

Vega, Carlos

La música de los trovadores

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 6, 1985

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vega, Carlos. “La música de los trovadores” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 6 (1985). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=musica-trovadores-carlos-vega> [Fecha de consulta:.....]

LA MUSICA DE LOS TROVADORES ¹

PREFACIO

Han pasado treinta y cinco años desde que mi curiosidad por los orígenes de la música folklórica argentina me llevó a estudiar las melodías que se anotaron en Europa antes y durante la época del descubrimiento y la colonización, y en cursos y conferencias expuse al comienzo lo que se sabía de esa música antigua y de sus transcritores de acuerdo con difundidas hipótesis que yo no estaba entonces en condiciones de discutir.

Por iniciativa mía se creó en Buenos Aires, en 1931, una dependencia oficial para estudios musicológicos —hoy el Instituto de Musicología que dirijo—, y sus planes incluían la realización de una larga serie de viajes a la campaña argentina y sudamericana para un contacto directo con las fuentes prístinas. La grabación de varia música tradicional pura —muy antigua, en principio— estaba destinada a constituir inesperado aporte de sugerencias extensibles incluso a los problemas gráficos y estéticos de la Edad Media. Mientras trasladaba al pentagrama mis melodías grabadas reconocía la existencia de *fórmulas rítmicas fijas* para la expresión de las ideas musicales —un ciclo histórico de “pequeñas formas” simétricas— e inmediatamente comprendí que tenía a mi disposición un nuevo criterio con que afrontar las oscuras notaciones trovadorescas, siempre incitantes en mi espíritu. Si lo que faltaba en los manuscritos medievales era principalmente la indicación de las duraciones, podría ser muy bien que estas *normas de forma* —fórmulas rítmicas fijas—, conservadas en Sudamérica por antiquísima práctica oral, fueran la base invisible de aquella primitiva escritura de altura sin valores.

A esta comprobación y a sus innumerables consecuencias he dedicado treinta años, los primeros muy intensos, los siguientes entrecortados por otros libros míos, los últimos de casi total consagración; al mismo tiempo depuraba el estudio de las formas —que publiqué en 1941 ²— y multiplicaba la colección de melodías rurales.

Desde el primer momento se encadenaron las exigencias: fue indispensable la tarea complementaria de obtener facsímiles o fotografías de los códices musicales trovadorescos, los tratados o teorías de la época y las obras más importantes de la bibliografía moderna; era necesario

estudiar y coordinar métodos y examinar la suma desde el nuevo punto de vista con la detención de quien tiene toda la vida por delante. Y no está demás recordar que el nuevo punto de vista, lejos de llevarnos enseguida al final, puso en descubierto una serie de complejos problemas secundarios que difirieron largamente la visión total del proceso gráfico medieval.

Emprendí la redacción de un libro muy extenso; demasiado optimismo. Abandoné el proyecto para iniciar una breve primera noticia; demasiado madura. Las primeras noticias son muy adecuadas para desacreditar las ideas que no alcanzan a exponer, y corren el peligro de convertirse en "últimas noticias". En fin, he concluido esta obra, ni breve ni extensa, persuadido de que los colegas imaginarán todo lo que no he incluido en ella —cuadros, estadísticas, índices, etcétera— y de que los estudiantes hallarán todo lo que les interesa.

Los historiadores europeos coinciden en que medio siglo de tentativas y otro medio de erudición, aplicados al rudo problema de las notaciones medievales defectivas, han producido resultados que consideran inaceptables; nosotros abordamos el problema conscientes de que un nuevo esfuerzo sólo se puede justificar si quien lo emprende introduce *nuevos criterios* probados en experiencias tan largas como las más tenaces de Europa. Hemos estudiado, como todos los medievalistas, los documentos históricos; pero añadimos a los métodos clásicos las fuentes tradicionales orales, por primera vez conmovidas, críticamente depuradas. Las tradiciones nos dieron, para empezar, las *formas*, muy pronto confirmadas por notaciones mensurales del siglo XIII; las tradiciones nos dieron después los estilos de creación y hasta melodías casi íntegramente iguales a las que aparecen en los códices. Una simple mirada al índice de esta obra revela andanzas inaugurales, pero esto no quiere decir que hayamos abandonado los recursos historiográficos consagrados: las formas medievales también eran idénticas a las de las canciones y danzas históricas posteriores, hasta hoy.

Nuestro código metodológico para el tratamiento de los manuscritos se integra así: las reglas de los teóricos de la polifonía, donde fueren aplicables las normas de forma; el método comparativo paleográfico; el método comparativo histórico; el método comparativo folklórico; el método lógico y otros menores que veremos. Los trovadores no tuvieron teoría específica, o no se conservó. Para superar los criterios historiográficos puros —hasta ahora infecundos— recurrimos a los métodos indirectos. Pero ante todo nos atenemos a la notación medieval. Nuestro trabajo conduce a una nueva interpretación de aquella escritura, a una interpretación sistemática que, como hemos dicho, cuenta con el hallazgo de las reglas tradicionales orales de rítmica y tonalidad que sin duda alguna rigieron entonces la creación, la notación y la lectura de aquella música y rigen hasta hoy la producción y la transmisión tradicionales.

La tarea de explicar esa interpretación es ardua de suyo, pero es dificultad todavía mayor la necesidad de comunicarse con los músicos y

los musicólogos en los términos de una teoría —la teoría actual— que desconoce por completo precisamente lo esencial de la *música* que nos ocupa: las “formas mínimas” de la canción y la danza, las estructuras de las ideas musicales.

Afortunadamente todas las explicaciones son innecesarias para las mentalidades diestras en la operación de inducir. Cualquier estudioso atento puede extraer de nuestras transcripciones las reglas de composición y las normas de notación a que se somete el movimiento trovadoresco sin más tarea que la de realizar elementales comparaciones. Todo esto nos compensa de las preocupaciones que nos inquietan cuando demoramos en explicaciones laboriosas. Además, estoy seguro de que existe una categoría de lectores músicos superiores que intuirá una exigencia histórica definitiva: las versiones de ese movimiento medieval no pueden ser de otra índole; si se examinan las formas menores siglo por siglo hacia el pasado se advierte enseguida que los estilos y las formas de las melodías medievales que presentamos corresponden exactamente a etapas anteriores al proceso.

Previa comprensión de una Historia general de la música que incluya la Prehistoria, el repertorio de trovadores debe ubicarse con y entre diversas corrientes profanas afines que se consolidan en el período proto-histórico y que llegan hasta nuestros días con distinta vitalidad en la música culta superior, en las canciones y danzas de salón y en las tradiciones folklóricas. De manera general, el movimiento de los trovadores es un período antiguo de la música occidental.

La historia de la música europea, y especialmente las investigaciones sobre sus antecedentes y comienzos, padecen distorsión focal por inmersión en los sucesos helénico, grecolatino y medieval históricos. Nuestro enfoque procura reducir a sus términos esos antecedentes— sobrelorados al extremo— y atribuye mayor importancia al punto de vista occidental.

Nuestro siglo no ha podido curarse aun de la generosa grecolatría en que lo sumergió el romanticismo. El imperialismo intelectual póstumo de aquel admirable país tuvo en Europa sus agitadores espontáneos a lo largo de la Edad Media, y fue el tercer Renacimiento su estertor durable. Pocas decenas de antiguos escritos helénicos han desencadenado bibliotecas enteras para una historia de la música *sin música*. Balbucesos teóricos, generalmente extraños a la realidad musical circundante, agigantados por desproporcionada exégesis, han absorbido la erudición y esclavizado la visión hasta privarla de aptitud para sobremirar el panorama general. Vaga efervescencia de movimientos musicales antiguos —canto de minorías encumbradas para reducidas élites— inferiores a los de cualquier cuarto de siglo del período Occidental moderno, colman las historias de la música, en tanto el desconocimiento de las enormes corrientes antiquísimas, sigue fundamentando la sabiduría de casi todos los eruditos.

Por eso deseamos recomendar a los medievalistas profesionales, no una simple lectura de este libro, sino un examen reiterado y meditado.

Si la solución tardó tantos años es porque era difícil obtenerla; no hay que desdeñarla ahora por razones de urgencia. La clave de comprensión está en nuestro libro *Frasesología*, que contiene el estudio metódico de las formas tradicionales escritas y orales de toda Europa. Si falta ese libro es necesario que el lector se detenga todo lo posible en el capítulo *El ciclo clausular*.

Espero la contingencia normal de que algún colega rechace mis conclusiones. Alguno las ha rechazado ya por simples sospechas, antes de conocerlas. Pero también espero que mis colegas y los lectores confíen en su propio discernimiento por sobre indicios adversos. La prosperidad no tiene lugares predestinados. Sin duda las tierras europeas son tradicionalmente iniciadoras, y las tierras americanas, tradicionalmente continuadoras. Sería exagerado concluir que un iniciador sudamericano carece de tierra. Pienso que no hay que llevar tan lejos el determinismo geográfico.

