



175
AÑOS



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

La improvisación vocal colectiva en las catedrales españolas del Renacimiento al Barroco



ELECTIVA DE FORMACIÓN MUSICAL

Estudio, Investigación y Discusión sobre el período Barroco en el ámbito de la música Vocal

PAULA ANDREA GARCÍA FALERO

3.291.332-2

pgpgpaula@gmail.com

Noviembre 2024

ÍNDICE

Introducción	pág.2
BARROCO: el término y su aplicación	pág.2
El contexto cultural e histórico	pág.3
La textura	pág.4
La improvisación	pág.4
El término CONTRAPUNTO y su utilización en la liturgia española: del Renacimiento al Barroco	pág.5
Del Contrapunto a dos al Contrapunto concertado	pág.6
Resumen de términos y significados	pág.6
<i>Pero para los Salmos</i>	pág.7
Las tareas y los deberes de los Maestros de Capilla y los Cantores: el uso de la polifonía improvisada “no escrita”	pág.7
Lo que pasaba en las Catedrales españolas	pág.8
El <i>Directorio de coro</i> de Juan Pérez	pág.8
Las prácticas del contrapunto colectivo en las catedrales españolas	pág.10
A la folla – colectivo	pág.10
De los tratados: ejemplos de contrapunto concertado	pág.10
Partituras y audios	pág.13
El contrapunto colectivo: algunas críticas	pág.15
Algunas conclusiones	pág.15
Bibliografía	pág.16

ELECTIVA DE FORMACIÓN MUSICAL

Estudio, Investigación y Discusión sobre el periodo Barroco en el ámbito de la música Vocal

Instituto de Música.

Facultad de Artes.

UDELAR.

Docente de Cátedra Beatriz Lozano

Estudiante Paula García

Noviembre 2024

La improvisación vocal colectiva en las catedrales españolas del Renacimiento al Barroco

Introducción

Este trabajo pretende analizar textos donde se da cuenta del uso de la improvisación en las piezas corales, a modo de Contrapunto improvisado y colectivo y su uso en las catedrales españolas en el período comprendido entre el Renacimiento y el Barroco.

Se busca en los textos evidencia de las necesidades que ello requiere para agregar sonoridad y ornamentación al canto religioso. El uso del contrapunto improvisado y sus propósitos en los textos solemnes de las partes de la misa: contrapunto concertante, a dos y tres voces, sobre un *Cantus Firmus*.

Los textos que se han tomado como base para este trabajo son:

1.- “Todos echarán contrapunto a la folla”: la improvisación colectiva en el barroco musical español (ca. 1600-1750) de Giuseppe Fiorentino. Este texto aparece en el Anuario Musical n°78 de la Universidad de Cantabria, publicado en 2023.

2.- “Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento, sobre textos de Giuseppe Fiorentino en un trabajo coordinado por Alicia Marchant Rivera y María José de la Torre Molina, titulado “Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (siglos XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso. De la colección Síntesis, historia. Publicada en 2019.

3.- “La interpretación de la música” de Thurston Dart, Capítulo 4 “La improvisación”.

BARROCO: el término y su aplicación

A diferencia de otros períodos musicales, la denominación del Barroco surge simultáneamente en la música y en las demás artes. Este término en sus comienzos tuvo una connotación un tanto despectiva y desdeñosa hacia las producciones de la época, sin embargo, en los escritos se considera que dicho

período musical se extiende de finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII: 1580/1600-1750. (Ribeiro de Freitas, 2005)¹

En su texto “El ideal barroco”, el profesor Sérgio Paulo Ribero de Freitas analiza la procedencia del término, acercando la idea de que tanto si etimológicamente proviniera del *barocco* italiano, adjetivo que es aplicado a un modo rebuscado de argumentación por medio de silogismos como afirmaba Rousseau, o del español *barrueco*, término que se utiliza para describir a una perla deforme, como afirmaba Pluche. Tanto silogismo rebuscado, como perla deforme, la música barroca era tanto extravagante, rara y antinatural.

Hay una *musique cantante*, rica en melodías que son naturales a la voz, sin esfuerzos, sin artificios y sin mohínes. El otro tipo de música busca causar perplejidad mediante la osadía de sus sonoridades y giros y sobrepasa la capacidad natural del cantante con su velocidad y volumen. (Ribeiro de Freitas, 2005)

Por lo tanto, las tendencias de la música y las artes en general en el período barroco son, los fuertes contrastes, la tensión, el movimiento, el dramatismo, los espacios llenos.

