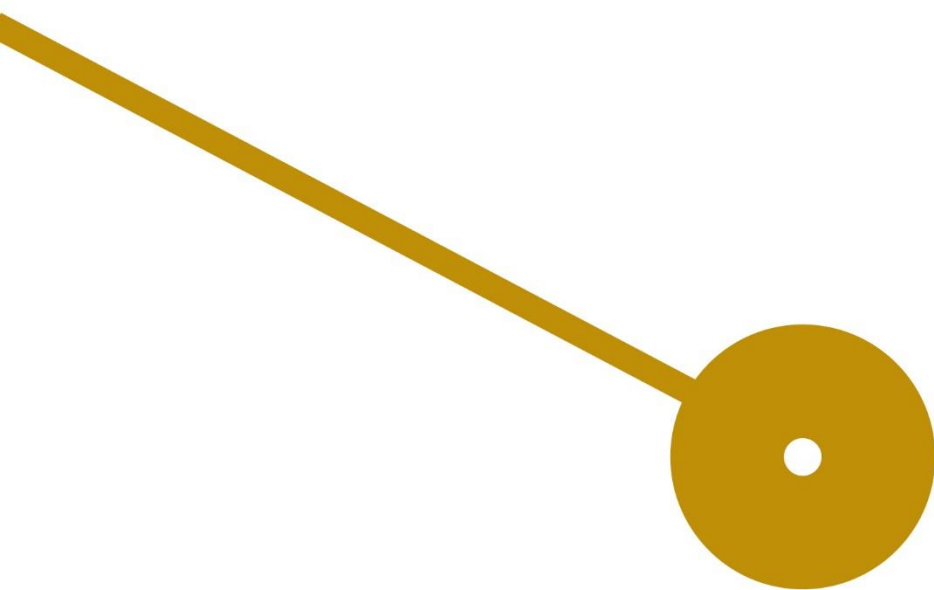




Flores de Fauvel: (des)ornamentando Vitry a partir del Robertsbridge Fragment

Pablo Sainz de Robles Rueda

06/2023





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
MÚSICA ANTIGA

Flores de Fauvel: (des)ornamentando Vitry a partir del Robertsbridge Fragment

Pablo Sainz de Robles Rueda

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Música Antiga,
flauta de bisel

Professores Orientadores
Pedro Alexandre Sousa Silva
Tiago Simas Freire

06/2023

Agradecimientos

Mis agradecimientos a todas las personas que han participado en los laboratorios:

VitryLab ESMAE I:

Patrícia Pescadinha

M. Inês Cunha

Beatriz Amaral

Luca Romiti

Tabea Wink

Gonçalo Andrade

Antonio Cucú

VitryLab ESMAE II:

Silvia Cortini

Carolina Pereira

VitryLab Madrid:

Carlos Sánchez

Pablo F. Cantalapiedra

Agradecer a João Tavora por su colaboración encomiable en el primer recital de fin de curso.

Agradecer a mi padre, Javier Sainz de Robles, por su colaboración encomiable en el segundo y definitivo recital.

Agradecer a mis tutores Pedro Sousa Silva y Tiago Simas Freire por la paciencia.

Agradecer a David Chappuis y al equipo de 'Chanter les Motets' por comparecer y haber montado todo el lío (aunque me haya envejecido participar). Les cobayes ont du cœur et de l'honneur

Finalmente, agradecer a la profesora Claudia Caffagni. Mi estancia Erasmus+ en la Cívica Scuola di Música Claudio Abbado de Milán con ella fue el resorte definitivo para presentarme al máster y a la beca de investigación que da pie a esta investigación. Y por lo mismo, agradecer a mis profesores Paloma Gutiérrez del Arroyo y Juan Carlos Asensio que me llevaron unos hacia otros, mientras transmitían la pasión por lo que hacen.

...

