad Virginem Dei Matrem Salutationes. Alia Que Complectitur. Venetiis Apud Angelum Gardanum Anno Domini 1576, fol. 104v.*

14 *ESQUIVEL DE BARAHONA, Juan: Ibíd., fols. 103 y 88. Véanse estos motetes en RODILLA LEÓN, Francisco: Ibíd., págs. 366-369 y 349-351, respectivamente.*

Ejemplo 11: J. Esquivel, *Salve sancte pater*, Tenor:

En los dos anteriores ejemplos el inciso gregoriano sólo es citado al comienzo, a modo de recordatorio del motivo de la *Salve* del canto llano. Esta práctica fue muy común en la polifonía española del siglo XVI, como lo demuestra el hecho de que Morales, Guerrero y Victoria hicieron uso de este recurso en algunas de sus obras.

2. Las técnicas modernas

El contrapunto imitativo

Conocemos dos denominaciones que se refieren al uso del contrapunto imitativo como técnica de composición que se desarrolla fundamentalmente en la primera mitad del siglo XVI: "style imitatif syntaxique"¹⁵ e imitación desarrollada¹⁶. Ambos términos se refieren a la asignación de un motivo a cada una de las secciones de la obra que es planteado en una voz y repetido por el resto del conjunto polifónico en imitación más o menos libre. Una vez realizada ésta y desarrollado el motivo o paso según las preferencias del compositor, se produce una cláusula y, sin que se interrumpa el discurso polifónico, se pasa a la siguiente sección donde se plantea un nuevo tema, y así hasta la cláusula final. El número de secciones y, por lo tanto, de motivos, depende directamente de las frases del texto.

En la polifonía española esta técnica llegó a ser predominante a medida que avanzaba el siglo XVI¹⁷, ya fuera pura, ya mezclada con otros procedimientos, como el fabordón, la homofonía, etc.

15 La denominación procede del estudio de BORREN, Charles v.: "Quelques reflexions a propos du style imitatif syntaxique", en *Revue Belge de Musicologie*, I, 1946, pág. 17.

16 MICHELS, U.: *Atlas de Música*, Tomo 1. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pág. 243.

17 No debemos pasar por alto el hecho de que Gombert estuvo en España en varias ocasiones y que su música fue escuchada, entre otros, por Morales. V. RUBIO, S.: *Historia de la música española. Desde el "Ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pág. 134.

La interválica

Intervalos melódicos

La utilización de los intervalos melódicos presentes en el canto llano regido por el sistema diatónico son la base de la interválica de la polifonía medieval y renacentista: “aparecen primero los más cortos –segundas, terceras, cuartas y quintas– sumándose posteriormente los de sexta y octava”¹⁸. Según Rubio la interválica fue enriqueciéndose hasta llegar a los intervalos de séptima, novena o décima, como hicieron los compositores franco-flamencos¹⁹. Este uso más abierto entró en un período de mayores restricciones con Palestrina, quien no hizo sino seguir a los teóricos del siglo XVI, excluyendo los saltos de séptima, novena y aumentados o disminuidos.

Sin embargo, los polifonistas españoles de la segunda mitad del siglo XVI se mostraron independientes. Si exceptuamos a Morales, quien fue bastante conservador en el empleo de ciertos saltos (séptima, novena, etc.), una buena parte de nuestros compositores, sobre todos los de finales del siglo XVI y principios del XVII, se mostró bastante independiente en cuanto al uso de los intervalos melódicos más convencionales, llegando incluso a generalizar la utilización intervalos aumentados o disminuidos. Sirvan como ejemplos las siguientes referencias:

Intervalo de quinta disminuida

Uno de los pocos casos que hemos podido localizar en el uso este intervalo, que por el momento y hasta que no sea publicada íntegramente la obra de los polifonistas de finales del XVI, como Vivanco o Lobo, se halla en Juan Esquivel de Barahona, en el motete *Ductus est Iesus*, donde figura como “intervalo muerto”²⁰.

Intervalo de segunda aumentada

Este intervalo se halla presente, por ejemplo, en los motetes del zamorano Alonso de Tejada, estudiados muy concienzudamente por Dionisio Preciado. Este autor nos presenta dos casos en los que señala que parece que el intervalo que se produce por el salto desde sib hasta do# es producto de que el sostenido fue añadido posteriormente por algún director de coro, pero concluye: “¿Estarían este par de segundas aumentadas dentro de la sensibilidad del compositor Tejada? La mano que

18 RUBIO, Samuel: *La polifonía...*, op. cit., pág. 116.

19 Véase RUBIO, Samuel: *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Madrid: Bib. La ciudad de Dios, 1969, págs. 36-38.