Creemos que ningún transcriptor de melodías medievales *no mensurales* ha sentido en lo íntimo de su espíritu la seguridad de que sus versiones modernas son exactas; nosotros estamos definitivamente persuadidos de que esta obra resuelve el viejo problema de la paleografía trovadoresca profana de los siglos XII y XIII. El canto de los trovadores se oye ahora, por vez primera en conjunto, al cabo de siete siglos. No hay más que seguir con atención nuestras explicaciones para comprobarlo. Una actitud negativa, previamente tomada, alejará al lector de la hermosa verdad nueva y lo privará del hondo deleite intelectual y sensorial de recuperar en plenitud de vida un gran movimiento artístico que mereció de las generaciones posteriores mil años de emocionada vigencia.

CAPITULOS PREVIOS

I. HACIA LOS TROVADORES ³

Muchas de las cosas que produjo el hombre —hechos de cultura— centurias o milenios atrás fueron desplazadas y sustituidas por otros más eficaces para la misma necesidad; muchos de los procesos o conflictos que esas cosas engendraron se fueron con el tiempo en que ocurrieron, pero unos y otros dejaron, no importa cómo ni dónde, diversas maneras de testimonio resistentes al tiempo, materia de búsqueda e intelección. Hace siglos que el hombre conserva y estudia una clase especial de esos testimonios —los escritos— y elabora con ellos una versión del pasado, la “historia” (en sentido estricto). Esta historia reconstruye hechos y sucesos del pasado inmediato, es decir, de los últimos milenios, y no puede extenderse a los campos que carecen de escritura.

Los documentos gráficos son la escritura de cosas antiguas que desaparecieron de los ambientes en que se escribe, pero es el caso que las cosas mismas pueden haber quedado viviendo.

En la segunda mitad del siglo pasado se acentuó el interés de los estudiosos por otra manera de testimonios: las supervivencias, es decir, el pasado viviente. Estos testimonios calan hondo y, examinados con discreción, pueden darnos una idea de las cosas que se produjeron hace decenas y hasta algún centenar de miles de años. Dos grandes ciencias acogen las supervivencias e iluminan dilatados tiempos de la industria humana: la Etnología y el Folklore. Por las mismas décadas formaliza sus preocupaciones una tercera ciencia, muy vieja, la Arqueología. Cosas antíquísimas, elaboradas con materiales durables, traen consigo hasta hoy los testimonios más antiguos sobre los productos del hombre; de recoger las sugerencias que prodigan se ocupa la Arqueología.

Toda vez que se trata de productos del espíritu —hacha o danza, refrán o cabaña, flecha o poesía—, es claro que las supervivencias y las piezas arqueológicas ascienden al campo de la Historia General con la categoría de testimonios, y hasta se les puede llamar documentos. Por lo común merecen tardía escritura —la descripción, con fotos o croquis—; y si los documentos comunes requieren, entre otras, una crítica de exactitud, los documentos de supervivencia piden crítica específica en cuanto padecen el problema de posibles modificaciones ulteriores y traen el problema cronológico.

Sin embargo, no es tan vago el panorama. La Arqueología y la estricta Historia se caracterizan por su acceso a las fechas. La Arqueología puede fechar sus hallazgos mediante los calendarios estratigráficos de la Geología y, modernamente, por las técnicas de laboratorio del radiocarbón. El hacha de piedra y los versos de Homero tienen sus propias fechas aproximadas; la Arqueología y la Historia operan con testimonios *realmente antiguos*.

La Etnografía y el Folklore examinan cosas o hechos vivientes, presuntamente antiguos. Sus propios medios de cronología son relativos. En cambio pueden recibir de las otras dos ciencias el auxilio que necesitan: la Arqueología da fechas a la Etnología; la Historia da fechas al Folklore. La sección del pasado que abarcan ambos pares coincide en buena parte, así:

Historia - Folklore unos 4.000 años

Arqueología - Etnología más de 4.000 años

Estas mínimas proposiciones nuestras, publicadas hace muchos años y reeditadas después en nuestro libro *La ciencia del folklore* (Buenos Aires, Nova, 1960), pueden sorprender un poco. Me limito a encarecer su examen. En cuanto a la relación Historia - Folklore hemos publicado un libro de cerca de novecientas páginas (*Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, 1952) en que numerosos hechos folklóricos son

condicionados y perfeccionados por copiosísima documentación histórica, es decir, que logramos el esclarecimiento de su pasado por colaboración y el contralor recíproco de esas dos ciencias. Es exactamente lo que hemos hecho ahora con el problema de los trovadores a partir de la grafía musical histórica.

Todo esto quiere decir que los procesos de intelección del pasado exigen hoy al investigador la concurrencia de todas las fuentes documentales. Esto no es novedad para nadie, en principio. La metodología clásica llamaba "ciencias auxiliares" de la Historia a la Epigrafía, la Paleografía, la Filología, la Diplomática, la Numismática, etcétera. Nosotros pretendemos que todas las demás ciencias son o pueden ser, según el tema, auxiliares de la nuestra, cualquiera sea la nuestra.

La lectura de los manuscritos trovadorescos "herméticos" —verdaderos jeroglíficos insensibles a los esfuerzos de los musicólogos— reclama el concurso de todos los elementos disponibles y hasta la creación de ideas y técnicas específicas. Son indispensables, en primer lugar, los aportes de la Historia de la época, de la anterior y de la posterior, son fundamentales los aportes del Folklore —en este caso decisivos— y hasta en algún momento la propia Etnografía puede aportar sugerencias orientadoras.

LAS FUENTES HISTORICAS

Nos mueve a detallar este capítulo una simple cuestión de orden. Su contenido no aporta novedades para los colegas, pero, además del orden, el autor presente alguna expectativa de estudiantes, apetencias de iniciación en el tema y cierta necesidad general de información desinteresada en los dilatados ambientes de habla castellana, que hasta hoy no han merecido cosa semejante a esta sumaria exposición instrumental. Tendremos, entonces, que referirnos a los códices musicales de los trovadores, a los teóricos de su tiempo y a la documentación general de contorno.

Los manuscritos musicales trovadorescos

Las canciones mundanas o cortesanas, pías o populares de los siglos XII y XIII que llamamos "trovadorescas" por razones de brevedad— se han conservado en más de cien manuscritos de muy diverso contenido y valor. Unos sesenta de ellos carecen de las correspondientes melodías. Los restantes, unos cuarenta, tienen desde trescientos cincuenta folios o más hasta uno o dos. Sólo una veintena, verdaderas colecciones, conservan entre cien y quinientas melodías. Para ilustrar el movimiento contamos con más de trescientas canciones de los "trovadores" con notación de la música, unas mil setecientas de los troveros, más de cuatrocientas galaico-portuguesas, dos centenares de los viejos minnesänger, y trescientos de laudes, lais, danzas, etcétera. Como los códices repiten muchas de las melodías —algunas hasta ocho o nueve veces—, existen, en rigor,

unas cinco mil notaciones en una treintena de manuscritos importantes, y poco más en varios otros códices de escaso contenido musical. Aún cuando en algunos casos se pueden dar las cifras exactas, la cuenta de las melodías es difícil, en general, precisamente por las repeticiones. Labor engorrosa y secundaria.

El autor de esta obra trabajó durante largos años sobre copias fotográficas que obtuvo de las bibliotecas europeas⁴ y sobre facsímiles impresos; así pudo familiarizarse con los códices más representativos del movimiento y penetrar en su contenido. Después, con el apoyo de la UNESCO consultó y estudió directamente en sus sagrarios los impresionantes códices que conocía a través de las copias y casi todos los demás. De éstos obtuvo fotografías, en algunos casos incompletas. Las circunstancias le impidieron examinar un par de códices significativos y otro par de códices menores. Con lo visto y sin más, esta obra puede abarcar casi la totalidad del movimiento musical profano de la época en los países que intervinieron en él, y fundar sus conclusiones en un número grande de materiales de centros diversos.

Los códices difieren en muchos aspectos. Los hay humildes, espléndidos, roídos, conservados, borrosos, claros, negligentes, primorosos, anticuados, modernísimos... Algunos han conservado casi todos sus folios; otros —como los restos que llevan el número 21.677 los perdieron. La mayoría sigue la línea evolutiva principal de la figuración romana (cuadrada), pocos adoptan en todos o en parte de sus folios la notación mensural (París, 20.050; Egerton, 274); algunos, la gótica... Sobresale entre todos un código verdaderamente extraordinario: el J.b.2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, España, última compilación de las composiciones del rey Alfonso X, el Sabio, gran poeta y músico, muerto en 1284. El mismo proclama en una cantiga su voluntad de ser el trovador de la Virgen María: "Esta Donna que tenno por Sennor / et de que quero seer trobador".