El contexto cultural e histórico

Este período comprende ciento cincuenta años de manifestaciones musicales que parten de la aparición de la Ópera y Monteverdi, hasta la muerte de J. S. Bach.

La filosofía del Barroco imprime en las producciones musicales las emociones de la vida cotidiana, para conmovir a quien escucha. Se puede entender a este período como un camino para la búsqueda de nuevos modos de expresión, y del paso del sistema Modal al sistema Tonal. Aunque conviven durante el período, el estilo “antiguo” y el “moderno”, se decantan ambos, uno hacia la música religiosa y otro a la música vocal secular.

Un concepto que aparece y se instala muy fuertemente durante este período es el contraste *-solo-tutti, forte-piano, lento-veloce-*, y se evidencia en el “estilo concertante”.

Tanto en las manifestaciones musicales de tipo eclesiástica como las profanas, durante el período barroco tuvo un gran protagonismo el mecenazgo. Paralelamente, la aristocracia y la Iglesia fomentan y patrocinan las producciones musicales y de otras artes en toda Europa.

La Iglesia católica y la luterana, así como los monarcas y aristócratas de la época son los encargados de proporcionar medios para que los artistas plasmen sus obras, con un estilo cada vez más nacionalista.

La Contrarreforma que atraviesan la Iglesia católica y los protestantes luteranos tiene una incidencia directa en las expresiones estilísticas del canto vocal. Con el Concilio de Trento, se elimina la Polifonía Contrapuntística (Polifonía Horizontal), a favor de la Homofonía (melodía acompañada). (Ribeiro de Freitas, 2005)

¹ Teoría y Análisis Del Lenguaje Musical (Derechos reservados-SCRIBD)

<https://www.scribd.com/document/371880640/Teoria-y-Analisis-Del-Lenguaje-Musical-en-El-Barroco>

La textura

La textura predominante del barroco y de su antecesor, el renacimiento, fue la polifonía horizontal, también llamada contrapuntística. El contrapunto de la época barroca fue organizado bajo las reglas del lenguaje tonal. Durante esta época la organización tonal se hace preponderante, y el establecimiento de las tonalidades mayores y menores comienza a destruir toda concepción de contrapunto puramente lineal. La música tiende entonces a ser una intersección entre la concepción contrapuntística y el concepto armónico. Es Juan Sebastián Bach quien resume toda la evolución de la escritura del siglo XVII; en su obra se encuentra la más estrecha unión entre los dos tipos de escritura. Ejemplo de esto se encuentra en los dos volúmenes de El Clave bien Temperado o en sus magistrales obras como La Ofrenda Musical y El Arte de la Fuga. Un recurso contrapuntístico muy usado fue la imitación; un estilo de escritura, vocal o instrumental, en donde una o varias de las partes que forman un conjunto imitan lo que se ha hecho anteriormente, otra de las partes. La parte que primero muestra lo que será imitado, se denomina antecedente o sujeto (Dux, por Duque). La que imita, consecuente o respuesta (Comes, por Conde). Así lo describe Alejo Carpentier, en *El reino de este mundo*: “Era realmente imposible comprender por qué ese maestro de capilla, al que todos parecían respetar, sin embargo, se empeñaba en hacer entrar a sus coristas en el canto general de manera escalonada, cantando los unos lo que otros habían cantado antes, armándose un guirigay de voces capaz de indignar a cualquiera.”²

La improvisación

Del texto “La interpretación de la música”. Capítulo 4: la improvisación. Thurston Dart, 2002.

A lo largo de la historia de la música, occidental principalmente, la improvisación tuvo un papel preponderante, que paulatinamente fue perdiendo vigor y caído en desuso; quizás por el advenimiento de la notación musical cada vez más precisa. Las libertades de los ejecutantes se han visto reducidas casi al extremo de no permitir ni un ápice de corrimiento de las indicaciones que los compositores plasman en sus obras.

Sin embargo, los intérpretes virtuosos de los siglos XIX hacia atrás, gozaban de libertades interpretativas, y podían “adornar” en el momento la obra interpretada, muchas veces con el aliento del propio compositor.

Dart cita en su texto a Liszt y a Chopin como grandes improvisadores que incorporaban modificaciones en sus obras en cada presentación.