20 Rubio se refiere a estos intervalos como aquellos saltos que se producen entre dos notas, una que sirve como final de frase o sección y otra como comienzo. Véase RUBIO, Samuel: *La polifonía...*, op. cit., pág. 118.

las colocó, más cercana al autor que la nuestra, parecería confirmarlo”²¹. En la monumental colección de Juan Esquivel de 1613 figura de manera explícita en la voz de Tenor del motete *Regina coeli*, en los compases 11-12, donde se produce un salto entre fa natural y sol#²².

Intervalo de cuarta disminuida

Es relativamente frecuente en sentido ascendente sobre todo en Victoria o en Esquivel. Así sucede, por ejemplo, en algunos motetes de este último compositor, en *O beatum pontificem* en la voz de Tenor, o en *Pater misericordiae*, donde el accidental figura en la voz de *Superius*, aunque en este caso como resultado de la aplicación de la *semitonía*²³.

El cromatismo

Para Preciado el cromatismo ha sido característico de la escuela polifónica española, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI²⁴. En su *Declaración de instrumentos* Bermudo afirmaba que existía un género que “sonaba bien a los oídos y reclamaba el entendimiento”²⁵. A este género lo denomina “semicromático”, así, “es género compuesto del diatónico y del cromático: así le puse semicromático, *quasi* cromático imperfecto”²⁶. No obstante, ya señalamos en su lugar las diferencias entre el cromatismo, tal y como lo hacen los venecianos representados por Vicentino y el uso que del mismo hacían los polifonistas españoles²⁷.

Ejemplos de lo primero encontramos, por ejemplo, en Victoria, en su famoso inciso del comienzo del Responsorio noveno *Caligaverunt oculi mei*:

21 PRECIADO, Dionisio (est. y ed.): *Alonso de Tejada, polifonista español*, Vol I, Madrid: Editorial Alpuerto, 1974, pág. 133.

22 Este motete permanece inédito en transcripción moderna.

23 Véanse los motetes en las páginas de nuestra edición 357-362 (c.67) y 534-538 (cc. 36-37), respectivamente.

24 Véase PRECIADO, Dionisio: *Alonso de Tejada...*, *Ibíd.*, Esta afirmación nos resulta aventurada, habida cuenta que Preciado se refiere a la generalidad de la música española del siglo XVI. Sin embargo, nosotros consideramos que a lo que este investigador se refiere no es al uso del cromatismo como tal, sino a la presencia constante de accidentales en la polifonía española de la época.

25 BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: 1555, fol. 86v.

26 *Ibíd.*

27 En aquel momento señalábamos que cromatismo como tal consiste en “la verdadera alteración de un mismo grado de la escala en una misma voz o parte”, ya fuera de manera ascendente o descendente. Véase RODILLA LEÓN, Francisco: *Ibíd.*, págs. 215 y ss.

Ejemplo 12: Tomás Luis de Victoria. *Caligaverunt oculi mei*. Cromatismo en *Bassus*, cc. 2-3:



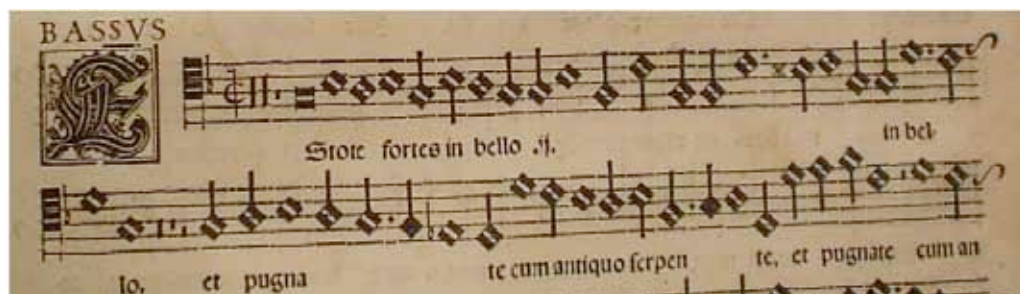
De este mismo compositor se pueden citar numerosos ejemplos de la anterior práctica²⁸. Y su uso no puede prestarse a equívocos, como demuestran las reediciones de sus obras realizadas por él mismo y las correcciones realizadas en estas revisiones donde se ve efectivamente el uso generalizado de esta práctica en el compositor abulense.