El resto ya saben quien son y qué han hecho 😊

Resumo

Este trabalho de conclusão de mestrado explora a (des)ornamentação dos motetes de Philippe de Vitry (1291-1361) através do prisma do Codex Robertsbridge, a primeira fonte específica para instrumentos de tecla do século XIV. O estudo faz parte do projeto mais amplo "Chanter les motets du Philippe de Vitry", dirigido por David Chappuis. Focalizando nas ornamentações ou "flores" presentes no Robertsbridge, o trabalho examina os processos históricos de contraponto e ornamentação, bem como mecanismos de leitura e afinação da época. Por meio de três laboratórios musicais, o trabalho documenta e analisa a aplicação desses conceitos com o objetivo de desenvolver uma metodologia pedagógica futura e compreender melhor as técnicas da época do Ars Nova. Os resultados fornecem ferramentas para experimentação baseada em fundamentos históricos e contribuem para uma reflexão crítica sobre o estado atual dos conhecimentos musicológicos e as possibilidades de expressão artística e performática.

Palavras-chave

Philippe de Vitry; Motetos; Robertsbridge; Ars Nova; Contraponto; Ornamentação; Laboratórios Musicais

Abstract

This Master's thesis explores the (de)ornamentation of Philippe de Vitry's (1291-1361) motets through the lens of the 14th-century Robertsbridge Codex, the first specific source for keyboard instruments. The study is part of the broader "Chanter les motets du Philippe de Vitry" project led by David Chappuis. Focusing on the ornamentations or "flores" in the Codex, the work examines historical counterpoint and ornamentation processes, as well as reading and tuning mechanisms of the time. Through three musical laboratories, the work documents and analyses the application of these concepts with the aim of developing a future pedagogical methodology and better understanding Ars Nova-era techniques. The results provide tools for experimentation based on historical foundations and contribute to a critical reflection on the current state of musicological knowledge and possibilities for artistic and performative expression.

Keywords

Philippe de Vitry; Motets; Robertsbridge Fragment; Ars Nova; Counterpoint; Ornamentation; Musical Laboratories

Índice

Introducción	3
Descripción del objeto	4
Estado de la cuestión / Revisión bibliográfica	5
Objetivos.....	8
Metodologías.....	9
Cuerpo del trabajo	10
1. Breve contexto histórico.....	10
1.1. Hacia el Ars Nova: Philippe de Vitry y el Román de Fauvel.....	10
1.2. Los teóricos de la ornamentación	11
1.3. Robertsbridge Fragment	12
2. Desornamentando: Proceso de abstracción-reducción. De los motetes al discantus simplex.....	14
2.1. Discantus vs. Flores. Justificación del proceso de reducción.....	14
2.2. Descomponiendo Vitry.....	15
2.3. Nuevas orientaciones para un contrapunto vitriniano	23
3. Reornamentando: Proceso de extracción-exportación. De Robertsbridge a los motetes	26
3.1. Fauvel (y concordancias) vs. Robertsbridge. Diferencias fundamentales.....	26
3.2. Creación de un syllabus Robertsbridge	26
3.3. Exportación a otros motetes.....	37
4. Proceso de práctica artística. De los preceptos a los resultados.....	42
4.1. La solmisación y la mano guidoniana	43
4.2. La afinación: pitagórica vs. terceras puras	44
4.3. El tenor y el discanto.....	45
4.4. Las flores	47
4.5. El tempo. Consideraciones.....	48
5. Conclusiones.....	49
Bibliografía	52
Apéndices	54
Partituras	54
Memoria de los laboratorios	54
Versiones sinópticas de manuscritos y el contrapunto	55
Fórmulas de ornamentación.....	56
Estadísticas de uso.....	59
Top 10 Fórmulas más usadas	61
TOP 3 Fórmulas de cada tipo	63
Revisión crítica del artículo de Chappuis	72
Exploración sobre la lectura, la solmisación y la música ficta.....	76

