

Vega, Carlos

La música en el siglo XIII

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 8, 1987

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 en el siglo XIII” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 8 (1987). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=musica-siglo-XIII-vega> [Fecha de consulta:.....]

LA MUSICA EN EL SIGLO XIII ¹

Convivencia de música distinta - El panorama antiguo - Johannes de Grocheo - Música diversa - Música mundana - Música mensurable - Música eclesiástica - La música "vulgar" o "civil": tonalidad, rítmica, géneros, notación - Clasificación de las especies de música mundana - Las especies de los trovadores.

Antiguamente, una o varias clases de música superior convivieron con diversa música inferior urbana, suburbana, rural. La desaparición de los bienes de enquistados pueblos centroeuropeos progresivamente aculturados y el carácter absorbente de la música occidental han eliminado en gran parte de Europa central numerosos cancioneros arcaicos que, sin duda alguna, arrastraron su inferioridad o su falta de prestigio durante largos siglos. Pero aquel complicado panorama no ha desaparecido en otras partes del mundo. América, por ejemplo, ofrece al estudioso un cuadro no exento de analogías con el que debió presentar Europa en la Edad Media. Sin salir de la República Argentina, el musicólogo puede oír hasta hoy la rudimentaria música de los primitivos selváticos nortños, la de los montañeses agricultores araucanos y la pentatónica de los pastores incaicos. Decenas de milenios se reconocen en esas pocas, inconexas, muestras sobrevivientes que, aun alteradas por el tiempo, dan testimonio de un impresionante itinerario prehistórico. Y en el mismo territorio nacional, por los pueblos de la campaña y en los centros urbanos, prosperan o vegetan la música folklórica, la música popular de las ciudades, la música superior —rica en escuelas anacrónicas— y hasta la música gregoriana recientemente impuesta.

No es otro, no pudo ser otro, el panorama musical de la Baja Edad Media. Más reducido, claro está, por la rareza o ausencia de sus primitivos arcaicos, pero no menos rico por la diversidad de sus tribus superiores.

Los manuscritos que reconocen y describen dos clases de música superior desde fines de la Alta Edad Media son numerosos, y ningún especialista los ignora. Una clase es la música eclesiástica; la otra es la música mensurable. La primera es litúrgica. La segunda es mundana y se aplica en gran parte a la liturgia. Una y otra se diferencian entre sí rítmica y tonalmente. Además, la eclesiástica es monódica y la mensurable principalmente polifónica.

El silencio de los tratadistas con respecto a otra u otras clases de música es sorprendente. Pero hay uno, uno solo, que nos compensa de todos los silencios: Johannes de Grocheo.

La historia de la música debe a este singular ensayista el único enfoque amplio de la época trovadoresca (siglos XII y XIII). Hay —según él— muchas clases de música en Europa; música diversa (según los pueblos) en las ciudades o comarcas. Tal vez porque no conoce suficientemente toda esa música, no puede clasificarla, pero confiesa que si se limita a la música que se usa en París podrá examinar convenientemente sus variedades. Veamos cómo explica todo esto el propio Grocheo:

“Para nosotros no es fácil dividir la música rectamente porque en una recta división los miembros divididos deben evacuar [agotar] toda la naturaleza del todo dividido.”

“Las partes de la música son muchas y diversas según los diversos usos, diversos dialectos [idiomata] y diversas lenguas en las ciudades o en regiones diversas. Si en cambio la dividimos tal como la usan los hombres de París y en cuanto es necesaria a la necesidad y conveniencia de sus ciudadanos, trataremos también sus miembros [especies] como conviene. Se verá que nuestra intención ha sido limitada suficientemente, porque en nuestros días se buscan diligentemente en París los principios de cualquier arte [.] y los usos de ellas y de casi todas las [artes] mecánicas se encuentran. Díganos por lo tanto, que la música de que se sirven en París, puede según parece, reducirse a tres partes. Una parte decimos de la música simple o ciudadana, que llamamos música vulgar, otra parte de la música compuesta o regular o canónica que llaman música medida. Y el tercer género es el realizado a partir de estas dos y hacia el cual se encaminan estas dos como hacia algo mejor. El cual se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador.”