El “bajo armónico” renacentista

Hasta la segunda mitad del siglo XVI la voz de *bassus* era tratada como una voz más dentro del conjunto polifónico. Es en las dos últimas décadas de este mismo siglo cuando esta misma voz comienza a hacerse cargo de funciones que podríamos considerar “armónicas”, más tarde sistematizadas por los teóricos de la armonía funcional. Aunque no puede ser considerado todavía como un bajo armónico sin embargo, tampoco puede ser tenido como como un bajo polifónico puro, a la manera de la generalidad de compositores de la primera mitad de este mismo siglo. Y volvemos a poner como ejemplo a Victoria en cuyas obras se producen frecuentes saltos de cuarta y quinta que tienden a apoyar al resto del conjunto.

Un ejemplo de este tipo de movimiento lo encontramos en el motete ya mencionado *Estote fortes*, de Tomás Luis de Victoria:

Ejemplo 13: Tomás Luis de Victoria, *Estote fortes in bello*²⁹:



²⁸ Véase la introducción a la publicación de RUBIO, S.: (Ed.) *Tomás Luis de Victoria. Motetes*. Vol. I, I al XIX. Madrid: Unión Musical Española, 1964, pág. 2.

²⁹ *Thomae Ludovici A Victoria Abulensis Motecta Festorum ...*, 1585, fol. 79.

Como se puede observar al comienzo del fragmento, en la línea del bajo se dan los típicos movimientos de cuarta y quinta, una vez realizada la imitación al comienzo de la sección.

Relación texto-música en el siglo XVI

A principios del siglo XVI la aplicación del propio texto a la música se hacía de manera descuidada y relativamente arbitraria: el texto se escribía todo seguido debajo del pentagrama en la sección correspondiente y y era responsabilidad de los cantores aplicarlo a la música de manera correcta. Dionisio Preciado resume en algunos puntos la manera de aplicar los textos en esta época:

Esto de la aplicación del texto en la polifonía renacentista era menester de los cantores; los textos, a veces, no se escribían o se escribían a medias. [...] los cantores -era su oficio- eran muy diestros en la aplicación de los textos litúrgicos, muy conocidos de todos; los coros eran muy reducidos: uno (o dos) cantores por voz: No había conflicto de aplicación dentro de una misma voz³⁰.

A tenor del anterior párrafo se colige que era habitual que se produjeran frecuentes disfunciones, acentos forzados, sílabas largas aplicadas a notas breves y viceversa, etc. Es en este momento, cuando compositores de la generación de Josquin, como Jacob Obrecht, o Heinrich Isaac van preocuparse por adecuar la música a las palabras, de modo que "hacían corresponder cuidadosamente los acentos de la música con los del texto y querían que las palabras se escuchasen y entendiesen"³¹. Pero el verdadero maestro es Josquin, quien ha sido considerado "el primer compositor que usó la representación y la expresión del texto de manera consciente y reconocible"³².

Dos ejemplos de simbolismo musical: Josquin y Victoria

El estilo de las composiciones de Josquin, cada vez más perfecto en la relación de texto y música, no sólo por los aspectos gramaticales y prosódicos del texto, sino también por su expresividad, siguió vigente en algunos compositores de gran talla hasta finales del siglo XVI y principios del XVII.

30 *Juan de Anchieta (c. 1462-1523). Cuatro pasiones polifónicas*. Estudio técnico y transcripciones musicales por Dionisio PRECIADO. Presentación de las *Pasiones* y Biografía Musical por Pedro AIZPURUA, Madrid: Sociedad Española de Musicología, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, 1995, pág. 43.

31 BURKHOLDER, James Peter, GROUT, Donald J., y PALISCA, Claude V.: *Historia de la Música occidental*, séptima edición, Alianza editorial, Madrid, 2008, pág. 243.

32 *Ibíd.*, pág. 247.

Un ejemplo de esta relación entre texto y música *josquiniana* es la utilización de lo que se ha venido en denominar *simbolismo musical*, lo que en términos profanos reconocemos con el nombre de *madrigalismo*. De modo que podemos afirmar que la representación del texto mediante la música que tanto preocupó a los madrigalistas y a la Camerata Fiorentina y que se venía ya dando cada vez con mayor insistencia en la música más avanzada, la profana, tuvo también su reflejo, aunque con más limitaciones, en la sacra.