Regio empeño encomendó este código a los más diestros artistas de Occidente; los músicos mejor informados modernizaron —hasta donde pudieron penetrar— anteriores originales o registraron cuidadosamente las nuevas composiciones del rey, y así entregaron a la posteridad el más valioso de los documentos con que cuenta el musicólogo medievalista. En este código se encuentra la mayor parte de las notaciones mensurales que nos dejó la Edad Media, y es esta la razón por la cual lo hemos utilizado en gran medida para los problemas de rítmica. También es notable el código 846 de París, único por la cantidad de accidentes que incorpora y, por eso, especialmente consultado por el autor para los problemas de la tonalidad. En el código 844 de París, una mano posterior añade al texto primitivo un número de melodías mensurales, provechoso aporte; y otras cuantas enriquecen el bellísimo código 25.566 de París, verdadero homenaje póstumo a Adam de la Halle. También medidas son las que atesora el suntuoso tomo del "Roman de Fauvel" (París, 146). La melodías escritas en notación mensural son definitivamente impor-

tantes, toda vez que están hasta hoy en cuestión las soluciones rítmicas; revelan estructuras y caracteres y constituyen el puente de acceso a las notaciones defectivas.

El examen de todos estos códices nos muestra la existencia de varios sistemas o subsistemas de notación cuyos matices trastornan los proyectos de quienes buscan hoy en sus figuras constancia, normas o ley. Como la recién nacida notación se desarrolla durante el período trovadoresco con notable rapidez, diversas etapas de la escritura se reflejan en esos códices. Aquí tenemos desde la nombrada notación "coral", cuadrada o romana, sin duraciones gráficas (que nosotros llamamos "hermética" para eludir definiciones y conceptos anteriores), hasta la notación mensural, en que está determinado el valor de cada sonido. La mayor parte de las melodías, incluso las que se escribieron con posterioridad a Francón de Colonia y hasta bien entrado el siglo XIV, se han escrito en esa notación cuadrada o hermética y en sistemas o variantes convencionales e interinos semimensurales. En rigor, relativamente pocas canciones se escribieron mensuralmente con total exactitud. Y esto no ocurrió siempre por cuestión de fechas, ni por demora en la generalización del método franconiano (1260-1300), sino porque la índole de la rítmica trovadoresca exigía recursos gráficos que no pudo darle ni la más avanzada notación del siglo XIII. La teoría oficial coetánea es la teoría de la música "compuesta" o "regular" o "canónica", es decir, la de la polifonía; la música "simple" o "ciudadana", la música "vulgar", es otra música, también mensurable, pero *mensurable a su modo*. La notación polifónica, concebida para una música que marcha por fórmulas modales, debió adaptarse a las características de la rítmica clausular profana.

Sin descender al detalle de las descripciones, vamos a pasar ligera revista a las piezas bibliográficas antiguas que contienen la música profana que nos interesa. No agotaremos los repositorios, pero aspiramos a prosperar hacia una bibliografía musical completa de la época trovadoresca. Con tal propósito añadimos a nuestras observaciones notas ajenas sobre tres o cuatro manuscritos que no hemos podido examinar personalmente. Con respecto al orden de exposición, nos parece prematuro crear una numeración general. Es preferible, por ahora, adoptar sencillamente el número de catálogo con que cada biblioteca y cada medievalista han distinguido y distinguen los manuscritos, y ordenarlos de menor a mayor bajo el rubro del país en que se encuentren.

CODICES DE FRANCIA

139

Arras, Biblioteca Municipal, 139

Año 1278

Un volumen con 212 folios de pergamino tamaño 31½ x 23 cm.; el cuerpo primitivo perdió muchos folios. Bellas miniaturas e iniciales ornadas enriquecen el códice.

Las melodías fueron escritas en notación hermética (romana o cuadrada) con el mínimo de complementos. Algún bemol. El trazo de las figuras es modesto y un poco anticuado. Contiene canciones líricas de troveros, *jeaux-partis* (debates, polémicas, deliberaciones poéticas musicadas, algo semejante al "contrapunto" rural argentino), etcétera.

146

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 146

Siglo XIV

Hermosísimo volumen; unos 88 folios de pergamino de gran tamaño $46\frac{1}{4} \times 321\frac{1}{2}$ cm. y $2\frac{1}{2}$ de espesor excluidas las tapas, con suntuosas ilustraciones prodigadas con esplendidez (hay folios que tienen cuatro), texto a tres columnas en versos independientes que contienen el "Roman de Fauvel".

Música para una o más voces en notación mensural pura o casi pura usual en el siglo XIV. Hay gran número de composiciones al comienzo.

765

París, Biblioteca Nacional, 765

Comienzos del siglo XIV

En cuarto, un cuerpo de 16 folios de pergamino (48-63), tamaño $29\frac{1}{2} \times 21\frac{1}{2}$ cm. Texto y música a todo lo ancho de la hoja; gran inicial primera y pequeñas las subsiguientes, en colores. Se trata de cuadernillos menores titulados "Chansons de Gacés Brulés & du Chastelaine de Coucy", y encuadernados posteriormente a continuación del "Roman de la Comtesse d'Anjou / composé l'An 1316", cuarenta y cinco folios a dos columnas tamaño $38\frac{1}{2} \times 28$ cm., sin melodías. Los cuadernillos tienen música en notación hermética del siglo XIII; una variante en que se prefiere el punto simple en forma de longa, es decir, la relación silábica; algunos bemoles. Comienzos del siglo XIV. Contenido vario. Troveros.

844

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 844

Fines del siglo XIII

Infolio, pergamino, $31 \times 21\frac{3}{4}$ cm., $5\frac{1}{4}$ de espesor; grueso tomo con encuadernación no antigua; texto a dos columnas, primorosas iniciales de oro y colores. Cómputo de 1884: "221 feuillets... moins les feuillets 11 et 154". Treinta y ocho hojas mutiladas.

Documento muy importante por su rico y vario contenido. Música en notación hermética o cuadrada pura del siglo XIII con pocos bemoles y algún becuadro. Manos coetáneas. En espacios blancos de los folios antiguos una mano posterior ha escrito melodías en notación mensural pura o casi pura del siglo XIV. Obras de trovadores y troveros.

845

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 845

Fines del siglo XIII

En cuarto, pergamino. Hermoso volumen con 191 folios tamaño 30 x 20 $\frac{3}{4}$ cm. y 5 de espesor, viñetas de oro y colores, texto a dos columnas.

Música escrita en notación hermética del siglo XIII en su forma más rudimentaria y negligente; ocasionalmente hay puntos en forma de semibreve. Aun cuando el códice haya sido elaborado a fines del siglo XIII, el amanuense trae matices gráficos de mediados del siglo. Contenido: mencionamos "Chansons du roy Thibaut et autres"; motetes y lais al final.

846

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 846

Hacia 1300

Tomo en octavo, pergamino, 141 folios tamaño 24 $\frac{1}{2}$ x 16 cm. y 4 de espesor; vistosas iniciales en colores. Una mano del siglo XVIII, acaso la de Châtre de Cangé, confiesa que ha hecho numerosas adiciones y correcciones —creemos que se refiere al texto— de acuerdo con los manuscritos del rey, del duque de Noailles y de M. De Clairembault. Añade que el manuscrito es de hacia 1350. Se acepta que se escribió a fines del siglo XIII o a comienzos del siguiente; creemos que la fecha de hacia 1280 lo colocaría cómodamente entre sus congéneres.

En general, la notación de este códice es la hermética del siglo XIII, pero hay muchas melodías en notación semimensural y aun se encuentra cierto número en escritura mensural pura o casi pura. La notación es límpida, y el frecuente empleo del becuadro, cosa excepcional, es muy interesante. El folio 142 inicia un cuerpo moderno agregado por Cangé; tiene una melodía escrita en el siglo XVIII pero en estilo antiguo. Contiene canciones de trovadores y troveros.

847

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 847

Fines del siglo XIII

En octavo, pergamino. Un volumen relativamente pequeño, 19 $\frac{3}{4}$ x 13 cm y unos 3 $\frac{1}{2}$ de espesor siempre excluidas las tapas. Encuadernación del siglo XVII restaurada. Texto a dos columnas, 228 folios antiguos, índices modernos .

Música escrita en notación hermética del siglo XIII; pocos bemoles. El amanuense reduce al mínimo los elementos gráficos del sistema y el aspecto de la escritura del cuerpo principal parece un poco anticuado. Desde el folio 211 interviene una mano posterior, de hacia 1300, e in-

corpora algún signo poco usual. Contenido diverso: mencionamos canciones de trovadores y troveros y, a partir del folio 211, un nuevo cuerpo con "Chançons d'Adans" (de Adam de la Halle).

1050

París, Biblioteca Nacional, nouv. acq. franc. 1050

Fines del siglo XIII

En cuarto, pergamino. Hermoso volumen, tamaño de la hoja 25 x 17½ cm y 5½ de espesor, cuyo folio liminar de ingreso a la Biblioteca dice: "Volume de 280 Feuillet / 27 de Octobre de 1876", incluso algunos añadidos después al final. Bellas iniciales en oro y colores, texto a dos columnas.