Todo esto es claro y preciso. Hay a fines del siglo XIII o principios del XIV lo siguiente:

1. Música diversa, en Francia y hasta donde alcanza la perspectiva del tratadista.
2. Música simple, ciudadana o vulgar (*simplici musica vel civili, quam vulgarem appellamus*) en París.
3. Música compuesta o regular o canónica, mensurable (*composita, vel vulgari, vel canonica, quam appellant musicam mensuratam*), en París (p. 84-85) ².
4. Música eclesiástica, en París.

Ya se comprenderá que las tres clases de música de París no eran exclusivas de la ciudad, sino que se hallaban también por tierras de Galias y en gran parte de Europa, por lo menos. Como Grocheo dice que esos tres géneros eran los “principales”, debe entenderse que había en Francia mismo otras clases de música menos importantes, debidas tal vez a influencias débiles u ocasionales de música rural o extranjera.

Examinemos ahora cada orden o clase o género, de acuerdo con los detalles que suministra el propio Grocheo.

Música diversa

En el panorama de nuestro tratadista hay dos alusiones a esta música.

La primera se encuentra en el párrafo del comienzo: "Las partes de la música son muchas y diversas según los diversos usos, diversos dialectos y diversas lenguas en las ciudades o en regiones diversas". Cuando dice "diversos usos", Grocheo piensa, sin duda, en la música litúrgica, en la música para danza, y aún en las que —según él— sirven para elevar, animar, etc. Lo demás se refiere a la música particular y propia de diversas naciones o pueblos o comunidades o tribus, que se encuentran en las ciudades, en determinadas comarcas³, en la campaña.

La segunda alusión, muy débil e indirecta, se produce cuando dice que la música de París puede reducirse a tres géneros "principales". Es decir, que habría otra música secundaria. Cualquiera sea el valor que se atribuya a esta segunda alusión, la primera es incontestable.

Tenemos, pues, documentada la existencia de diversa música profana, o mundana, o vulgar (o litúrgica no cristiana) en torno a las varias clases de música superior.

Por lo demás, este documento, tan oportuno en cuanto a la época y al lugar, se nos presenta precedido, seguido y rodeado de numerosas referencias o menciones breves que nos llegan de otras fuentes. Estos escritos son: los de la propia música notada, en que aparecen incluso melodías pentatónicas; los que comentan la música; los que tratan la coreografía (pues la danza requiere música y no música de sola percusión); los que hablan de instrumentos musicales; los que se refieren a las fiestas y a las costumbres; los que recuerdan a los ejecutantes (histrions, jongleurs, mimes, ménestrels) y los que describen las reacciones de instituciones o de simples observadores ante la música, la danza, los instrumentos, los ejecutantes, etc. En los últimos años se han publicado o comentado numerosos documentos de las clases enunciadas.

Pero, insistimos, ni siquiera hacía falta. Prehistóricamente —la Prehistoria de la música atraviesa la Edad Media— no se puede negar la existencia de estos géneros. Es ley que cada grupo humano tenga su música, con documentos o sin documentos.

Tonalidad. — Nada dicen los escritos sobre los distintos sistemas tonales de toda esta música y los instrumentos no aportan mucho. Sin embargo, es evidente que se conocieron las escalas pentatónicas, pues sobreviven en la Europa insular del norte, en Noruega, en Francia y en otras regiones de Europa central. Así, los pocos pasajes pentatónicos que se encuentran en las propias notaciones de los troveros y de los minnesänger no parecen coincidencias producidas por el azar de la composición. Probablemente se usó también la escala de tres notas (las tres del acorde perfecto mayor u otras) que sobrevive hasta hoy en Europa mis-

mo; y es probable que hayan tenido vigencia más activa en los planos superiores escalas alógenas adoptadas por Europa central en la Alta Edad Media.

Rítmica. — Admitida la existencia de diversa música comarcana, es necesario reconocer que, prehistóricamente, su rítmica fue la que corresponde a los pueblos de la misma jerarquía cultural que han sobrevivido en otros lugares hasta hoy: pies binarios y pies ternarios, sin duda; fraseo libre y, seguramente, fraseo simétrico. O la que haya sido.

Estamos hablando de las clases *diversas* de música que no son ni la gregoriana ni la mensurable ni la mundana que sobresalieron en París en tiempos de los trovadores. Es muy probable que entre esa “diversa música”, durante los siglos anteriores, se encontrara el *filum* de la que posteriormente asciende a la categoría de música mundana. Esta música —posible base de nuestra música superior actual— habría sido una música de ese conjunto en la Alta Edad Media.