Ejemplo de ello puede ser el motete *Dominus regnavit*, donde la palabra *elevaverunt* es puesta en música mediante el salto de octava en todas y cada una de las voces:

Ejemplo 14: Josquin Desprez. *Dominus regnavit*³³:

60

E - le - va - ve - runt flu - mi - na, Do - mi - ne,
Strö - me er - he - ben ih - re Flut, dir - sum Lob,

65

e - le - va - ve - runt flu - mi - na vo - ces su -
Strö - me er - he - ben brau - sen - de Stim - men, dir - sur

70

ne, Lob, e - le - va - ve - runt flu - mi - na vo - ces su -
Lob, Strö - me er - he - ben brau - sen - de Stim - men, dir - sur

75

as. Ehr. E - le - va - ve - runt flu - mi - na flu - ctus su -
Strö - me er - he - ben schäu - men - de Wo - gen, dir - sum

as. Ehr. E - le - va - ve - runt flu - mi - na flu - ctus
Strö - me er - he - ben schäu - men - de Wo - gen,

as. Ehr. E - le - va - ve - runt flu - mi - na flu - ctus su - os,
Strö - me er - he - ben schäu - men - de Wo - gen, dir - sum Prois,

33 REESE, Gustav: *La música en el Renacimiento*, 1. Madrid: Alianza Música, 1995, pág. 305.

Esta “pintura musical” josquiniana no se produce en exclusividad sólo en sus motetes, sino también en sus misas:

A la hora de ponerle música a los textos de las misas, Josquin se interesaba mucho más en plasmar ideas a gran escala que en palabras sueltas” [...] Como era de esperar, parecen algunos lugares comunes en la plasmación en música del significado de las palabras: una línea ascendente en “*ascendit*”, tratamiento uniforme de las voces en “*simul*”, etc³⁴.

En cuanto a la música española, Rubio opina que la “influencia del texto en la construcción de los motivos temáticos es doble: primeramente por su contenido, y después por su forma gramatical”³⁵. Ciertamente son numerosos los casos en los que desde el mismo Cristóbal de Morales el compositor intenta reflejar de manera musical lo que la idea del texto encierra. Y es que es muy frecuente encontrar en nuestros polifonistas la descripción de conceptos por medio de la música. En un trabajo anterior exponíamos algunos ejemplos de manera sucinta:

motivos ascendentes para textos como *altitudinem caeli* en el motete *Pecavi super numerum* de Esquivel, o tesituras agudas para las palabras *ad caelestia*, figuraciones rítmicas rápidas y en sentido ascendente en la palabra *gaudent* en el motete *O quam gloriosum* de T. L. de Victoria, así como figuraciones en breves y semibreves descendentes para el texto *qui pependit*. En otros motetes los temas son elaborados como imitación del sonido, en este caso de la trompeta. Así sucede en el motete de Guerrero, *Canite tuba*, donde el movimiento por terceras ascendentes intenta representar el sonido de este instrumento o en *Franciscus pauper* de Esquivel con el texto *hymnis caelestibus*³⁶.

El caso de Victoria es más complejo, ya que si la producción de Josquin abarca tanto el género sacro como el profano, no sude lo mismo con el conjunto de la obra musical de aquél. En efecto, el abulense compuso en exclusividad música sacra (tan sólo conocemos un ejemplo en el que recurrió a modelos profanos, la Misa *Pro Victoria*, desarrollada a modo de parodia sobre la chanson *La Guerre* del compositor francés Clément Jannequin). Se podría pensar, pues, que la música de Victoria en principio no se prestaría a estos artificios. Nada más lejos de la realidad. El compositor abulense es uno de los más expresivos e interesantes del panorama musical español de la época. Si bien es cierto que Victoria conoce las técnicas más tradicionales y las utiliza, no es menos cierto que tanto en sus misas como en sus motetes

34 *Ibíd.*, pág. 300.

35 RUBIO, Samuel: *La polifonía ...op. cit.*, pág. 135.

36 RODILLA LÉON, Francisco: *Ibíd.*, págs. 144-135.

nos presenta recursos expresivos de gran valor, sobre todo en sus fragmentos homófonos.

Como decíamos más atrás, es en su *Officium hebdomadae Sanctae*, donde Victoria despliega toda su capacidad artística, en especial en sus dieciocho responsorios. Y éste es uno de los tradicionales ejemplos en los que se suelen apoyar aquéllos que defienden la existencia del posible *manierismo* en música, cuyo representante más genuino, según Rubio, es el propio Victoria. En efecto, este investigador diferencia entre el estilo que se da en ciertas partes del responsorio, “donde brilla con más pureza y lozanía el contrapunto horizontal, mientras que en el cuerpo del responsorio suele prevalecer el estilo vertical”³⁷. De modo que en estas secciones es donde con más frecuencia se dan sus “imitaciones musicales”:

Es manifiesto el empeño descriptivo en la palabra “suspendit” [...], primero en un brevísimo inciso de sílaba por nota seguido de un silencio y luego con más elocuencia todavía de este modo [...] en el que parece percibirse el balanceo del cuerpo colgado de la cuerda, su suspensión en lo alto de la rama y su muerte rápida y violenta³⁸.