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Nueva cronología supuesta de los distintos tratadistas y el Román de Fauvel (Zayaruznaya, 2022)	11
Ilustración 2. Inicio de la Estampie Retrove. Detalle del Robertsbridge Fragment	12
Ilustración 3. Fragmento del motete Quoniam/Tribum/Merito (transcripción propia)	16
Ilustración 4. Reglas de movimiento del discantus simplex en Palma Ociosa	18
Ilustración 5 Comparativa motete Servant regem / O Phellipe/ Rex regum (original vs. simplex+)	18
Ilustración 6. Fragmento de Servant regem/ O Phelippe/ Rex regum. Problemática entre original y simplex+...	19
Ilustración 7. Comparativa motete Garrit Gallus/ In nova / Neuma en diferentes ponderaciones del simplex+ .	20
Ilustración 8. De diminutione contrapuncti en Ars contrapuncti (c.1340) algunos ejemplos	21
Ilustración 9. Garrit gallus / In Nova / Neuma reducción a dos niveles: punto contra dos vs. simplex+ por duración	21
Ilustración 10. Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (I)	22
Ilustración 11. Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (II)	22
Ilustración 12. Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (III)	22
Ilustración 13. Quoniam, transcripción para comparativa entre Robertsbridge y Paris 146	28
Ilustración 14. Quoniam, estructura de repeticiones y cadencias entre Robertsbridge y Paris 146	28
Ilustración 15. Quoniam, clasificación de las distintas fórmulas	28
Ilustración 16. Fórmulas de ornamentación de Robertsbridge. Extracto	29
Ilustración 17. Fórmulas de ornamentación de Robertsbridge. Otra ordenación	29
Ilustración 18. Datos generales recogidos para las estadísticas	30
Ilustración 19. Explicación de las fórmulas hipotéticas de ornamentación	31
Ilustración 20. Gráfica del análisis del uso de fórmulas de ornamentación	31
Ilustración 21. Inicio de Quoniam, transporte en Robertsbridge	34
Ilustración 22. Inicio de Quoniam, tenor añadido	35
Ilustración 23. Quoniam. Discantus añadido en el motetus	35
Ilustración 24. Quoniam. Voz a solo en Robertsbridge	35
Ilustración 25. Quoniam. Hocquetus	36
Ilustración 26. Quoniam, concatenaciones de flores	36
Ilustración 27. Quoniam, repetición en las fórmulas	36
Ilustración 28. Proceso de adaptación de las flores a la plantilla vocal	37
Ilustración 29. Pasajes eliminados en la versión vocal	38
Ilustración 30. Ornamentaciones mantenidas del original de Fauvel	38
Ilustración 31. Adaptación a la versión instrumental	39
Ilustración 32. Motete Vos pastores. Ejemplo de versión vocal (azul) y versión instrumental (rojo)	40
Ilustración 33. Flos vernalis. Extracto transcripción de Lewis (2000)	41
Ilustración 34. Exploración de ornamentación Flos/Faenza en Garrit Gallus	42

Introducción

Tocar y cantar los motetes de Philippe de Vitry (1291-1361), figura cultural capital en la música del siglo XIV, representa aún hoy un desafío único. Cuando escuchamos las grabaciones discográficas de los motetes de Vitry, vemos que todas contienen una uniformidad muy particular: están hechas a partir de la transcripción de la misma edición, l'Oiseau-Lyre (Schrade, 1956). Ninguno de ellos cuestiona las fuentes. Tampoco integran las enseñanzas de la "ciencia del canto" tal y como se desprende de los tratados históricos. Como ocurre con tanta música medieval, las prácticas de interpretación se estancan cuando no se aporta una solución definitiva y sistemática a nivel musicológico, y cualquier resultado se pierde en los detalles de una discusión interminable.

En este sentido, sólo la investigación artística a gran escala -en forma de escuela interpretativa- permite explorar una propuesta con la amplitud y profundidad suficientes para ser tomada en serio. Esto es lo que hacen posible proyectos como "Chanter les motets du Philippe de Vitry", dirigido por David Chappuis (Polenord, s.d.). Es como un subproducto de este proyecto en el que se sitúa mi propuesta.

El Códice Robertsbridge o "The Robertsbridge Fragment" (s.XIV)¹ es la primera de las fuentes existentes específica para instrumentos de tecla. Dos de las piezas que contiene son concordancias coetáneas con piezas atribuibles a Philippe de Vitry. Éstas contienen ornamentaciones, o "flores", al tiempo que conservan el estilo compositivo de las originales. En otras palabras, son comprensibles en el marco del complejo teórico del Ars Nova francés. Los procesos de adaptación y reelaboración de material como los que proporciona esta fuente son ejemplos únicos para una comprensión multidimensional del proceso de producción musical. Hacia el interior, nos permite observar los parámetros que permanecen y los que cambian. Externamente, nos da pistas de cómo circulaban y se transmitían los repertorios y los diferentes usos que podían tener. Y lo que es aún más relevante para la práctica musical: nos proporciona herramientas para experimentar con los fundamentos históricos y ayudar a emanciparnos, progresivamente, de la transcripción.