Música gregoriana

Numerosos teóricos de la época describen minuciosamente la música gregoriana y los especialistas conocen las páginas a que aludimos. Sin embargo, vamos a reproducir las palabras de Grocheo respecto a sus características porque, como parte de un panorama completo redactado por un solo y mismo autor, tienen muy alto valor diferencial.

Denominación. — “género ... eclesiástico”, p. 85; “canto eclesiástico”, p. 115; música “necesaria a un varón eclesiástico”, p. 112.

Tonalidad. — “los modernos” se valen de cuatro reglas que llaman tonos, p. 114. “El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin”, p. 116. “Por el tono se conoce todo canto eclesiástico”. “Los tonos son ocho”, p. 115.

Ya sabemos lo que Grocheo quiso decir: cuatro secciones en que se distinguen, cuatro modos auténticos y cuatro plagales, hablando en términos modernos.

Rítmica. — Grocheo llama a la polifónica “música precisamente medida”; por oposición o, mejor, por diferenciación, dice que la eclesiástica es una música “no tan precisamente medida”, p. 84.

Sin duda por error —un error que han seguido varios autores— Wolf entiende que Grocheo atribuye esta característica a la música de los trovadores. No es eso. El tratadista medieval está comentando la división que han hecho otros teóricos: llaman “mensurable” a la música polifónica y “llana o inmensurable” a la eclesiástica. Si entienden por “inmensurable” —dice— “una música de ningún modo medida”. “ad libitum”, se equivocan, pues toda música es medida en alguna manera. Alude a la valoración gregoriana por notas iguales, por el texto, por las reglas de prolongación de los finales, etc. Ahora —añade— si entienden

por inmensurable una música “no tan precisamente medida”, la división está bien hecha. La música de los trovadores no ha pasado por la mente de los que hicieron la comentada división ni le preocupa a Grocheo en este párrafo. La confusión de Wolf procede de un error que ha padecido el copista medieval. Póngase “nullo” en lugar de “ullo” y el párrafo adquiere plenitud de sentido. Considero necesario aclarar que nuestra rectificación no favorece en absoluto la tesis que sostenemos.

Géneros. — Grocheo divide la música eclesiástica en tres géneros: “matutinas, horas y misa”, p. 112.

Objeto. — “la alabanza de Dios y el servicio del creador”, p. 112.

Notación. — Acaso fundado en el hecho de que la pauta, las claves y las figuras son las mismas, dice el tratadista que la notación es “común a todos” los géneros, p. 85. Conviene tener en cuenta que Grocheo no es técnico en cuestiones de notación. Estúdiense su tratado y se comprobará. Recuérdese, por otra parte, que existía un “canto eclesiástico medido por tiempo”, según Francón (C.I., 118).

Música mensurable

También es muy grande el número de teóricos que describen esta clase de música, pero nos limitaremos aquí a los conceptos de Grocheo, porque la está contrastando con las otras en su visión de conjunto.

Denominación. — “compuesta o regular o canónica”, p. 85.

Tonalidad. — Los teóricos de la época inician sus tratados de música mensurable o polifónica con extensas descripciones de los ocho modos gregorianos, y en seguida se extienden, más todavía, en detallar las excepciones que padecen dichas gamas en manos de los polifonistas; es decir, que niegan inconscientemente la existencia de los modos gregorianos en la música mensurable. El tratado de Grocheo denuncia un extraordinario y único caso de independencia de juicio, de personalidad, de observación directa de los hechos. El autor se ha liberado de una carga secular de tradiciones librescas. Por primera vez se dice aquí que las tonalidades gregorianas no tienen nada que ver con las de la música polifónica y con las del canto trovadoresco. Este párrafo es definitivo. “Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto público (publicus) y el precisamente medido que a tonos no se subordina”, p. 116. En los párrafos que dedicaremos en seguida a la tonalidad trovadoresca reproduciremos varios otros que confirman este claro reconocimiento.

Rítmica. — Ningún medievalista ignora que la diferencia entre la música llana y la música mensurable, en el orden rítmico, consiste precisamente en lo que significan sus propias designaciones: una no se media —por lo menos a la manera polifónica—; la otra era medida. En la polifonía, cada figura y sus combinaciones tenían valor determinado; se procedía por “perfecciones”, es decir, por pies ternarios, y los silencios tenían

valor equivalente al de las figuras que reemplazaban. Ya lo decía Francón de Colonia: "Digo mensurable porque la llana no se atiende a tal medida".