Este gusto por la improvisación ingeniosa (e incluso por la torpe) parece aumentar más que disminuir a medida que retrocedemos en la historia de la música. En los grupos instrumentales de los siglos XVII y XVIII, siempre se esperaba de cualquier director, organista u otro músico de tecla fuera capaz de hacer música con fluidez a partir de un bajo cifrado. El amateur de la viola da gamba en el siglo XVII realizaba de forma autodidacta variaciones sobre un bajo

² Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1987

repetido, tanto a solo como en un conjunto; y en este último caso, los músicos se unían finalmente. (Dart, 2022, 96)

Dart en su texto, recuerda que, ya desde la música del *organum* del siglo X, pasando por Josquin des Pres y Palestrina, los músicos podían interpretar libremente algunas notas, o grupeto de notas que luego se llamarían *cadenza*. Ejemplo de ello es que, en 1390, el Monje de Salzburgo exigía a sus alumnos de composición que improvisaran un contrapunto sobre una melodía conocida, y, por lo tanto, toda la música europea de los siglos XV y XVI es basada en la misma técnica de improvisación, que se llamó *discanto*. Esa técnica de *discanto* o improvisación vocal sobre una melodía, se enseñaba antes que enseñar composición propiamente dicho.

Algunos de los estilos europeos continuaron con la práctica de la improvisación en sus obras. Por ejemplo, en “un adagio típico del siglo XVIII se suponía que el intérprete improvisaría con gran libertad sobre la melodía que se le entregaba; las notas del compositor eran solamente un armazón revestido con escalas, *foulades*, ornamentos y aderezos de toda clase.” (Dart, 2002, 138)

El estilo italiano fue el que mantuvo por mucho tiempo la práctica de la improvisación en las interpretaciones, instrumentales y vocales. Aunque también las ornamentaciones improvisadas se introdujeron en la música alemana a imitación del estilo italiano, tanto en la música católica como protestante.

La técnica inglesa de armonización improvisada, el fobordón³, se encuentra en composiciones del siglo XV, donde se improvisa sobre canto llano.

El término CONTRAPUNTO y su utilización en la liturgia española; del Renacimiento al Barroco

Del texto “*Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento*” de Giuseppe Fiorentino, recopilación de Marchant Rivera y de la Torre Molina.

Para determinar el significado del término contrapunto, se remite a la siguiente cita:

En el léxico castellano de los siglos XV-XVI el sustantivo contrapunto se refiere siempre al contrapunto improvisado, o sea, a una creación polifónica realizada de improviso, generalmente sobre un canto llano entonado en valores iguales de *brevis* o *semibrevis*. Sobre este *cantus firmus* podían contrapuntar o echar contrapunto (ambas expresiones son ampliamente utilizadas en los tratados a partir de comienzos del siglo XVI) uno o más cantores.⁴ (Fiorentino, 2014 sf)

³ El *fobordón* o *fabordón* renacentista es esencialmente una composición homofónica a cuatro voces a capella, basada en acordes tríadas en posición fundamental, que sirve para poner en música el texto de los salmos, utilizando el tono del salmo como *cantus firmus*. (Bradshaw, 1978, 538-539, en Marchant, de la Torre Molina, 2019, 82)

⁴ El primer tratadista que emplea el verbo castellano *contrapuntar* es Domingo Marcos Durán, mientras que la expresión *echar contrapunto* es empleada a partir del tratado de Diego del Puerto.

Del Contrapunto a dos al Contrapunto concertado

El término contrapunto, entonces es utilizado para indicar el contrapunto a dos voces: una voz improvisada sobre un *cantus firmus*. Ese contrapunto es también llamado contrapunto suelto en algunas fuentes a partir de mediados del siglo XVI y que las autoras atribuyen a estudios de Canguilhem, en 2011.⁵

El contrapunto a dos voces podía ser llano -una nota de contrapunto sobre cada nota del *cantus firmus*- o disminuido -dos o más notas de contrapunto sobre cada nota del *cantus firmus*- (Fiorentino, 2017a: 73-75).

Para indicar la improvisación simultánea de dos o más cantores sobre un *cantus firmus*, los teóricos emplean la expresión **contrapunto concertado o contrapunto de concierto**; esta terminología aparece por primera vez en la Sumula de Marcos Durán (ca. 1503-1505) (Marcos Durán, 1504: op. cit., f. b4v), según el texto de las autoras Marchant Rivera y de la Torre Molina.