Así, este trabajo pretende dar cuenta del proceso de reelaboración de las piezas de Philippe de Vitry a partir de los conceptos históricos de contrapunto (*discantus simplex*) y ornamentación (*flores mensurabilis musicae*), así como de la aplicación de sus mecanismos de lectura (la solmisación) o afinación (el sistema pitagórico). Este proceso se desarrolla y documenta en tres laboratorios musicales, en el que se ha servido de grupos diferentes de músicos para documentar, revisar y analizar la aplicación de estos preceptos con vistas a una futura metodología pedagógica e interiorizar las condiciones técnicas imperantes en la época del Ars nova. Los resultados de este laboratorio deberán, a su vez, alimentar una reflexión fundamental sobre los conocimientos musicológicos generados hasta la fecha y las vías que permiten actualmente para la expresión artística y performativa. Por último, la ornamentación y des-ornamentación escrita de las piezas resultantes de todo el proceso formarán parte de los documentos de este trabajo.

¹ (GB-Lbl Add. MS 28550 (Robertsbridge Fragment), c.1330)

Descripción del objeto

En concreto, voy a trabajar la ornamentación de los motetes de Phillippe de Vitry, centrándome en los pertenecientes al Roman de Fauvel (F-Pn fr.146) una de las dos fuentes principales de los motetes de Vitry, y sus concordancias.

Los tenores de las ocho piezas vitrinianas consideradas formando parte del Roman de Fauvel se reflejan en esta tabla:

	Triplum / Motetus / Tenor	Tipo de canto	Fuente litúrgica	Tema
01	Orbis Orbatus/ Vos pastores/ Fur non venit	No identificado	Evangelio Juan	Corrupción eclesiástica
02	Scariotis/ Jure quod in opere/ Superne matris	Secuencia	Todos los Santos	Asesinato de Henri VII
03	Servant regem/ O Phillippe/ Rex regum et dominus	Responsorio	Adviento 3	Philippe V
04	Se queurs ioians/ Rex beatus/ Ave	No identificado	Rito Louis IX	Louis X
05	Aman novi/ Heu Fortuna/ Heu me, tristis est anima mea	Responsorio	Jueves Santo	Marigny
06	Tribum/Quoniam secta/ Merito hec patimur	Responsorio	Cuaresma	Marigny
07	Firmissime/Adesto/ Alleluya, Benedictus	Alleluia	Domingo de Trinidad	Trinidad
08	Garrit gallus/In nova fert/ [Neuma quinti toni]	Neumata/ Jubilus del Alleluia	Pentecostés	Francia

Tabla 1. Motetes de Phillippe de Vitry en el Roman de Fauvel (F-Pn fr.146). Tipos, fuentes y temas de los textos

En especial, la concordancia del Robertsbridge Fragment (GB-Lbl MS 28550 Add. 28550), que ejemplifica algunas de estas piezas modificadas por un proceso sólo parcialmente descrito en la teoría: la ornamentación.

El marco sobre la autoría de los mismos, en discusión, y las concordancias conocidas hasta la fecha han sido tomadas del proyecto Chanter les Motetes du Phillip de Vitry (Polenord, s.d.) así como parte de los mecanismos del conocimiento musical contemporáneo, como se señalará en cada caso.

Sin embargo, la investigación no pretende la centralidad exclusiva de un "objeto", sino que también tendrá en cuenta el proceso de trabajo con los laboratorios, su aprendizaje y el estudio de los diferentes objetos que en él se generen.

Estado de la cuestión / Revisión bibliográfica

Mi área de trabajo se centra en algunos de los muchos puntos en los que se entrelazan grandes cantidades de conocimientos compartidos. Todos ellos son, en cierta medida, conocimientos relevantes para el trabajo, pero son tan numerosos que exceden los límites que impone el foco de la investigación. Tales aspectos se refieren al conocimiento sobre la autoría y atribución de los motetes, los aspectos interdisciplinarios con la literatura o la poesía, la búsqueda y puesta en común de concordancias y variantes, o la discusión de aspectos de la historia sociopolítica.