Grocheo no añade nada. Después de haber asentado que la música llana se mide de modo impreciso, denomina a la polifónica "música precisamente mensurable", p. 111, y "canto precisamente medido", pp. 100 y 116.

Géneros. — "Motetes, organum, hoquetus".

Francón de Colonia (C.I. 130) reconoce un género de discanto, dos de cuyas especies se llaman "cantilenas" y "rondeles". Pero estas especies se elaboran a base de "algún canto ya hecho".

Notación. — "común a todos los órdenes, a los tres de que trata.

Música mundana

Todo lo que hemos dicho en las precedentes páginas de este capítulo no tiene más objeto que distinguir con la mayor precisión posible esta tercera clase de música, la mundana. Las informaciones que comentamos significan la consagración de Grocheo por su aporte de novedades de primera mano. Sigámoslo.

Denominación. — He aquí cómo denomina el tratadista a la música mundana: "simple o ciudadana, que llamamos música vulgar", pp. 84-85; "civil", p. 114.

Tonalidad. — Vamos a reproducir todos los párrafos de Grocheo que permiten entender sin ningún lugar a dudas, que la música mundana se diferencia radicalmente de la gregoriana en el orden tonal. Como algunos párrafos adquieren sentido en relación con los inmediatos, repetiremos aquí algunos de los que hemos reproducido antes.

Dice Grocheo: "los modernos se valen de cuatro reglas que llaman 'tonos'" (p. 114). "Los tonos son ocho" (p. 115). "El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin" (p. 116). Sírvase prestar el lector su mejor atención a lo que sigue: "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto popular y el precisamente medido [polifónico] que a tonos no se subordina" (p. 116). "Este canto [el mundano] justamente no va por reglas del tono ni por ellas se mide" (p. 114). "El canto civil [burgués, mundano] en cuanto a los tonos, se excluye de la música eclesiástica" (p. 114). "Para la escritura de las consonancias [polifonía] y estantípedes y ductias [música mundana] los modernos agregaron otra cosa que llamaron falsa música" (p. 88). Y en seguida explica Grocheo en qué consiste la falsa música: dice que los modernos tomaron el bemol y el becuadro, "que en *b* fa y *h* mi [se refiere a los sonidos en si *b* - si] designaban tono y semitono" y "los hacen designar esto mismo en todos los otros intervalos], así que

donde había semitono lo amplían por \sharp a tono, para que surja una buena concordancia o consonancia [melodía o armonía]. E igualmente donde se encontraba tono lo estrechaban por \flat a semitono" (pp. 88-89).

Los especialistas conocen una decena de pesadas explicaciones de análogo contenido. Apenas habría que recordar a Odington cuando dice que a las notas alteradas "los músicos las llaman falsas no por ser disonancias, sino extrañas, y no usadas entre los antiguos" (C. I, 216).

Un perdido párrafo del Anónimo II, que escribe también hacia 1300, nos confirma de manera inesperada que en la música mundana se modificaban los tonos gregorianos. Dice el tratadista: "Se inventó la falsa música por dos causas, a saber, la causa de necesidad y la causa de la belleza del canto en sí. Causa de necesidad porque no habríamos podido tener diapente, diatessaron, diapason, como en los lugares vistos en el capítulo de las proporciones. Causa de la belleza, como se ve en las cantilenas coronadas" (C. I, 312).

Esto es claro: necesidad de intervalos en la superposición polifónica; necesidad de belleza en la sucesión de sonidos de las melodías. Y estas cantilenas coronadas, son especies de la música "vulgar o civil" como veremos más adelante.

Yo imagino que a ningún estudioso le quedará la menor duda de que la música de los trovadores no respondía a los modos gregorianos. ¿Y cuál es, entonces, el sistema tonal de la música mundana o vulgar? No es ninguna adivinanza porque hay poco para escoger. Otro sistema tonal que no es el gregoriano, viene ascendiendo desde fecha anterior, se entroniza en el plano social superior cuando lo adoptan reyes trovadores, penetra en la polifonía, lucha con los ocho modos, los elimina, y queda al fin absolutamente triunfante y dueño del mundo musical desde 1600 y sobrevive con decreciente vigor hasta nuestros días. Este sistema es el de las actuales escalas mayor y menores, que en aquella época incorporaban otras combinaciones y modalidades que han desaparecido. Hasta tres siglos después los teóricos no comprendieron que estaban en presencia de un verdadero sistema y en todos los sentidos sus características fueron consideradas como excepciones al orden litúrgico cristiano, simplemente porque todo juicio partía de la notación.