Música escrita en notación hermética del siglo XIII, variante que prefiere el punto en forma de longa con uso ocasional del punto en forma de semibreve; utilización del mínimo de complementos gráficos; bemoles raros. Faltan hojas. El contenido de los folios originales 121, 126 y —pérdida importante— 136 a 154 ha sido repuesto, según A. Jeanroy, por Clairambault siguiendo el texto del M. 846. Lo curioso de esta reposición es que la música incluída no es una copia sino una especie de transcripción. Si recordamos la fecha de esta sustitución (hacia 1710-1740), se trataría del primer ensayo de transcripción de los trovadores. El ensayo se reduce a cambiar las cuadradas antiguas por redondas y a reemplazar las ligaduras por un sistema de trazos que atribuyen notas a sílabas. Fuera de este cambio, es una transliteración tan incompresiva como las que sobre el mismo plan se han hecho después y hasta hoy. Tal vez el autor no pretendió nada.

1109

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 1109

Comienzos del siglo XIV

En cuarto, pergamino, tamaño de la hoja 29½ x 20 cm. y 6 de espesor; bello códice, texto a dos columnas, letra pequeña y primorosa, iniciales de oro y colores, 329 folios.

En los folios 311 v. / 319 v. notaciones musicales; pocas canciones en notación hermética, variante en que se usa una doble plica. Algunos bemoles. La parte anterior del códice está fechada en 1310. Contenido vario. Mencionamos: música de Adam de la Halle, ... "*et mesmement chansons d'amours notées en musique mixte*". Podríamos movilizar a todos los medievalistas para interpretar los términos *musique mixte*.

1591

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 1591

Comienzos del siglo XIV

En octavo; 185 folios de pergamino tamaño 24½ x 17 cm. y 3¾ de espesor; iniciales modestas, factura clara.

Distintas manos han escrito las canciones en notación hermética del siglo XIII. Las del comienzo muestran escasos recursos en una grafía anticuada; más adelante, un matiz también cuadrado aunque algo menos pobre, procura aclarar la lectura mediante abundantes trazos verticales que atribuyen notas a las sílabas.

5198

París, Biblioteca del Arsenal, 5198

Fines del siglo XIII

Infolio de pergamino; 211 folios tamaño 29 x 17½ cm, texto a dos columnas, vistosa viñeta inicial, capitales ornadas.

Más de dos centenares de canciones nos llegan en este códice escritas en notación hermética del siglo XIII sin más complemento que el *finis punctorum* y algún bemol. La escritura es negligente y, en casos, anticuada. Los puntos en forma de longa, muy usados, no están hechos con claridad; la cauda es muy corta y, por momentos, desdeñada; el cuadrado de la figura (la cabeza) se inclina con frecuencia hasta dar la impresión de la semibreve, como se ve, por ejemplo, en la página 9.

12483

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 12483

Fines del siglo XIII

Un grueso volumen de más de 260 folios tamaño 26¾ x 18 cm. y unos 5 de espesor. Extensos poemas en verso rimado, a dos columnas, explican los "Nouveaux miracles de la vierge".

De tanto en tanto los versos se interrumpen para ceder espacio a una veintena de melodías o de cortas frases, todas escritas en notación hermética del siglo XIII con muy escasos elementos, casi sin bemoles —hay uno—, aunque animada por el uso frecuente de trazos verticales simples o dobles para indicar sílabas o frases.

12615

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 12615

Fines del siglo XIII

Infolio, hojas de pergamino; gran tomo de unos 230 folios tamaño 30½ x 20 cm y unos 6 de espesor; texto a todo lo ancho de la página; bellas iniciales adornadas.

La música ha sido escrita por distintas manos en notación hermética del siglo XIII, siempre con escasos recursos gráficos. De su contenido mencionamos: "chansons de Thibault", y las hay de otros; poemas didácticos, lais, motetes.

20050

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 20050
Primera mitad o mediados del siglo XIII

Tomito en octavo, 173 folios de pergamino tamaño 18 x 12 cm., espesor 4¼ cm; modestísima presentación. Adiciones posteriores.

Dentro de los noventa y un folios primeros se encuentra más de un centenar de melodías escritas en notación mesina dentro de la técnica hermética común del siglo XIII, sin ningún recurso complementario. Be-moles y algún becuadro. En el folio 70 v. hay una melodía en notación cuadrada, también hermética, no muy posterior. Canciones de trovadores y troveros.

21677

París, Biblioteca Nacional, nouv. acq. fr. 21677
Fines del siglo XIII

En cuarto. Dos grandes hojas de pergamino, tamaño 37¼ x 23-26½ cm, restos de algún gran códice, contienen siete canciones sobre textos piadosos de autores varios, a dos columnas.

La música está escrita en notación hermética del siglo XIII, matiz anticuado y técnica negligente.

22543

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 22543
Comienzos de siglo XIV

Voluminoso infolio; unas 150 hojas de pergamino tamaño 43½ x 30½ cm. y 4½ de espesor, texto a dos columnas, bellas iniciales de color.

Unas 160 melodías de trovadores —en sentido estricto— han sido escritas en notación hermética del siglo XIII, variantes particular, pobre en recursos, en que tan pronto se usan casi exclusivamente puntos simples en forma de longa como grandes ligaduras —las más grandes ligaduras de toda la notación trovadoresca—. La conservación de la tinta es defectuosa, y a veces no salen algunas notas en las fotocopias. De su contenido podemos notar: poesías líricas y vida de trovadores.

24406

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 24406
Fines del siglo XIII

Infolio, pergamino; 19½ x 28 cm. y 3½ de espesor. Tomo con encuadernación moderna; texto a dos columnas. Una miniatura al comienzo; iniciales con oro y colores. Tienen dos numeraciones: adoptamos la roja (izquierda) que sigue hasta el fin. Cómputo de 1895: "Volumie de 155 feuillets"...

Música en notación hermética pura común, del siglo XIII, con uso frecuente del punto en forma de longa. Raros bemoles. En los folios 49 y 148, ingresan dos nuevas manos y, con ellas, dos matices gráficos. Cuerpos de contenido vario: troveros, canciones a la Virgen...

25566

París, Biblioteca Nacional, f. fr. 25566

1) siglo XIII; 2) siglos XIV-XV

Espléndido volumen; suntuosas ilustraciones —hasta cuatro en algunas páginas— en colores, muchas sobre fondo de oro. Las hay que ocupan toda la página. Tamaño $25\frac{1}{2}$ x 17 cm. y $5\frac{1}{2}$ de espesor, texto a dos columnas. Pieza bibliotecológicamente “reservadísima”. La encuadernación abraza un cuadernillo de ocho folios de pergamino tamaño $20\frac{3}{4}$ y $13\frac{1}{2}$ cm., que está en primer término y que, por todo, constituye un cuerpo extraño a la belleza pieza principal. Llamaremos 1) al cuadernillo y 2) al cuerpo mayor. Suman 283 folios.

1) Contiene 14 “chançons d’ Adans” (Adam). Música escrita en notación hermética del siglo XIII, mínimo de elementos, plicas dobladas, bemoles, modos de la escuela artesiana, tal vez.

2) Empieza con las mismas 14 canciones del cuadernillo y continua con muchas otras, debates (*jeux partis*), rondós y motetes, todos de Adam de la Halle. También hay obras de otros autores. La notación hermética del siglo XIII continua hasta el folio 32. Aquí un nuevo amanuense del siglo XIV inicia la escritura de la música —en notación mensural pura o casi pura— de monodías y aún de obras a más de una voz. Se trata de clara y correcta escritura franconiana.

CODICES DE ITALIA

36

Siena, Biblioteca de Siena, XII, 36

Fines del siglo XIII o comienzos del XIV

En cuarto: “pergamino, de 54 f.; fines del siglo XIII o comienzos del XIV; iniciales adornadas, música; contiene canciones y debates anónimos, pero agrupados por autores”. (A. Jeanroy).

Nosotros no hemos podido examinar este manuscrito ni sus reproducciones.

71

Milán, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.

Siglo XIV

En cuarto, 141 folios de pergamino, texto a dos columnas, versos gráficamente independientes; al final páginas de Sordel de mano un poco posterior.

Ochenta y un melodías de trovadores escritas —hasta donde se puede ver en nuestras fotocopias incompletas— en notación hermética del siglo XIII, variante generosa en ligaduras, negligente en la forma y pobre en recursos. Contenido: tensons, saluts, coblas, etcétera, de los trovadores.

91

Cortona, Biblioteca de la Comuna, 91
Fines del siglo XIII

Dos cuerpos de distinto tamaño, pergamino. El primero, con música, de 231 x 174 mm. (Liuzzi), iniciales adornadas, 135 folios; la segunda, algo menor, sin música, fuera de nuestro interés por ahora.

Melodías escritas en notación hermética, variante especial que se caracteriza por la nota simple cuadrada entre dos trazos verticales que limitan sus costados y se extienden hacia abajo como los de una plica, ya con uno, ya con los dos trazos perdidos o apenas o nada salientes, procedimiento que con frecuencia se extiende a cuadradas de las ligaduras. La plica verdadera se diferencia de la cuadrada, pues, en que los bordes horizontales son curvos y un poco descendentes hacia la derecha. Líneas verticales son usadas a veces como *finis punctorum* y otras muchas como fines de frase o atribuidores de sílabas. Como novedad, una especie de máxima final muy extensa, como una bandera, dentada en los bordes superior e inferior y limitada también por trazos verticales salientes hacia abajo. Contenido: una bellísima e interesantísima colección de laudes vulgares, en número de 46.