Se constata en diversas fuentes de los siglos XVII-XVIII, que en las **catedrales españolas** durante la liturgia se solía improvisar un tipo de contrapunto colectivo sobre canto llano. A diferencia de lo que ocurría en el contrapunto concertado, en el contrapunto colectivo podía actuar un número indefinido de cantores —incluso todos los cantores de la capilla— a los que en ocasiones se sumaban también los ministriles⁶. Además, esta masa de músicos improvisaba sin necesidad de «concertarse», o sea, de ponerse de acuerdo previamente sobre las estrategias a utilizar y las principales características de la improvisación, según las reglas proporcionadas por los tratados de la época para realizar un contrapunto concertado. (Fiorentino, 2023, 59)

Resumen de términos y significados

Contrapunto: creación polifónica realizada siempre de improviso, sobre canto llano entonado en valores iguales de *brevis* y *semibrevis*.

Contrapunto: una voz improvisada sobre el *cantus firmus*

Contrapunto suelto: ídem Contrapunto: una voz improvisada sobre *cantus firmus*

Contrapunto a dos voces, también llamado *llano* o *disminuido*.

Contrapunto llano: una nota de contrapunto sobre cada nota de *cantus firmus*

Contrapunto disminuido: dos o más notas de contrapunto sobre cada nota del *cantus firmus*

Contrapunto sobre canto de Órgano: sobre una o más voces escritas en notación mensural

Contrapunto concertado o de concierto: cuando dos o más cantores improvisan sobre el *cantus firmus*.

Ejemplos:

“concierto de tiple y alto” sobre bajo o tenor

“concierto de tiple y alto” sobre bajo o sobre tenor

“concierto de alto y bajo”

“concierto de dos altos”

⁵ Véase Canguilhem, P., “Singing upon the book according to Vicente Lusitano”, *Early Music History*, 30. (2011: 71)

⁶ Hombre que en funciones de iglesia y otras solemnidades tocaba algún instrumento de viento

“concierto a cuatro”

“concierto a cinco”

Pero para los Salmos...

Fobordón o a fobordón: canto homofónico a cuatro voces *a capella*, generalmente utilizado para componer sobre los Salmos. Acordes tríadas en estado fundamental, que se corresponden con una estructura bastante rígida y estudiada por los cantores. Este canto se diferencia claramente del Contrapunto improvisado.

En líneas generales y con mayor o menor dificultad en la improvisación –ya que ello dependía de la calidad de los cantores y sus habilidades para improvisar- el contrapunto en su voz intermedia debía evitar la realización de terceras y sextas con respecto al canto llano, ya que ello ocasionaría quintas y octavas paralelas con la parte más aguda. Lo más común entonces era, la entonación en décimas paralelas del dúo estructural entre tiple y bajo

(Marchant y de la Torre Molina, 2019, 79-80)

Las tareas y los deberes de los Maestros de Capilla y los Cantores: el uso de la polifonía improvisada “no escrita”

En el estudio de los textos ceremoniales –estatutos y actas capitulares- que abordan las autoras, se analizan las tareas inherentes a los cantores en las capillas de música y que están especificadas en las consuetas –conjunto de reglas que organizan la praxis de la liturgia-; específicamente en el caso de la catedral de Granada, el capítulo 31 de la consuetud específica: “...los miembros adultos de la capilla musical tenían que ser capaces de leer e interpretar la polifonía escrita en notación mensural (“cantar canto de órgano”) y de improvisar polifonía vocal (“cantar contrapunto”)⁷ (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 84-85). También se mencionan específicamente, las tareas de los mozos, o clerizones que se nombran como los “Seises”⁸, quienes también reciben enseñanzas sobre el canto en órgano y de improvisación vocal, aunque estas reglas de la catedral de Granada no especificaban el momento exacto en que se debía hacer la improvisación vocal, salvo en un pasaje donde se especifica que “los cantores tenían que empezar a contrapunto la antífona *Sacerdos et Pontifex* prescrita para esta ocasión:” cuando la cruz es besada por el sacerdote. (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 85)

Otros documentos analizados por las autoras son las actas capitulares de las catedrales, que describen los deberes de los maestros de capilla, entre los que se encuentran enseñar a los cantores del coro, a los seises y a quién lo hubiera requerido, canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado. Esos datos surgen de haber analizado esas actas en las catedrales de Ávila, León, Palencia, Barcelona, Segovia, Toledo, Las Palmas, Tarazona, Burgos, Plasencia, Sevilla, Granada (Fiorentino, 2015, 356-379).