En principio, pues, y de manera general, las canciones de los trovadores, troveros y minnesänger, las cantigas españolas y toda la restante música "vulgar" responde al sistema del mayor y los menores. La reacción helénica del Renacimiento echó una cortina de humo sobre la brillante y triunfante expresión tonal de los trovadores; después, el proceso siguió su curso regular. Todo se reduce a esto: desde el siglo XII hasta el siglo XIII, el sistema tonal del mayor y el menor, impuesto en la práctica, lucha por conquistar la teoría y la notación. Su existencia antes del siglo XI es cuestión de lógica; su vigencia desde el siglo XIII está probada por centenares de canciones límpidamente, totalmente escritas por los amanuenses de la época con sus alteraciones "modernas".

Por esto mismo es sorprendente otro pasaje de Grocheo que dice: "Llaman [género] diatónico al que procede por tono y tono y semitono, según el cual se hacen la mayor parte de las *cantilenas*", p. 83. Y, como veremos, las *cantilenas* integran uno de los principales órdenes de la música vulgar o mundana en el cuadro de esta teoría.

Rítmica. — Necesitamos saber, ante todo, si la música vulgar era medida y en qué grado, y también si su escritura era mensurable. Algo de esto nos dirá Grocheo.

Estudiadas sus páginas, parece claro que el tratadista admite una primera división general de la música en cantos llanos e inmensurables —los gregorianos— y cantos medidos (pp. 83-84). Luego establece, por vez primera y única en su tiempo, la gran subdivisión de la música medida en "compuesta, regular o canónica" (polifónica) y en "simple, vulgar o civil" (de gesta, trovadoresca, etc.). Explica largamente los caracteres y géneros de cada clase —se está ocupando de las tres de París— y antes de pasar a la gregoriana o inmensurable, dice para cerrar sus capítulos: . . . "de los [cantos] medidos y de sus partes y su composición en lo vulgar [mundana, civil] y en lo canónico [polifonía] baste lo dicho", p. 110.

Inútilmente buscaremos en las páginas de los tratadistas medievales algo que, aún referido a los valores o a la notación, pueda ofrecernos indicios sobre las formas de frase, sobre las estructuras de los períodos, etc. de la música vulgar⁵. Los teóricos de la Edad Media, como sus colegas de hoy, no pudieron nunca superar los mezquinos menesteres pódicos cuantitativos, no rítmicos, no musicales. Pura atomística. Odington, más explícito, no hizo sino colocar pies en diversas series. Pero hay que avanzar y avanzaremos.

Géneros. — Vamos a resumir la extensa clasificación de los géneros de composición civil o mundana que nos ofrece Grocheo:

1. *Vocales*

- a) canto: de gesta; coronado o versiculado o conducto; versual
- b) cantilena: rotunda o rotundela; estantípedes; ductia; canto en corona o cantilena excitada.

2. *Instrumentales*

- a) canto coronado, ductia; estantípedes.

Más adelante nos detendremos en este cuadro.

Notación. — Una sola vez dice Grocheo que la notación es común a todos los géneros. Se sobreentiende que la observación es de orden superior y general. No puede referirse sino al sistema de la pauta, a los grupos de figuras y a las claves, que son comunes. Si se desciende a las particularidades, la notación gregoriana difiere de las otras dos en cuanto exige menos precisión; y las formas de notación de las dos clases mensurales (la del discanto y la vulgar), aun cuando responden a los mismos principios, también difieren entre sí de acuerdo con las características de los fenómenos sonoros que deben representar.

Robertus de Handlo nos dejó una noticia aclaratoria con respecto a la notación de las especies vulgares. Habla del quinto modo franconiano, que consta de "todas breves y semibreves", y dice: "De este modo provienen todos los hoquetos, los rondeles, las baladas, las coreas, los cantifractos, los estampetes, florituras y todas las notas de breves y semibreves que hay bajo el cielo, semibreves, breves y longas, se comprenden en este modo quinto" (C. I, 402).