En mi caso particular, me centraré en el tema de la ornamentación desde un punto de vista de la teoría y práctica de la ciencia del canto o “canendi sciencia”: notación, solmisación, contrapunto y ornamentación. La ornamentación, como se verá, es contra todo pronóstico una parte esencial de la música de Philippe de Vitry sin la cual no podríamos entenderla.

El concepto de embellecimiento del canto surge desde los primeros tratados musicales del medioevo. Parte de conceptos que relacionan la propia polifonía u ‘organa’ como un ornamento desde *Musica Enchiriadis*: “pro ornatu ecclesiasticorum carminum” (Anónimo, s.IX)² hasta el *Ars organi* en que sigue considerándose fundamentalmente el punto contra punto: “ne discantus plures punctos habeat quam cantus” (Anónimo, s.XII).³ No será hasta el desarrollo de los modos rítmicos en el siglo XIII cuando el concepto comience a encontrar un mecanismo sólido sobre el que organizarse. Son tratados como los de Johannes de Garlandia los que dan una definición de contrapunto en el marco de la música mensural: “discantu consistit maneries sive modus”,⁴ madurada sólo más tarde con las enseñanzas de Franco de Colonia: “ordinatio figurarum”,⁵ las reglas que definen los valores de las figuras de longa y breve (Apel, 1953, págs. 199-368).

Sobre esta base se fundamentarán conceptos como florecer, disminuir o fraccionar un canto cuyos valores temporales se reflejan cada vez con mayor detalle. El conjunto fragmentario de los tratados de “Ars Nova” es el siguiente cuadro en este camino hacia la especificación de la medida del ritmo. Refleja la enseñanza oral que Philippe de Vitry impartió cuando era maestro de música y cantor en el Colegio de Navarra entre 1316 y 1322 (Catalunya, 2018). Aunque conlleva algunas limitaciones, es en su concepción aristotélica y más definida de la notación lo que la separa de todo lo anterior, que a partir de entonces se denominará “Ars Antiqua” o “Vetus”, dos prácticas que coexistieron durante la primera mitad del siglo XIV, como Iacobus de Ispaniae o Johannes de Muris. Uno de los tratados más importantes del siglo XIV es el de Petrus “dicto Palma Ociosa” (c.1336).⁶ En él se relaciona el simple “punto contra punto” y las “flores de la música mensurable” como una forma de sumar los “puntos” con los modos rítmicos promovidos por Vitry. Otros tratados que completan el panorama de la teoría

² Anonymous. *Musica enchiriadis*. Ss.IX-XI. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:152–73. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/MUSENC>

³ Anonymous. *Tractatus de música*. S.XII. Adrien de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale* (Paris: Legouix, 1864), 355–62. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ANOFRA5>

⁴ Johannes de Garlandia. *De musica mensurabili*. S.XIII. *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864–76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:175–82. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDEM>

⁵ Anonymous. *Quaedam de arte discantandi*. S. XIII. Edmond de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* (Paris: V. Didron, 1852), 274–94. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOQUA>

⁶ Petrus dictus Palma ociosa. *Compendium de discantu mensurabili*. c. 1336. Johannes Wolf, “Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts,” *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1913-14), 505–34.

musical de la época (solmisación, tipología de los intervalos, música ficta, etc.) son dos tratados anónimos, el Manuscrito de Berkeley (1375)⁷ y el de Groningen (s.XIVex).⁸

El punto de partida del trabajo se cimenta sobre la reelaboración de estos tratados por parte del director del proyecto (Chappuis D. , 2007). La conjunción de los términos establece el foco sobre la conexión entre el contrapunto y las flores como manera de comprender la composición y como importante clave para determinar la música ficta. Pero también, por ello, como una manera de reelaborar los cantos entendiendo cómo se fundamentan y operan las voces en conjunto. Así, se posibilita la reformulación o improvisación de nuevas versiones para ampliar las posibilidades de interpretación.

En este trabajo, se observará en profundidad la única fuente coetánea que propone una ornamentación de las obras de Vitry: el Robertsbridge Fragment (GB-Lbl MS 28550 Add. 28550). Esta fuente, a pesar de su importancia, ha sido ampliamente ignorada durante más de medio siglo desde su aparición en 1870. Después, a pesar de haber pasado por las plumas de grandes musicólogos como Wolf, Ormond, Besseler, Dart, Maillard, Apel o, más recientemente, Caldwell, Hughes, Bent o Wathey ha permanecido llena de contradicciones sobre su origen y procedencia (Lewis, 2000).