⁷ Esta cita y otros pasajes se encuentran en una consuetud, donde además, se menciona la presencia durante la liturgia de cantores seculares profesionales (López-Calo, 1963, 69-71)

⁸ seises, y este de seis. Cada uno de los niños de coro, seis por lo común, que, vestidos lujosamente con traje antiguo de seda azul y blanca, bailan y cantan tocando las castañuelas en la catedral de Sevilla, y en algunas otras, en determinadas festividades del año

Lo que pasaba en las Catedrales españolas

Aunque en todas las catedrales que se mencionan anteriormente se practicaba la improvisación vocal y el contrapunto, no en todas se especifica claramente en qué momento se hacía o qué tipo de contrapunto se utilizaba. Lo que se rescata de los documentos, y que las autoras mencionan en su trabajo, es lo detallado en algunos documentos de algunas de ellas.

Por ejemplo, en la **catedral de Ávila**, el maestro de capilla solo enseñaba contrapunto a dos voces, tanto llano como diminuto: contrapunto improvisado por encima o por debajo del canto llano, en función de la extensión de sus voces (Fiorentino, 2017, 512-514)

En la **catedral de Burgos**, se especifican algunas metodologías de enseñanza: "... cada niño tenía que copiar en su cuaderno unos "cantos llanos diferentes", y sobre cada uno de ellos el maestro de capilla les daba clases prácticas de improvisación cantando con ellos "de improviso". (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 89) Estas prácticas tenían la finalidad de que los jóvenes improvisaran a modo de contrapunto concertado en algunos pasajes de la liturgia.

En una las actas de 1551 de la **catedral de Sevilla**, consta que el maestro de capilla "tenía que practicar con los seises, además del contrapunto sobre canto llano, el contrapunto "sobre el canto de órgano" y enseñarles a componer (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 90)

Los documentos analizados en la **catedral de Segovia** dan muestras de lo habitual del contrapunto concertado (dos o más voces improvisadas sobre canto llano), especificándose en este caso, el momento en que debía realizarse: durante la antífona del *Magnificat*, y el *Aleluya* de la Misa.

En el caso de la **catedral de León**, entre los deberes que debían cumplir el maestro de capilla, organista y ministriles, se especifica que el maestro de capilla debía enseñar a los seises, contrapunto para que fueran diestros de cantar en cualquier ocasión, para que vayan, por ejemplo, durante las procesiones salmeando y contrapuntando. (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 91). En esta catedral también se utilizaría el canto en fobordón durante el primer y último salmo de las vísperas.

También en los documentos que las autoras citan, en la **catedral de Palencia** se especifican entre las obligaciones de los maestros de capilla, la enseñanza a los niños del coro y los cantores, así como los momentos en que se debía cantar, y cuándo cantar en fobordón. (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 92)

El contrapunto concertado principalmente se utilizaba en el Aleluya en muchas de estas catedrales, así como en otras, era utilizado en el *Magnificat* en Vísperas, y de forma ocasional se utilizaba contrapunto concertado en la antífona del Sacerdote. (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 92)

Los documentos analizados por las autoras dejan en evidencia que en las catedrales españolas del renacimiento y entrado el barroco, se utilizaba la polifonía vocal improvisada, en sus diversas variantes, aunque no quedaran ejemplos registrados, por lo que se las reconoce como "polifonías no escritas"

El Directorio de coro de Juan Pérez

Mientras que el estudio en las actas capitulares y estatutos no arrojaban información precisa y detallada de qué tipo de polifonía se utilizaba en cada momento de la liturgia, el estudio del *Directorio*

de coro de Juan Pérez⁹ sí lo hace. A partir del siglo XVI, este tipo de textos ceremoniales detallan con precisión el desarrollo de la liturgia, dejando explicitado en qué momentos y tipo de celebración son utilizados el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto, el fobordón, además de la música instrumental de órgano y ministriles.