122

Firenze, Biblioteca Nacional Central, II, I, 122
Primera mitad del siglo XIV

Precioso códice con 153 folios de pergamino tamaño 40x 28½ cm; bellas miniaturas, vistosos adornos marginales y amplias iniciales en colores y oro enriquecen este notable manuscrito —laudario y secuenciario—, cuya música es muy interesante. La escritura corre a todo lo ancho del folio.

Las 89 melodías han sido escritas en notación hermética del siglo XIII con precisión y claridad. Uso oportuno de las líneas verticales que indican generalmente el límite de las cláusulas melódicas. El sistema, llevado con rigor al orden tonal, prescinde hasta del bemol. Al final hay una melodía en notación también hermética o cuadrada pura, curiosamente escrita con caracteres muy pequeños —la cuarta parte de los anteriores—, melismática, excepcional en diversos sentidos. Este códice nos da uno de los casos más completos de notación hermética pura, es decir, del sistema en que la grafía insuficiente se perfecciona en detalles de orden tonal y rítmico cuando el lector le aplica consabidos moldes o patrones mentales.

“En cuarto, pergamino, de 181 folios, con numerosas mutilaciones”... “iniciales adornadas, música aquí y allá, pautas sin notas. Comprende primero canciones atribuidas y anónimas (f. 5), pastorales (f. 109), motetes y rondós (f. 114), canciones a la Virgen (f. 10), en fin, 78 debates (134 f.), los diez últimos de Adam de la Halle. Grafía artesiana muy pronunciada”. (A. Jeanroy).

No examinado por el autor de esta obra.

CODICES DE ESPAÑA

1

El Escorial, Biblioteca del Monasterio, T. J. 1

Hacia 1282

Un gran tomo con 256 folios de pergamino tamaño $48\frac{1}{2} \times 33\frac{1}{2}$ cm. y 11-12 de espesor, excluidas las tapas; encuadernación posterior de cuero sobre madera; texto a dos columnas. La belleza de este códice es imponente; sus ilustraciones —realización de un proyecto fastuoso— y su texto y su música —obra de amanuenses sobresalientes—, dan a la pieza una jerarquía soberana. Infortunadamente fue mal tratado y ha perdido folios; contiene 193 canciones, por lo cual se cree que falta un tomo segundo.

Las melodías de este códice se hallan también en códice j.b.2 y casi con idéntica notación; su escritura representa varios sistemas y variantes desde la notación cuadrada o hermética hasta una notación mensural superior a la conocida en su tiempo. De eso hablaremos en seguida.

2

El Escorial, Biblioteca del Monasterio, J. b. 2

Hacia 1282

Voluminoso y bello códice, con 31 folios de pergamino tamaño $40\frac{1}{2} \times 28$ cm, y 10-11 de espesor. Texto a dos columnas, grandes iniciales ornadas, preciosas viñetas ilustrativas; tapas de cuero sobre fuerte cartón. Contiene las 423 cantigas del rey Alfonso X, el Sabio.

Las melodías de este códice constituyen el *corpus* más importante y nutrido de la música profana de su tiempo y su especie. Suma y archivo final de lo que acumuló el rey Sabio en su larga vida de trovador, acoge este volumen, como el T.j.1, sistemas de notación que van desde la más primitiva forma hermética —cuadrada o romana—, a través de variantes del ciclo garlandiano, hasta las más extraordinarias y sutiles realizaciones franconianas y, más allá, hasta la concepción y el uso de fórmulas gráficas desconocidas antes y después por la teoría y por la práctica del siglo XIII, y aún por las de varias décadas del XIV. El mayor número de melodías está escrito mediante matices gráficos intermedios.

10069

Madrid, Biblioteca Nacional, 10069

Hacia 1260

Sólido tomo con 160 folios de pergamino tamaño $31\frac{1}{2} \times 21\frac{1}{2}$ cm y $4\frac{1}{2}$ de espesor; encuadernación moderna en cuero rojizo sobre madera, broches de metal, texto a dos columnas —con alguna excepción— capitales adornadas en tinta azul y roja sin oro. Contiene cantigas de Santa María del rey Alfonso X, el Sabio.

En principio y de manera general la notación de la música responde principalmente a sistemas o grupo de variantes gráficos "interinos", es decir, técnicamente colocados entre la notación hermética (los signos gregorianos animados por preceptos rítmicos y tonales) y la notación mensural de la segunda mitad del siglo XIII. Lo que principalmente define su carácter de híbrido es que las notas simples son medidas, aunque conjugan la relación breve-semibreve (no longa-breve), en tanto las ligadas y las plicas son las mismas de la notación hermética o cuadrada. Estas dos notas simples menores —que dejan a la pseudo-longa la función de indicar las cabezas de pie— forman diversas constelaciones pódicas convencionales frecuentes en otros códices europeos. A veces las cuadradas no son otra cosa que los puntos de la escritura hermética común (f. 56v., R43; f. 63, R51; f. 78v., R60; f.101v., R80; f.115, R91; f. 102, R101; f. 133v., R102) con o sin apoyo de pseudo-longas; otras veces, por no haberse empleado notas ligadas, la notación maneja breves y semibreves y así resulta mensural pura o casi pura como en la melodía del folio 156, R123. En fin, la notación de este códice pertenece a una etapa de transición entre valores preceptuados y valores gráficos, y son muchos los esfuerzos que hace el amanuense por dar valores gráficos a las ligaduras. Baste recordar que la clivis y el podatus nos presentan aquí más de diez variantes sin o por obra de plicas inusitadas. En rigor, pertenece al ciclo teórico de Johannes de Garlandia —décadas anterior— que dejó incompleta y confusa la valoración de las ligaduras. En este códice Garlandia sólo fue seguido en cuanto a las simples. El contenido del manuscrito se explica bien en 1260.

Madrid, M. 13055

Este tomo de $31 \times 21\frac{1}{2}$ cm. es una copia del M. 1009 hecha en Toledo en 1755. El amanuense desconoce la notación cuadrada; al dibujar la del códice incurre en numerosos errores.

CODICES DE SUIZA

231

Berna, Biblioteca Municipal, 231

Siglo XIV

"Un cuaderno en cuarto, pergamino, de 8 f.; siglo XIV; pautas sin notas en algunas canciones; en otras, notas de una escritura posterior.

Contiene 20 canciones, trece de ellas de Thibaut de Champagne". (J. Jeanroy).

El autor de esta obra no ha visto el manuscrito.

CODICES DE ALEMANIA

J

Alemania, Jena, Biblioteca Académica, "J"

Siglo XIV

Un tomo con unos setenta folios de pergamino, texto a dos columnas con poesías líricas y, además, obras diversas de spruchdichter (autores de versos políticos, didácticos y religiosos) de los siglos XIII y XIV. No obstante sus ornadas iniciales es un códice modesto.

La música de las canciones nos llega en anotación hermética o romana elemental. Se prefiere el uso del punto en formas de longa, es decir, la correspondencia silábica y, fuera del *finis punctorum*, algún bemol. Ya en la intimidad de la transcripción se ve la negligencia técnica del amanuense y su descuido en las relaciones nota-sílaba.

CODICES DE INGLATERRA

274

Londres, British Museum, Egerton 274

Fines del siglo XIII

Pequeño volumen; 159 folios de pergamino, tamaño 15 x 10,8 cm. con bellas iniciales adornadas.

Varias escrituras: notación cuadrada o hermética del siglo XIII; notación mensural a base de breves, semibreves y mínimas del siglo XIV; alguna vez, como en el folio 97v. se ha raspado la notación anterior y el texto y se ha puesto en su lugar notación mesina y otro texto. Manos distintas introducen neumas anticuados y máximas de terminación. Hacia el final hay varios folios con melodías escritas en notación mesina.

Contiene motetes, música sacra, "*songs of music, by chansonniers of the end of the 12th., and firts of the 13th century*". Incluso troveros. Desde el folio 98 se insertan poesías de trovadores y troveros, y se ven abundantes borraduras de texto y música cubiertas por sustitutos.

El estudio, aún sumario, de este complicado códice superaría el espacio y la intención que le dedicamos.

10747

Bélgica, Biblioteca Real, N° 10747

Este manuscrito, que conocemos sólo por muestras fotográficas, contiene *Les miracles de Notre-Dame del Seigneur de Coucy*. Texto a dos columnas, versos corridos o independientes, primorosas iniciales.

Melodías en notación hermética del siglo XIII, es escueta y un poco negligente, pero da abundantes trazos verticales divisorios.