[...]

Cuando Victoria quiere traducir musicalmente el contenido de un texto que encierra la idea de inmolación, muerte, persecución, abandono, olvido, etc., recurre a las escalas descendentes como sucede aquí [se refiere al responsorio *Eram quasi agnus*] con la frase “ductus ad inmolandum” y en el verso “cogitabant mala”³⁹.

Ejemplo de lo anterior lo encontramos también en el responsorio ya mencionado *Caligaverunt oculi mei* en la frase *quia elongatus est a me* “para expresar musicalmente la idea de abandono, de traición por parte del amigo”⁴⁰.

37 RUBIO, Samuel (Estudio y edición crítica): *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1977, pág. 100.

38 *Ibid.*, pág. 101.

39 *Ibid.*, pág. 102.

40 *Ibid.*, pág. 105.

Ejemplo 15: Tomás Luis de Victoria. *Caligaverunt*, frase descendente *quia elongatus est a me*, cc. 8-12:

o: qui - a e - lon - ga - tus est a me, qui

o: qui - a e - lon - ga - tus est a me,

qui - a e - lon - ga - tus est a me,

Otra descripción de gran valor expresivo la encontramos en el comienzo del responso *Sepulto Domino*, "los acordes largos, desnudos totalmente de adornos, pintan con exactitud el descanso de Cristo en el sepulcro"⁴¹, para continuar con figuraciones rítmicas más breves en el texto *signatum est monumentum*.

Ejemplo 16: Tomás Luis de Victoria. *Sepulto Domino*, cc. 1-5:

Se - - - pul - to Do - - - mi - no, si - gna - tum

Se - - - pul - to Do - - - mi - no, si - gna - tum

Se - - - pul - to Do - - - mi - no, si - gna - tum

Se - - - pul - to Do - - - mi - no, si - gna - tum

Nos resta por citar uno de los mayores logros expresivos del compositor, que consiste en la utilización de similares pasajes musicales en diferentes obras cuando el texto o es idéntico o expresa la misma idea. Así lo expresa Rubio:

41 *Ibid.*, pág. 110.

Hemos observado en muchas ocasiones que Victoria cuando trabaja las mismas palabras, o distintas pero con un contenido similar, se sirve de idénticos o parecidos términos musicales ya pertenezcan aquéllas a la misma pieza o distinta⁴².

Y cita algunos ejemplos, como el que tiene lugar con la palabra *attendite*, que se halla resuelta musicalmente del similar modo tanto en el motete como en el responsorio que tiene por título *O vos omnes*, o en el responsorio *Caligaverunt*⁴³.

Ejemplo 17: Tomás Luis de Victoria. Responsorio *Caligaverunt oculi mei*, cc. 44-50:

Altus
at - ten - di - te et vi - de - te.

Tenor
at - ten - di - te et vi - de - te.

Bassus
(ara) at - ten - di - te et vi - de - te.

Si est, ut supra

Ejemplo 18: Tomás Luis de Victoria. Motete *O vos omnes* cc. 11-16:

Cantus I
et vi - de - te

Cantus II
at - ten - di - te et vi - de - te

Altus
at - ten - di - te et vi - de - te

Tenor
at - ten - di - te et vi - de - te

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, pág. 113.

Conclusión

Finalizo esta exposición esperando haber demostrado la hipótesis planteada al comienzo de mi exposición, es decir, cómo el siglo XVI supone en la música Europea y en la española un período decisivo en la evolución musical, una época en la que se empiezan a entenderse las melodías como una verdadera simbiosis y conjunción de música y texto: imitaciones musicales, respeto a la prosodia del texto, abandono progresivo del contrapunto, presencia del cromatismo y del simbolismo musical. A pesar de que ciertas prácticas musicales se siguieron practicando en la música eclesiástica hasta el siglo XVIII, no cabe duda de que estos avances supusieron una aportación de primer orden en la Historia de la música occidental, dando el primer impulso a un nuevo período en la Historia musical, el período barroco.

LA VOZ Y LA MELODÍA

VI simposio sobre patrimonio inmaterial - 2010

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