Entre los trabajos más recientes que han intentado arrojar alguna luz nueva sobre la fuente destacaría los de McGee, Lewis, Zayaruznaya y Alís. McGee, que tiene una entera monografía sobre la ornamentación medieval (McGee, 1998), es el primero en ofrecer un análisis comparativo entre las versiones de Vitry y Robertsbridge, aunque éste es demasiado superficial y en ocasiones no muy preciso (McGee, *Medieval and Renaissance Music A Performer's Guide*, 1990, págs. 154-6). De una forma parecida opera Zayaruznaya, que básicamente reflexiona sobre el uso musical que podría tener el manuscrito (Zayaruznaya, *Form and Idea in the Ars Nova Motet*, 2010, págs. 50-4). Lewis sería el gran investigador en tiempos recientes sobre el origen y contexto histórico, arrojando hipótesis interesantes además de analizar someramente cada pieza del manuscrito y conectarlo con la tradición teórica. Desafortunadamente, no es una publicación, sino material interno para uso didáctico y no es sencillo de encontrar (Lewis, 2000). Alís, en cambio, es quien nos acerca esta fuente en la previa a su trabajo (aún no publicado) que versa sobre otro de los motetes del Robertsbridge Fragment (Alís Raurich, 2021).

Para el resto de cuestiones generales, me he apoyado en las referencias como *The Cambridge Companion to Medieval Music* (Everist M. ., 2011) y el *Cambridge History of Medieval Music* (Everist & Forrest-Kelly, 2018) u el Grove Online (22 referencias mencionan el "Robertsbridge Codex"), que señalan trabajos de grandes investigadores de la música medieval. Destaco sobre el repertorio instrumental la aportaciones de Leach, Kügler, y Hartt; más centrados en la teoría del Ars Nova y Vitry, investigadores como Taycher, Desmond, Zayaruznaya, Leitmeir, Lefferts o Catalunya; y por sus aportaciones en general al conocimiento de la Edad Media en torno a este periodo, destacaría a especialistas como Wathey, Bent, Leech-Wilkinson, Hoppin, Sanders o Busse-Berger. Muy especialmente el monográfico sobre el Roman de Fauvel editado por Bent y Wathey (Bent & Wathey [eds.], 1998).

En definitiva, la cuestión de la ornamentación en Philippe de Vitry y sus relaciones con el Robertsbridge Fragment no se han agotado en el enfoque práctico y laboratorial que pretende el trabajo. Sin embargo, sí tiene muchas fuentes sobre las que apoyarse para

⁷ (Anónimo, *The Berkeley manuscript* : University of California Music Library, ms. 744 (olim Phillippus 4450) [Transcripción], 1984 [c.1375])

⁸ (Anónimo, 'De varietate et modo discantandi' [Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Inc. n°70], [s.XIVex])

fundamentarse y ampliar las posibilidades que los estudios de la práctica históricamente informada ofrecen: profundizar en conceptos históricos.

Objetivos

Este proyecto nace como una contribución a la edición crítica e innovadora de los motetes de Philippe de Vitry. Ésta era dirigida por David Chappuis dentro del proyecto "Chanter les motets du Philippe de Vitry". Sus objetivos pasaban por poner a prueba la didáctica de la ciencia del canto en el siglo XIV a través de un laboratorio de lectura, interpretación, ornamentación, improvisación y composición, con el objetivo de interiorizar las condiciones técnicas imperantes en la época del Ars Nova.