Nota: Una bibliografía exhaustiva debe considerar poco más de media docena de manuscritos que contienen una o dos composiciones, como los siguientes:

- *Cambridge, Pembroke College, N^o 113.*
Dos folios con texto y música; siglo XIII.
- *Cambridge, Biblioteca de la Univers., D.d. XI, 98.*
En el f^o 196 una canción de cruzada.
- *Dublín, Bibl. de l'Université, D.4.18.*
Una canción piadosa con música, comienzos del siglo XIV.
- *Oxford, Bodl., Douce, 137.*
Una pastorela, siglo XIV, ¿con música?
- *Franckfort-sur-le-Mein, Bibl. Munic. N^o 29.*
Un folio de pergamino, con música.
- *Erfurt, N^o 32.*
Una canción de cruzada (la más antigua) con música, segunda mitad del siglo XII, y otros.

En esta obra baste con lo expuesto.

Los textos

Los principales autores de las poesías y las melodías que contienen estos códices son —caso único en la historia— los reyes mismos, los príncipes, los grandes de los señoríos, los nobles. Algún bastardo y algún modesto hijo del pueblo, que por su talento ascendieron a los círculos palaciegos, y varios sacerdotes, merecieron la notación y pasaron a la historia. Con diferente espíritu pero técnicamente dentro del movimiento mundano, se les añaden clérigos y seglares creadores o revitalizadores de melodías piadosas. Las obras de todos estos compositores fueron lanzadas entre los años 1.100 y 1.300 y los manuscritos que las contienen y acabamos de ver —muchas veces copias de copias— se escribieron en la segunda mitad del siglo XIII, poco antes y poco después.

El estudio de los poetas-compositores mismos es secundario en esta obra. Amplísimos y eruditos trabajos se han publicado sobre las poesías y sus autores, y es claro que aquí, donde necesitamos todo el espacio para nuestro aporte al conocimiento de la música, apenas quepa un recuerdo que apoye el movimiento en nombres sobresalientes.

En circunstancias que presuponen larga evolución anterior, las actividades líricas ingresan a la historia con el nombre de Guilhem, VII conde de Peitieu (Poitiers) y IV duque de Aquitania (1071-1127), trovador —esta vez en sentido estricto—, y se afirman con la andanza y las creaciones

del sombrío Marcabrú, que floreció por 1128-1148, con Cercamón, el pulcro juglar-poeta activo por 1135-1147, y con Jaufré Rudel, príncipe de Blaia, célebre enamorado de la princesa lejana, que produjo lustros antes de 1148. Son los primeros trovadores históricos.

El florecimiento se efectúa en la segunda mitad del siglo y, entre muchos otros, adquieren notoriedad póstuma Raimbaut d'Aurenga, señor de castillos, hacia 1150-1173, Giraut de Bornelh, por 1165-1199, Bertrán de Born, señor de Autafort, nacido hacia 1140, muerto en 1215 y Bernart de Ventadorn, activo hacia 1150-1180. En fin, la decadencia de los trovadores se relaciona con los nombres de Peire Cardenal, que escribió por 1210-1230 y Giraut de Riquier, que vivió en 1230-1292. Se han conservado melodías de unos cuarenta trovadores; y nos han llegado otras músicas que perdieron el nombre de sus autores.

A un siglo del primer trovador aparecen, también en Francia, al norte del río Loire, los primeros troveros. Estos delicados artistas, que escriben en francés, extienden pronto sus dominios espirituales. Chrétien de Troyes y Gautier d'Epinal son los troveros más antiguos. Ambos crearon en la segunda mitad del siglo XIII. Los siguen Blondel de Nesles, el célebre poeta —músico también, como todos—, el Châtelain de Coucy, Conon de Béthune (hacia 1150-1220), y el famoso caballero Gace Brulé con su camarada Gautier de Dargies. Ya en pleno siglo XIII merecen nombradía Colin Muset, Audefroï le Bâtard, el piadoso Gautier de Coinci y Thibaut de Blason. Esta incompleta serie de músicos prominentes se cierra con el nombre del célebre Thibaut de Champagne, rey de Navarra (1201-1253), del cual se han conservado numerosas canciones.

Es sabido que los trovadores influyeron sobre los cenáculos palaciegos de todas las hoy naciones próximas. Friedrich von Hansen, Rudolf von Fenis, Reiman der Alte y otros, fueron destacados émulos alemanes de la primera época; y hay música del siglo XIII debida a los minnesänger Walther von Vogelweide, Alexander y Witzlaw —príncipe de Rügen— y a los primeros spruchdichter, como Rymelant y Kelyn, para citar algunos de los muchos nombres significativos de la centuria.

Después de los portugueses y de los españoles del siglo XII, cuya música se ha perdido casi totalmente, culmina entre sus coetáneos el fuerte monarca y extraordinario trovador Alfonso X, el Sabio, del cual hablamos antes; y en Italia prosperan muchos valiosos creadores, desde Sordel y Lanfranc —que también adoptan las fórmulas provenzales— hasta los tardíos cantores anónimos de las hondas laudes pías. En fin, cofrades, continuadores, émulos o discípulos de los principales, quedan en segundo plano numerosos compositores, trama en que se condensa el gran movimiento.

De modo general, los compositores del período trovadoresco se cuentan por centenares. Algunos se destacan netamente; pero es muy difícil clasificar a los demás, no sólo porque los materiales llegan menguados y los valores resultan equivalentes, sino porque los que sobresalen como

poetas pueden ser músicos mediocres y viceversa. Por otra parte, en muchos casos las fechas biográficas no han sido establecidas, y así resulta que las ordenaciones cronológicas son inseguras, es claro, en medida que no afecta las líneas generales del panorama.

Los teóricos musicales

Es sabido que casi la totalidad de los tratadistas de la notación semimensural y mensural polifónica de la época de los trovadores fueron —esfuerzo memorable— reunidos en dos magníficas colecciones:

GERBERT, Martín - *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptorum collecti*. Saint-Blaise, 1784, 3 vols.

DE COUSSEMAKER, E. - *Scriptorum de musica medii aevi, novum seriem a gerbertina altera*. Parisiis, 1864-1876, 4 vols.

De ambas se han hecho posteriormente ediciones facsimilares. A fines del siglo pasado llegó a manos de Wolf un importantísimo tratado, no tan valioso como teoría cuanto por la preciosa información que comporta sobre la música en París hacia 1300:

WOLF, Johannes - "Die Musiklehre des Johannes de Crocheo", en *Sammelbaende der International en Musikgesellschaft*, 1899.

Hemos consultado además algunas otras aportaciones, no esenciales, como la segunda versión del Beldemandis, muy posteriores, como el Po-dio que reveló D. Higinio Anglés, pero nuestra atención se ha concentrado especialmente en las teorías de la época trovadoresca y en las inmediatas anteriores y posteriores con el cuidado de que dan cuenta al lector los capítulos que dedicamos a este punto.

Los documentos musicales post-medievales

A partir del siglo XIV la escritura avanza de modo que en muchos casos es posible una lectura cómoda. En rigor, son pocos los documentos posteriores que pueden ayudar al musicólogo del siglo XIII; los compositores se consagran a la polifonía y a la armonía, y la melodía acompañada funciona principalmente en el ambiente de la canción y de la danza cortesana y burguesa en tanto desciende a los estratos inferiores de la ciudad y la campaña, en todo caso con rarísimo uso de la notación. Sin embargo, la escasa documentación útil de los siglos inmediatos posteriores, si no es certeramente activa frente al problema trovadoresco, es confirmatoria cuando nos demuestra las consecuencias de la lírica de los siglos XII y XIII en los siglos siguientes.

Los documentos históricos generales

El estudiante no olvidará las fuentes escritas comunes que constituyen el bagaje cultural del investigador: todos los aportes de la historia general de la música, incluso los no propiamente musicales y los anteriores a la Edad Media.

Las fuentes tradicionales orales

Tal vez el más asombroso de los modos naturales de vivir sea la persistencia de las cosas después de haber sido superadas por otras más adecuadas. Es decir, que *la superación no trae siempre consigo la destrucción y la muerte de los seres y las cosas en todas partes*. En la naturaleza, casi todas las concepciones básicas de la vida —los *phyla*— se han sostenido hasta hoy después de cuatrocientos millones de años (día más o menos). Han muerto, sí, las variantes, que ensayaron nueva adecuación, las vanguardias, que son las especies; pero subsiste la alta jerarquía arcaica de los gusanos, los moluscos, las esponjas, los vertebrados... En el mundo de la cultura, esto es, en el mundo de los productos humanos, ocurre cosa semejante por iguales o diferentes conceptos.

Los prehistoriadores saben muy bien que muchas de las creaciones espirituales y materiales del hombre primitivo se encuentran en funciones hasta hoy, al cabo de decenas de miles de años, entre los descendientes de sus creadores; que las cosas de material durable —hachas, mazas, bolas, jabalinas, perforadores, etcétera— que aparecen inánimes en los yacimientos se pueden hallar hasta en nuestros días, a centenares de miles de años de su invención, en manos de algunas tribus “fósiles” vivientes, y que también tuvieron remota vigencia, creencias, costumbres, música y otros bienes impalpables o perecederos cuya existencia infieren los arqueólogos de los implementos materiales que requieren: la domesticación del fuego, de la ceniza; las creencias, de los amuletos; la música, de los instrumentos...