Excepto las dos especies nombradas en primer término, todas pertenecen al género de música "vulgar".

Principalmente fundados en las observaciones de Johannes de Grocheo, hemos presentado el panorama musical del siglo XIII. Reconocemos ahora la existencia de diversa música comarcana, de la gregoriana con sus ocho modos y su rítmica "llana" pero no libre, de la canónica o polifónica, precisamente medida y sujeta a escalas no gregorianas y, por fin, de la música vulgar o civil, también medida y a base de gamas profanas, sin duda, las de las escalas mayor y menor y la de otras, como se verá. Nada extraño: es más o menos el panorama actual.

Quien recuerde las páginas de Grocheo sabrá que el tratadista no se limita a simples enunciados. Se extiende esforzadamente sobre particularidades de cada una de las tres clases de música parisina, y no es poco lo que añade sobre la música gregoriana y la polifónica, y nos concretaremos a la música civil o vulgar, siempre de acuerdo con las explicaciones del tratadista medieval.

LA MUSICA "VULGAR O CIVIL"

Supongamos que en este momento nos obligan a clasificar toda la música que se oye hoy en las ciudades y a indicar cuáles son las especies vocales y cuáles las instrumentales, las características de cada género, la finalidad u objeto de cada canción, la clase social a que sirve cada especie, las formas de la poesía . . . En primer término observaríamos que el plan es falso, pues —por ejemplo— muchas especies vocales podrían ser también instrumentales o ambas cosas a la vez, servir para la danza y al mismo tiempo para oír sin hablar, pertenecer al repertorio de los ricos y gustar a los pobres . . . Pero como el mandato es irrenunciable, haríamos la clasificación de cualquier modo. ¿Cuántos coincidiríamos? ¿Cuántos coincidirían con la realidad?

Quiere decir esto que la clasificación de Johannes de Grocheo no es ni puede ser otra cosa que un generoso esfuerzo. Con seguridad, cualquiera de las especies que describe se escapa de su casillero; de modo que el suyo es, apenas, un cuadro ideal, pero un cuadro riquísimo en realidades.

Es que los *critérios de clasificación* del tratadista no se aplican con regularidad o se entremezclan y confunden. A veces clasifica por el tema de la poesía, a veces por vagas indicaciones relativas a la forma de las

estrofas, o por la categoría social de los compositores, por la presencia o ausencia de un acompañamiento a percusión, por la velocidad, en fin, por dos o más de los caracteres enunciados. La ineficacia de las distinciones a base de la finalidad social o moral es evidente. El canto “de gesta”, por ejemplo, es “para ancianos y trabajadores”; el canto “versual” es “para inducir a los jóvenes a trabajar”. . . El propio tratadista tropieza a cada paso con la ambigüedad de los rótulos. Su especie “versual” es “por algunos llamada cantilena”, y la cantilena, es un cuadro, es un género que tiene cuatro especies. Por otra parte, varios de estos cantos vulgares son —según vemos en otros teóricos— especies polifónicas. Los rótulos de las tres especies instrumentales se encuentran también entre las especies vocales; lo cual significa que no había razón para una división previa en vocales e instrumentales. Y sin embargo, las observaciones de Grocheo son sencillamente extraordinarias, aun prescindiendo de la clasificación como tal. Extraordinarias, aunque sólo en parte sean verdaderas. Porque Johannes de Grocheo es el único tratadista que rompe el concorde silencio de sus coetáneos y nos revela el denso y rico mundo de la música profana.

Estudiemos estas valiosas páginas suyas y hagamos, primero, un cuadro sinóptico de su clasificación:

Música “vulgar o civil”

Música vocal	{	a) canto	{	1. de gesta 2. coronado o versiculado o conducto 3. versual 4. rotunda o rotundela 5. estantípedes 6. ductia 7. canto en corona o cantilena excitada
		b) cantilena		
Música instrumental	{	8. canto coronado 9. ductia 10. estantípedes		

Vamos a ver ahora qué nos dice el tratadista sobre cada especie. Naturalmente, prestaremos atención a los detalles con el objeto principal de averiguar cuáles eran las especies de los trovadores y los troveros.