Se transcriben a continuación, tablas que Juan Pérez diseñó a modo de Sumario para especificar el uso de la polifonía y de la música instrumental para las tres clases de solemnidades (primera, segunda y tercera) y para las festividades de todo el año. (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 94-100)

1: La música en las Primeras Vísperas de las fiestas de primera clase según el Directorio de Juan Pérez

CUADRO 4.2. *La música en las Primeras Vísperas de las fiestas de primera clase según el Directorio de Juan Pérez*²²

<i>Partes de las Vísperas</i>	<i>Modalidades interpretativas</i>
<i>Deus in adjutorium</i>	Canto de órgano
Antífona del salmo I (ambas veces)	Contrapunto suelto (o concertado)
Salmo I	Canto de órgano (órgano, capilla y ministriles)
Antífonas de los salmos II-V	Contrapunto <i>ad placitum</i>
Salmos II-IV	Contrapunto <i>ad placitum</i> (varilas de contrapunto)
Salmo V	Canto de órgano (órgano, capilla y ministriles)
Himno	Canto de órgano (órgano, capilla y ministriles)
Antífona del Magnificat (ambas veces)	Contrapunto suelto (o concertado)
Magnificat	Canto de órgano (órgano, capilla y ministriles)
<i>Benedicamus Domino</i>	Canto de órgano (órgano, capilla y ministriles)

2: Praxis de interpretación del aleluya de la misa según el Directorio de Juan Pérez.

<i>Secciones del Alleluia</i>	<i>Modalidad A</i>	<i>Modalidad B</i>
<i>Alleluia (+ jubilus?)</i>	Contrapunto concertado	Canto llano (solistas)
<i>Alleluia + jubilus</i>	Contr. suelto a la folla	Contr. suelto a la folla
<i>Dies sanctificatus</i>	Contr. concertado	Canto llano (solistas)
<i>illuxit nobis:</i>	Contr. concertado	Canto llano (solistas)
<i>Venite gentes,</i>	Contr. suelto a la folla	Canto llano (solistas)
<i>et adorete dominum;</i>	Contr. suelto a la folla	Canto llano (solistas)
<i>Qui hodie descendit, lux magna</i>	Contr. suelto a la folla	Canto llano (solistas)
<i>super terram.</i>	Contr. suelto a la folla	Contr. suelto a la folla
<i>Alleluia</i>	Contr. concertado	Canto llano (solistas)
<i>jubilus</i>	Contr. concertado	Contr. suelto a la folla

⁹ Directorio de Coro de Juan Pérez, libro de ceremonial escrito para la catedral de Següenza entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, para los sochantres y autoridades eclesiásticas responsables del culto (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 93)

La subdivisión por modalidades se debe a que, cuando en la capilla no se disponía de cantores adiestrados en contrapunto concertado, se alterna el canto llano –entonado por “dos contrabajos o dos tenores”- con el contrapunto suelto a la folla. En estos casos el sochantre especifica siempre que “todos (los cantores de la capilla musical) echan contrapunto suelto a la folla”, confirmando que se trataba de una práctica de improvisación colectiva (Marchant, de la Torre Molina, 2019, 99).

Las prácticas del contrapunto colectivo en las catedrales españolas

Del texto de Giuseppe Fiorentino, “Todos echarán contrapunto a la folla”, 2023.

El intercambio de prácticas musicales y músicos durante el Renacimiento y el Barroco entre Italia y España era continuo y cotidiano, por lo tanto, se puede decir que la forma de interpretar la música vocal polifónica en las capillas era similar en ambos países, estando ambos bajo las mismas reglas compositivas y de utilización durante la liturgia. Se debe tener en cuenta, que además de tomar la guía de los tratados para componer, el intercambio también se daba entre los propios maestros de capilla y los cantores, que circulaban de un país a otro, por lo tanto, esa movilidad de los músicos también aporta a las similitudes de las prácticas improvisatorias en Italia y España.

A la folla – colectivo

En el contrapunto colectivo o «**a la folla**» no era necesaria la coordinación estricta entre los cantores que era imprescindible para improvisar de concierto, sino que cada uno de ellos actuaba autónomamente teniendo como único punto de referencia el canto llano y siguiendo unas pocas normas. Pero, en teoría, se permitía la improvisación simultánea de cualquier conjunto de músicos, desde un mínimo de dos hasta comprender a todos los miembros de una capilla y a los ministriles. Tampoco era necesaria la presencia de unas tipologías de voces concretas, ya que el único requisito en este sentido era que se improvisara por encima del *cantus firmus*. (Fiorentino, 2023, 81).

En la práctica, en el contrapunto a la folla, los cantores no necesariamente debían ser expertos en la improvisación, sin embargo, en la improvisación concertada sí, por lo general los músicos cantores eran entrenados y expertos improvisadores, por lo tanto, respetaban las reglas de composición del contrapunto.