A nadie debe asombrar que muchas cosas de hace mil años se encuentren hoy al alcance de nuestra observación por simple diuturnidad. Son numerosas las cosas materiales sobrevivientes, y no son pocas las de orden intelectual y artístico.

Uno de los episodios de continuidad que más nos ha impresionado en esta materia se encuentra en un pasajero recuerdo de Antoine Auda (*Les gammes*... 365)⁵. Dice M. Auda que un amigo de Holanda, eclesiástico erudito, le aseguró que la solmisación se enseñaba en ciertas *maîtrises* de su país hasta no hacía mucho tiempo, y que él mismo —el eclesiástico— ha conservado esta práctica porque la prefiere al solfeo moderno. Nada más. A mil años de su creación, a varios siglos de su extinción en los planos superiores, he aquí la solmisación viva! Nosotros iríamos a Holanda principalmente para asistir al hermoso espectáculo de esos solmisadores inmortales.

Hechos de esta índole podrían centuplicarse. Nos limitaremos a recordar una pregunta que formula Pierre Aubry (T. y T., 109)⁶, a propósito de los autores de los *jeux-partis* o debates o “contrapunto” en que se oponen dos autores. “La historia literaria —escribe— admite que el *jeu-parti* es la obra de dos poetas”, sea! Pero, ¿qué pasa con la música de la misma pieza? ¿A cuál de los dos colaboradores conviene atribuirlo? En la Argentina, a diez mil kilómetros y a setecientos años de su fuente, el *jeu-parti* está vivo; en consecuencia, puedo decir lo que he visto. El primer cantor escoge una melodía tradicional, casi un recitativo de realización un tanto libre, y el segundo cantor la adopta y repite. Hace ochenta años un costumbrista de Buenos Aires anotó la música de un *jeu-parti*: una sola melodía común a los dos cantores. Esto se entiende cuando el costumbrista da el nombre de ambos al documentar la procedencia de la sola melodía (Lynch)⁷.

Podríamos añadir que Théodore Gérold, al comentar la brevedad de la melodía que acompaña a un cantar de gesta pregunta: “¿Esta sola frase servía para todo el poema, y debía en consecuencia ser repetida en cada verso de la serie?” (La mus., 83)⁸. Otra vez, atravesando tiempo y distancia enormes, puedo responder que no he escuchado precisamente cantares de gesta en la Argentina, pero sí largos romances en que corta melodía se repetía cientos de veces sin que nos molestara la repetición. Al contrario nuestro placer se renovaba a cada audición. La melodía operaba en segundo plano, pues nuestra atención se concentraba en el argumento. Por lo demás, en casi toda la lírica medieval sólo uno o dos períodos servían para toda la poesía.

Es esta persistencia de las cosas mentales y materiales, son estos bienes tradicionales grávidos de pasado, los que en la segunda mitad del siglo XIX reclamaron la organización de dos nuevas ciencias, la Etnología y el Folklore.

Las tradiciones orales son voces antiguas que están repitiendo su mensaje para quienes deseen escucharlas y se preparen para comprenderlas. A tales fuentes orales y a su bibliografía debe el musicólogo pedir lo mucho que pueden dar. No resultará defraudado —ni aún en el modesto estado actual de los conocimientos— si quiere alguna idea acerca del comportamiento del espíritu ante la música que amanece y se desarrolla; normas de evolución, de dispersión, de interrelación; aparición y multiplicación de las formas y los estilos; en fin, nociones acerca de la vida y costumbres de la música. Recibirá el estudioso orientación certera y colmará de hechos los contornos de su problema.

Todavía hay historiadores e historias apegados a los esquemas unilineales que produjo la *historia estricta* de los documentos: “al sistema de la melopea griega sucedió el de la melopea cristiana; al de la melopea cristiana, el de la polifonía medieval, y al de la polifonía medieval, el de la armonía moderna”. Y se suele añadir a esta síntesis la generalizada opinión de que cada etapa produce la siguiente, y que los modos gregorianos engendran colateralmente la tonalidad occidental clásica.

El pasado de la música, aun reducido a la música europea, no tiene nada que ver con esa línea recta de cuatro etapas. Suponemos que los historiadores no han pretendido incluir en ella el origen y los primeros pasos de la música humana, bien que algunos especialistas modernos lo dan a entender con bastante claridad; pero como casi todas las historias "estrictas" empiezan con datos egipcios y babilónicos, suele creer el lector urbano que la música nace de golpe en cualquier recodo de la Antigüedad. A esto conduce una intelección del pasado privada del aire libre que llevan al gabinete las fuentes orales.

Creemos que el proceso de nuestro arte debe entenderse como se entiende cualquiera de los otros procesos culturales humanos: origen único, amplísima diversificación prehistórica, ramas que se pierden, ramas que se conservan, ramas que prosperan, dispersión de algunas por toda la tierra, interferencia o influencia entre las próximas convivientes, en fin circunscribiéndonos a la Europa de los últimos milenios, decenas de ramas diferenciadas, vivas, todas ellas coetáneas de las pocas que la anotación eleva al plano historiográfico, todas contemporáneas de Grecia y Roma y del Occidente cristiano.

Una historia general de la música que se hunda por todos los siglos y se extienda por todas las tierras tiene que desdeñar el modesto esquema lineal de las cuatro etapas y reclamar, por lo menos, un complicado y denso diseño arbóreo o de plataformas. En un diseño así, trazado al tamaño de esta página, apenas serían visibles arriba, donde terminan las líneas que sugieren procesos, los cuatro puntos del esquema histórico puro. Cuatro corchos en el mar⁹.

Las tradiciones etnográficas

A principios del siglo se lanzó con brío la afirmación de que el canto trovadoresco fue una creación circumscripita, exclusiva, propia de su momento y cerrada al porvenir, consistente en obras extrañas cuyo enfoque requería el abandono de todas las nociones e impresiones modernas. Y es una curiosidad que esta afirmación y los resultados a que condujo tengan partidarios hasta hoy.

Una visión universal de los procesos musicales prehistóricos orales fundada en las supervivencias es indispensable para colocar nuestra mente en perspectiva, si tenemos que enfrentarnos con un tema de cualquier época en cualquier parte.

Hay que empezar por admitir la existencia de remotos orígenes musicales entre mamíferos no músicos. La horda se moviliza por imperio de sensaciones comunes y en el seno de la rudimentaria danza sorda la respiración jadea ruidos premusicales mientras el paso isocroniza los uniformes acentos elementales. El hombre se hace músico amasando gérmenes sonoros y rítmicos carentes de significación musical, y este período, el período de la "premúsica", debió durar mucho millares de años.

Una hipótesis así, más o menos variada, es lo poco que autorizan las más antiguas melodías de la humanidad, vivas aún en algunas tribus primitivas. Entre la *nada* y la música recién nacida (dos sonidos, dos valores) hay un proceso que no es demasiado difícil representarnos, si nos fundamos en un conocimiento directo de las tribus y procuramos desandar el cortísimo camino musical que el hombre recorrió en incontables milenios de auto-formación espiritual y somática para los sonidos, a base de sus propias creaciones formativas.

Sigue después, ya a la plena luz de la Prehistoria, una evolución en que el naciente artista adquiere más sonidos y algunas duraciones; conquista el placer de la cadencia; llega por diversos caminos a una polifonía a veces nada simple; logra hacia los últimos milenios varios distintos modos de prearmonía, y cuando desemboca en los tiempos históricos ha ordenado escalas y cuenta con un extraordinario capital de instrumentos musicales.

Sus adelantos en el orden rítmico han sido modestos; y es porque la rítmica posible al hombre es muy limitada. El hombre es un animal grande, pesado y lerdo.

Al comienzo, el primitivo conforma frases breves de acuerdo con la extensión que le impone el texto y respira al terminar, o la extensión de su aliento determina la medida. Sus progresos consisten en la reproducción variada de esquemas que no constituyen un fraseo simétrico ni buscan una articulación de partes, ni se ordenan para un final a corto plazo; al contrario, se repiten esquemas irregulares durante largas horas. El breve diseño primitivo es una totalidad en sí, una partícula que se complementa con otra, pero la simetría no aparece sino como una de las posibilidades de ser. En todo caso, ni siquiera la sucesión se crea u ordena con la finalidad de estructurar períodos regulares.

Hemos insistido en la ausencia de simetría porque los elementos rítmicos, esto es, el pie —como unidad—, los conjuntos complejos a base de pies y la juxtaposición irregular de esquemas, llegan con los pueblos prehistóricos más adelantados hasta los umbrales de la época histórica, y aquí se produce el trascendental acontecimiento de las estructuraciones simétricas. *Aparece el Ciclo de la Simetría.*

Este Ciclo de la Simetría se define por la medición y ordenación consciente de los grados tonales en sistemas de alturas fijas, con subordinación a la tonalidad, y especialmente por el *fraseo sistemático proporcional*. A consecuencia del fraseo sistematizado aparecen las "formas mínimas" de composición —la canción y la danza "cuadradas"— de duración total más o menos regular o, por lo menos, construídas a base de períodos simétricos breves repetidos tanto cuanto importe. Cree el autor, con algunos musicólogos modernos, que este ciclo recibe de los primitivos alguna suerte de polifonía espontánea elemental, y que en la última etapa elabora rudimentos de armonía acórdica. Casi al final de su reinado, ya en el plano superior como una de las más altas expresiones del

arte musical no litúrgico cristiano, este ciclo ve nacer la notación, participa en sus beneficios, se mezcla con la naciente polifonía y triunfa de ella y con ella.