Canto de gesta. — Es el que “recita las gestas de los héroes y de los antiguos padres, así como la vida y martirios de los santos y las adversidades que sufrieron los antiguos por causa de su fe y su verdad, como la vida de San Esteban protomártir y la historia del rey Carlos. Este canto debe administrarse a los ancianos y a los hombres en su trabajo y a otros de baja condición mientras descansen de su labor acostumbrada; para que al oír las miserias y calamidades de otros soporten las suyas

con más facilidad y emprendan cualquier trabajo con más alegría. De ahí que vale este canto para la conservación de la república”.

Omitiremos comentarios a las limitaciones de su aplicación y, sobre todo al singular método para aliviar las desgracias de los menesterosos.

Canto coronado o versiculado o conducto. — Por la bondad de su poesía y la pericia de sus compositores “es coronado” (entiéndase que es el rey de los cantos, o que se lleva el premio por su excelencia). “El cual suele ser compuesto por reyes y nobles e interpretarse delante de reyes y príncipes para que mueva sus ánimos a la audacia y fortaleza, magnanimidad y liberalidad, virtudes todas que contribuyen a un buen régimen. Trata pues este canto de temas deleitosos y elevados como de amistad y amor y se realiza por todas longas y perfectas”. Ejemplos de cantos coronados: “Quant li roussignol” y “Ausi con lunicorne”.

He aquí una especie típica de los troveros y los trovadores. En cuanto a la escritura en longas y perfectas es detalle que las notaciones se encargan de desmentir categóricamente. Uno de los subsistemas de notación suele emplear solamente longas, pero perfectas o no. Grocheo fue un ensayista, no un teórico de la notación. Eludió las cuestiones de la grafía con débiles pretextos.

Canto versual. — ... “por su bondad se queda atrás en cuanto a la poesía y a la melodía”. “Este canto debe ser enseñado a los jóvenes para que no se encuentren siempre en ocio”. Ejemplos: “Chanter qui este”, “Quar ne men puis tenir”, “Au reparier que ie fis prouventes”.

Cantilena rotunda o rotundela. — Grocheo dice que la cantilena, en general, “es llamada por la mayoría *rotunda* o *rotundellus* porque a modo de círculo vuelve sobre sí misma y comienza y termina en lo mismo”. “Nosotros, en cambio —añade Grocheo—, sólo llamamos *rotunda* o *rotundellus* a aquella cuyas partes tienen un solo canto, diverso del canto responsorio o refrán; y se canta con trazo prolongado a la manera del canto coronado”. ... “Una cantilena de este tipo suele entonarse en el oeste, en Normandía, por niñas y jóvenes para adorno de fiestas y convites”. Y en otro lugar, al hablar del Motete (p. 107), dice que “la *cantilena* que se llama *rotundellus*” suele cantarse “en las fiestas de los vulgares laicos” o legos, esto es, en el ambiente popular. Ejemplo: “Toute sole passera le vert boscege”.

Otra vez la ejecución “con trazo prolongado”, opinión fundada en la imagen gráfica de las longas perfectas del canto coronado, como indica la palabra trazo. Linda manera, si no, de amenizar las fiestas. No hubo tal cosa, naturalmente. No debo anticipar aquí, cómo la lectura de aquellas longas estaba reservada a los iniciados. Una clave oral complementaba las figuras iguales. Hay, más adelante, un capítulo entero dedicado a esta cuestión.

Cantilena estantípedes. — “Estantípede se llama aquella cantilena en la cual hay diversidad en las partes y en el refrán, tanto en la rima de los versos como en la melodía”. ... “Esta hace atentos los ánimos de

jóvenes y niñas a causa de su dificultad y los aparta de un mal pensamiento". Ejemplo: "Aletrant demors", "Certes mie ne cuidoie".

Aquí Grocheo se define a sí mismo como un anciano ingenuo y optimista.

Cantilena ductia. — "La ductia es una cantilena ligera y veloz al subir y bajar, que se entona en los coros por jóvenes y niñas"... "Pues ésta conduce [ducit] los corazones de las niñas y los jóvenes, los aparta de la vanidad y se dice que vale contra la pasión llamada amor". Ejemplo: "Chi ancor querez amorettes".

Valiosa revelación de la existencia de canciones vivaces. Credulidad en vana terapéutica.