De los tratados: ejemplos de contrapunto concertado

Como se explica anteriormente en este trabajo, en el contrapunto a dos un solo cantor improvisa sobre el canto llano interpretando valores iguales de *brevis* o *semibrevis*, mientras que, en el contrapunto concertado, que puede ser a tres, cuatro o más voces, varios cantores improvisan simultáneamente sobre el *cantus firmus*. Además, claramente, mientras en el contrapunto a dos, un solo cantor es el único responsable de la improvisación del proceso de improvisación, en el contrapunto concertado los cantores tienen que ponerse de acuerdo previamente sobre las estrategias a seguir durante la improvisación; porque el verbo “concertar” se refiere al acuerdo previo y coordinación entre sujetos. (Fiorentino, 2023, 61)

En el documento de Fiorentino aquí analizado, son mencionados tratadistas del siglo XVI y XVII - Domingo del Puerto, Matheo de Aranda, Vicente Lusitano, Juan Bermudo, Pietro Cerone, Montanos, Andrés Lorente, Nassarre, Francesc Valls, Pere Rabassa- y desde donde Fiorentino parte para

compilar y transcribir ejemplos de polifonías vocales improvisadas en dicho período de tiempo en las catedrales españolas.

Del tratado de Domingo del Puerto, Fiorentino rescata un ejemplo musical –cuyo estilo es parecido al de los villancicos de la época- sobre una forma improvisación, predecible y repetitiva típica del fobordón, de “segunda manera”: en el concertado a tres sobre el tenor, el bajo alterna principalmente terceras y quintas, o quintas y octavas debajo de cada nota del *cantus firmus*, mientras el tiple alterna octavas y sextas y terceras por encima.

Ejemplo 1: Matheo de Aranda, “Segunda manera de contrapunto”. *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*, ff. c5r-c5v.

The musical score is presented in mensural notation. It features three staves per system: Tenor (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The Tenor staff includes interval numbers in brackets below the notes, such as [8], [6], [3], [6], [3], [6], [3], [6], [3], [6], [3], [6], [8], [4], [3], [1]. The Alto and Bass staves also include interval numbers in brackets below the notes, such as [1], [3], [5], [3], [5], [3], [5], [3], [5], [8], [5] in the first system, and [3], [5], [3], [1], [3], [6], [3], [3], [6], [8], [5], [6], [8], [6], [5], [6], [8] in the second system. Measure numbers 8, 8, and 8 are indicated above the first staff of each system.

Fiorentino analiza un concertado a tres de tiple y alto sobre bajo, donde la voz más aguda se moverá principalmente por décimas paralelas con respecto al *cantus firmus*, mientras el alto tendrá cuidado de no cantar dos sextas o terceras consecutivas para evitar quintas y octavas paralelas con el tiple. (Fiorentino, 2023, 65)

Ejemplo 2: Vicente Lusitano, “Contrapunto a tres, sobre bajo”. *Introdutione facilissima*, f.14v

A finales del siglo XVI, en el tratado de Montanos se encuentra un cambio paradigmático en las normas para realizar un concertado a tres: desde el uso coordinado de patrones de intervalos entre las voces, la atención de este teórico se desplaza hacia el uso simultaneo de aquellas fórmulas melódicas, llamadas «pasos de contrapunto», que solían ser memorizadas y practicadas para el aprendizaje del contrapunto suelto. Básicamente, según Montanos, para improvisar sobre un *cantus firmus*, dos cantores tienen que coordinarse para utilizar los mismos pasos largos de contrapunto, simultáneamente, pero a diferentes alturas, o siguiendo uno a otro, en imitación (Fiorentino, 2023, 66)

Ejemplo 3: Francisco de Montanos, “Ejemplo a 3”. *Arte de música*, III, f. 19v.

Partituras y audios

Algunos ejemplos de Reconstrucción de fragmentos de contrapunto colectivo según Giuseppe Fiorentino, basado en las normas expuestas en los Tratados italianos.

1.- Contrapunto colectivo sobre *cantus firmus* a la *semibrevis*, para ocho voces. Inevitables octavas paralelas entre Tiple 1 y Contra 2.

https://drive.google.com/file/d/1occC3vwO1BET57qBfs9zUfH2zgFIvoXf/view?usp=drive_link

o = o

Tiple 1

Tiple 2

Tiple 3

Contra 1

Contra 2

Contra 3

Tenor 1

Tenor 2

Cantus Firmus

2.- Contrapunto colectivo **ornamentado** sobre tono salmódico. Hipotética reconstrucción sobre el principio del salmo 109 *Dixit Dominus*, donde se intenta reproducir la sensación de confusión y desorden a la cual hacen mención los tratadistas, con intervalos disonantes y choques armónicos.

https://drive.google.com/file/d/1_RM7XxDx52V7MiyZ-9K-bqip6SrZubHM/view?usp=sharing

$\text{♩} = \text{♩}$

Di - xit Do - mi - nus, Do - mi - no me - o

3.- Contrapunto colectivo **llano** sobre tono salmódico. De carácter más solemne y sobrio utilizada para adornar el versículo del salmo y la doxología menor de un introito de una misa.