Con esto volvemos a la idea de que, por obra de ilimitada diversificación, la música del período trovadoresco se encuentra condicionada por antecedentes inmemoriales y, en concreto, rodeada de música rural arcaica y pasiva y por numerosas corrientes de música común, en parte folklórica, en parte activa en los círculos superiores por ascenso o importación.

Las tradiciones folklóricas

Las cosas tienen la suerte de ignorar los casilleros en que las introducimos. Las tradiciones arcaicas pervivientes atraviesan y superan los tiempos prehistóricos y, al lado de creaciones menos antiguas, ingresan a las épocas de la escritura, es decir, al período temprano de la Historia. Desplazadas de los ambientes superiores, esas cosas viejas perduran en niveles sociales inferiores, generalmente en la campaña, dentro de entidades política y territorialmente definidas, y este cambio de contorno, —que no de esencia— determina su condición de *folklóricas*. Muchas desaparecen definitivamente. Las cosas antiguas duran y las que ingresan constituyen reservorios permanentes de información sobre lo que se desconoce en los círculos superiores. Metódicamente recogidas, críticamente depuradas, esas cosas pueden y deben asistir a quienes se lanzan a la restauración de hechos y procesos antiguos.

Las cosas de la Edad Media que han llegado hasta nuestros días son numerosas. Unas se encuentran hoy por simple continuidad de uso en los círculos superiores —como la solmisación en Holanda— otras, antaño desplazadas y sustituidas, por sobrevida en los ambientes rurales —precisamente las cosas folklóricas.

A ningún medievalista le puede extrañar la pervivencia de las cosas materiales del medioevo porque están al alcance de su mirada: la cabaña, el pozo, algunos tipos de vestiduras (hábitos) y adornos, la sandalia, la lencería; mesas, bancos, botellas, copas, jarros, fontezuellas, ollas; cuadros y estatuas; utensillos, herramientas (como la guadaña), el uso del caballo, etcétera. Con mayor reserva se admite, en principio, la perduración de las cosas espirituales, y sin embargo debe reconocerse la supervivencia de las creencias, las supersticiones, los proverbios, y otras; pero el escepticismo es mayor cuando se trata de las escuelas filosóficas, científicas, literarias y artísticas, que tienen la vigencia limitada por el advenimiento de otras escuelas y, como es sabido, pasan a los archivos históricos del pensamiento y la sensibilidad. Se explica que no se haya creído, en general, en la duración de las formas, los estilos y hasta de las propias melodías medievales, en la medida necesaria para constituir con ellos una fuente histórica útil, esto es, para obtener hechos musicales

metodológicamente útiles. Además, el mundo de las supervivencias folklóricas está desconectado del gabinete del medievalista europeo —historiador estricto, por excelencia— y es lo general que no se hayan aprovechado otras fuentes simplemente por una fe ilimitada en el documento gráfico y un desconocimiento inocente de la posible documentación tradicional.

Varios medievalistas han considerado las relaciones entre las melodías trovadorescas y las folklóricas. Aunque la intención es certera, las realizaciones han buscado una especie de paralelismo confirmatorio *a posteriori*, y al principio no se ha aplicado como lo preconizamos y empleamos: “la tradición como fuente”, sin perjuicio, es claro, del útil y eficaz paralelo posterior, siempre que se realice de acuerdo con la metodología de las correlaciones. Y aquí es preciso recordar que una vez, por lo menos, en nuestra materia, las investigaciones se hicieron casi exactamente como queremos nosotros, es decir, contando con la información previa de las fuentes tradicionales; pero esa vez, a la inversa, faltó el conocimiento de las fuentes históricas específicas y los resultados fueron negativos. Sin embargo, es tal la eficacia de la fuente folklórica, que entre esos resultados negativos se produjeron aciertos capaces de causar estupor desde el punto de vista profesional.

Por nuestra parte formulamos la siguiente declaración: las notaciones herméticas de los trovadores, y aún las semimensurales y hasta las mensuradas defectivas no fueron leídas nunca sistemáticamente por ninguno de los musicólogos europeos. La mayor parte de las notaciones es irremediablemente insuficiente para la lectura y los investigadores no pudieron estudiar complementariamente la música tradicional de Occidente ni, en particular, la de las zonas de remota periferia. Nosotros hemos trabajado treinta años en los propios hontanares folklóricos de casi toda Sudamérica y el conocimiento de la música rural nos dió las *leyes de forma* que antaño obraron oralmente sobre esas notaciones medievales incompletas y muchos otros elementos de orientación. El folklore, en combinación con todas las demás fuentes históricas, contribuyó decisivamente a la lectura de los manuscritos antes ilegibles.

Todas —todas estas fuentes— requieren severo aparato de crítica adecuada a cada una. Todas ellas deben ser conocidas, pero nosotros queremos dedicar muy especial atención a las instructivas y oscuras páginas que espíritus inquietantes escribieron en la propia época de los trovadores.

CARLOS VEGA

NOTAS

¹ Iniciamos en este número la publicación de los capítulos del libro de trovadores que Carlos Vega dejó listos para la "última lectura", según sus propias palabras. El trabajo —inmenso en sus aspectos histórico, analítico y crítico— que tiene más de 1.000 melodías anotadas por Vega de acuerdo al método de transcripción que él propone, permanece en custodia en este Instituto por voluntad de su autor.

Muchos capítulos están incompletos, con anotaciones varias; otros, casi concluidos. Algunas indicaciones verbales que el propio Vega nos transmitiera en el verano 1965-66 nos permiten ordenar parte de los materiales.

Creemos de interés publicar el índice sintético de todo el trabajo— respetando estrictamente los originales— y lo colocamos al concluir este artículo.

Lo que hoy damos a conocer es el Prefacio y el primero de los capítulos previos. La "última lectura" requerida por su autor se efectuó entre 1966 y 1967 por los que en aquel momento integrábamos el Instituto, cuando se comenzaba pacientemente a ordenar la tarea. Las notas que hoy agregamos sirven para aclarar algunos puntos del manuscrito que se resolvían en los capítulos siguientes o en la bibliografía. En todos los casos se aclara "nota del autor" cuando corresponde al propio Vega.

Con esta publicación y todo el material que podamos rescatar completo de los manuscritos originales deseamos contribuir al conocimiento de una faz tal vez poco difundida del "hacer" de Carlos Vega. Más de 30 años divididos entre dos grandes pasiones: el folklore y la música trovadoresca, creemos que merecen y necesitan una difusión adecuada de su pensamiento, de sus investigaciones y de sus propuestas.

² *La música popular argentina. Tomo 2. Fraseología.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1941, 2 vols.

³ Aclaremos que Vega engloba en la denominación *trovadores* todo el movimiento de música monódica profana medieval: trovadores, troveros, cantigas, laudas, minnesinger, etc.

⁴ Le prestaron preciosa colaboración Julián Ribera y Antoine Auda (nota de C. Vega).

⁵ AUDA, Antoine, *Les gammes musicales*, Bélgica, 1948.

⁶ AUBRY, Pierre, *Trouvés et troubadours*, 1909.

⁷ LYNCH, Ventura, *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República.* Buenos Aires, 1883.

⁸ GEROLD, Théodore, *La musique au moyen age*, 1932.

⁹ Hay que tener en cuenta que esta obra se concibe y elabora a partir de 1934. En 1943 aparece el libro inaugural, en el sentido de una amplia colaboración de todas las ciencias históricas: *The rise of music in the ancient world, East and West*, del sabio musicólogo Curt Sachs. No obstante, la difusión de su ilustrado pensamiento es lenta; siguen en pleno las historias "cerradas" (nota de C. Vega).

Transcribimos a continuación el Índice sintético del trabajo, respetando en un todo el manuscrito original:

LA MUSICA DE LOS TROVADORES

Prefacio

Capítulos previos — Hacia los trovadores

La música en el siglo XIII

El ciclo clausular

Las formas históricas y folklóricas

Primera parte — La cláusula

I. La notación mensural

II. La notación interina

III. La notación modal

IV. La notación mixta

V. Las cláusulas de los trovadores

VI. La cláusula y el verso

Segunda parte — Las estructuras trovadorescas

VII. Formación de los períodos

VIII. El período homogéneo

IX. El período heterogéneo

X. Las formas de composición

Tercera parte — La tonalidad trovadoresca

XI. Las gamas profanas

XII. El modo mayor

XIII. Los modos menores

Cuarta parte — Continuidad y supervivencia

Quinta parte — Las melodías de los trovadores