Cantilena: canto en corona o cantilena excitada. — "La cual comienza a modo de las cantilenas y como ellas se cierra"... Ejemplo: "Je mendormi el sentier".

Con esto termina Grocheo sus explicaciones sobre música vocal profana. En seguida se extiende en consideraciones diversas sobre las formas poéticas de esas especies vocales, pero apenas nos interesan aquí los pocos detalles que, no obstante su contracción a la poesía, inserta con respecto a la música. Cuando habla del canto de gesta dice que "el mismo canto debe repetirse en todos los versos"; con respecto al canto coronado anota "que se realiza por más puntos y concordancias que entre sí dan la armonía", es decir, que la melodía es muy rica en notas, en inflexiones; en fin, con respecto a la composición de cada obra, explica que el autor "prepara las palabras a modo de materia" y que luego introduce la melodía proporcional a cada verso. *Proporcional quiere decir "adecuada"*, porque el canto de gesta, el coronado y el versual tienen diferente melodía en cuanto "son diversas sus descripciones". Aquí parece apuntar que a cada especie corresponde un estilo musical.

Esto dicho —y algo más que veremos en seguida— Grocheo pasa el capítulo de la música instrumental. Pero antes de hablar en particular de las tres especies que inscribió en su cuadro, nos dice de ellas, en general, que son las que se ejecutan "en presencia de los ricos, en fiestas y juegos".

Canto coronado instrumental. — Grocheo no hace observación alguna con respecto a esta especie; se limita a decir, lacónicamente: "...del canto coronado ya se ha dicho". En efecto, anotó antes que, en cuanto forma vocal, era el que sobresalía por su bondad y que lo componían reyes y nobles para reyes y príncipes. Así, este canto pertenecería a las especies que cultivaban los trovadores y los troveros en el orden instrumental, o sería el mismo ejecutado en instrumentos.

Ductia instrumental. — Aunque parezca increíble, Grocheo lleva su audacia y sagacidad al extremo de hablarnos de las estructuras fraseológicas. Varias veces lo hace, y su vaguedad no es mayor que la de los fraseólogos europeos modernos. Dice que la ductia es una obra sin letra,

“medida con la conveniente percusión”. Añade que, aunque puede cantarse y notarse “no es posible escribirlo en letras porque carece de texto”. “Pero [sí] con la recta percusión, porque los ictus la miden y miden el movimiento del que la realiza y excitan el ánimo del hombre a moverse con gracia según el arte, al que llaman *balare*, y miden sus movimientos en ductias y coreis [danzas]”. He aquí, pues, la música instrumental para las danzas de la nobleza y de la burguesía.

Estantípedes instrumental. — “La estantípedes es una obra sin letra que tiene una difícil separación de concordancias determinada por puntos”. “Y digo difícil, etc., porque a causa de su dificultad retiene a su alrededor el ánimo del ejecutante y también del que escucha y muchas veces aleja el ánimo de los ricos de los malos pensamientos. Y digo determinado por puntos, porque carece de la percusión que hay en la ductia y sólo se reconoce por la separación de los puntos”.

A continuación, Grocheo se extiende en consideraciones fraseológicas comunes a la ductia y la estantípedes.

CARLOS VEGA

NOTAS

¹ Este es el segundo de los capítulos previos del libro inédito de Vega *La música de los trovadores*. El Prefacio y el primer capítulo lo publicamos en el Nº 6 de esta Revista.

Recordemos que las ideas y la redacción de este capítulo tendrán aproximadamente unos 25 años o tal vez más.

El tratado de Grocheo fue publicado por Johannes Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, Berlín, 1899. Esa traducción alemana es la que manejó Vega.

² Las páginas señaladas corresponden a la edición alemana ya mencionada.

³ Grocheo conoce alguna música comarcana. En un pasaje de la pág. 93 habla de una cantilena profana que se canta en Normandía por niños y jóvenes para adorno de la fiesta (nota de Vega).

⁴ Grocheo comenta principalmente a Francón de Colonia, a quien sigue en buena parte. Los párrafos de Francón aclaran los de Grocheo (cf. Coussemaker, I, 118) (nota de Vega).

⁵ Al Farabi, tratadista árabe del siglo IX, describe las formas de frase con la más absoluta claridad. Con seguridad estas formas eran comunes en Oriente y Occidente, pues los árabes son, precisamente, los que nos dan la notación mensural pura (nota de Vega).