<https://drive.google.com/file/d/175f2faZTa89mDQeIa51t3kuDSRhgi14A/view?usp=sharing>

$\text{♩} = \text{♩}$

Di - xit Do - mi - nus, Do - mi - no me - o

El contrapunto colectivo: algunas críticas

Comenta Giuseppe Fiorentino en su texto *“Todos echarán contrapunto a la folla”*:

Un contrapunto colectivo donde improvisan simultáneamente diez o veinte músicos es totalmente incompatible con las normas que rigen los contrapuntos concertados en los siglos XVI y XVII (...). En la España del siglo XVII existe, por lo tanto, una evidente brecha entre las praxis de improvisación normalmente empleadas en las capillas musicales y los contenidos de los tratados. De hecho, solo dos tratados escritos en castellano mencionan la praxis del contrapunto colectivo sin concierto, con la finalidad de criticarla. (Fiorentino, 2023, 73)

Fiorentino cita comentarios que Cerone y Nassare realizan en sus textos, para criticar de alguna forma el mal uso de la práctica del contrapunto colectivo durante la liturgia. El primero se refiere a que los contrapuntos colectivos producen sonoridades caóticas producto de superposición de melodías “con un efecto disonante y desagradable”. Nassare por su parte, analiza que la improvisación “no se ciñe a las reglas del contrapunto, sino que se desarrolla según el antojo de el que canta”, criticando además la forma de fabordón, como una práctica de improvisación “sin arte”, para distinguirla del contrapunto como una práctica “con arte”.

Algunas conclusiones

A pesar de que el resultado sonoro logrado a través de la práctica del contrapunto colectivo resultara agradable o no, su uso no requería contrapuntistas experimentados como sí lo necesitaba el concertado; todos los cantores, aunque tuviesen mínimos conocimientos sobre improvisación podrían hacerlo, incluso los ministriles. Además, la cantidad de participantes dependía de las cualidades y capacidades de la capilla y del tipo de liturgia a la cual se aplicaba, pudiéndose dar una improvisación en masa. A los efectos sonoros característicos del período Barroco, el uso de contrapunto colectivo era estéticamente ideal para la época, y junto a otras prácticas musicales como la policoralidad o monodia acompañada o la interpretación del órgano, enriquecieron la sonoridad del período.

Debido a estas ventajas, la práctica del contrapunto colectivo en las capillas de las catedrales españolas contribuyó probablemente al abandono progresivo del contrapunto concertado en la liturgia a lo largo del período barroco. Según las evidencias recogidas en los tratados, ya a mediados del siglo XVIII el contrapunto concertado parece formar parte del aprendizaje de la composición escrita, en lugar de ser considerado como una competencia imprescindible requerida a todos los cantores para cantar de improviso; la práctica improvisada del contrapunto concertado quedaría así relegada a las competencias que se requerían en las oposiciones a los aspirantes maestros de capilla. (Fiorentino, 2023, 86)

Sin lugar a duda, los contrapuntos colectivos “a la folla” formaron parte del sonido de las catedrales españolas del período Barroco.

Bibliografía

Dart, Thurston. (2002) “La interpretación de la música”. Madrid: Editorial Antonio Machado.

Fiorentino, Giuseppe. (2023) “*“Todos echarán contrapunto a la folla”*: la improvisación colectiva en el barroco musical español (ca. 1600-1750)”. *Anuario Musical*, 78 (2023), pp. 59-89. doi: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.04>

Marchant Rivera, Alicia y de la Torre Molina, María José. (2019). “Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (siglos XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso”, pp. 77-106. España: Editorial Síntesis, S.A.

Ribeiro de Freitas, Sérgio. (2005). “Análise musical”. UDESC Santa Catarina

Teoría y Análisis Del Lenguaje Musical (Derechos reservados-SCRIBD)
<https://www.scribd.com/document/371880640/Teoria-y-Analisis-Del-Lenguaje-Musical-en-El-Barroco>