En el marco de esa colaboración, el trabajo pretende dejar constancia de la experiencia obtenida en tres laboratorios (o un laboratorio en tres fases) dedicados a examinar todas las piezas vitrinianas del Roman de Fauvel --el corpus más unificado de composiciones atribuibles a Vitry— y centrado en el proceso de ornamentación único que nos ofrece el Robertsbridge Fragment

Los objetivos específicos del trabajo son los siguientes:

1. Analizar e interpretar los motetes seleccionados a partir de sus preceptos históricos
2. Observar en profundidad el fenómeno de la ornamentación como un proceso en dos direcciones: des-ornamentación y re-ornamentación
3. Escribir versiones ornamentadas de los motetes del Román de Fauvel a partir de la estética analizada en Robertsbridge; y versiones desornamentadas a partir del proceso de reducción
4. Grabación de las versiones ornamentadas escritas.
5. Fundamentar y documentar la práctica del contrapunto y ornamentación en proyectos de laboratorio

Metodologías

Desde un punto de vista práctico, la metodología del trabajo será esencialmente mixta. Por un lado, existe un componente documental que recoge toda la información sobre las fuentes específicas (Roman de Fauvel, Robertsbridge, etc.), e intentará apropiarse de la teoría musical coetánea, con el fin de establecer unos términos para ponerla a prueba en la práctica y generar un estado desarrollado de la cuestión. En la dirección de la metodología cuantitativa o analítica, se procederá a la extracción de datos de fórmulas de ornamentación, así como a la elaboración de estadísticas de uso, infiriendo modelos heurísticos de comportamiento y experimentos de abstracción-reducción (a) y extracción-exportación (b). Como resultado de estos procesos se generarán herramientas para el uso en el laboratorio (partituras, gráficas, ...) y un escrito académico con las reflexiones generadas (el presente trabajo). Por otro lado, en el ámbito de la (auto)etnografía de grupo, entrarán en juego aspectos de metodología cualitativa, en los que la práctica artística de los aspectos históricos modificará las capacidades y los resultados del conjunto. Como resultado, se elaborará una memoria y grabaciones sonoras de las sesiones de ensayo.

a) Descomposición de los motetes

Hemos visto más arriba cómo Petrus "dicto Palma Ociosa" descompone la música polifónica en dos etapas sucesivas: haciendo un contrapunto (discantus simplex) a partir de un canto (cantus), y añadiendo las flores de la música mensurable (flores musicae mensurabili). A nuestra vez, siguiendo su ejemplo, descompondremos los motetes de Philippe de Vitry. Empezaremos por extraer el canto (el tenor), a partir del cual se construye todo el edificio, y lo analizaremos (color, talea, etc.). A continuación, reduciremos los motetes a su contrapunto simple y compararemos los resultados obtenidos con las enseñanzas de Petrus y los principales tratados del siglo XIV. A partir de los contrapuntos simples, podremos indagar el funcionamiento de la estructura compositiva y su superficie melódica. También compararlos con los ornamentos de Robertsbridge. Por último, crearemos una base de datos exhaustiva que contenga, de forma codificada y estructurada, toda las fórmulas de ornamentación que utiliza esta fuente para explotar los datos de la base con el fin de analizar las técnicas de composición de los motetes. El principal reto será comprender cómo estructura sus motetes el hombre "que ideaba motetes mejor que nadie", cómo prevé la duración del tenor, el número de repeticiones del color y el número de cuentos, en función de la desigual longitud de los dos poemas y de su necesaria distribución proporcional.

b) Recomposición de los motetes

Complementaremos el trabajo descrito anteriormente con la interpretación, la ornamentación, la improvisación y la recomposición, con los siguientes objetivos cantar los motetes redescubriendo las técnicas de lectura de los cantantes del siglo XIV (solmisación, notación mensural negra, discantus simplex); probar las condiciones de "ensayo" en las que se encontraban; descubrir las dificultades que podían encontrar; utilizar las herramientas de las que disponían para resolverlas; ornamentar el discantus simplex, en tiempo real y en tiempo de escritura; improvisar discantus simplex y flores de tenor; poner en tabla para órgano los motetes de Philippe de Vitry, inspirados en los dos motetes del Fragmento de Robertsbridge (*Tribum/Quoniam secta/Merito hec patimur* y *Firmissime/Adesto/Alleluia, Benedictus*) escribir motetes según las técnicas compositivas analizadas.

Cuerpo del trabajo

1. Breve contexto histórico

1.1. Hacia el Ars Nova: Philippe de Vitry y el Román de Fauvel

El año 1916 marca un hito histórico en la música: los clérigos de la cancillería real de París firman el segundo libro del Román de Fauvel. Un importantísimo testimonio histórico, social y artístico de la Francia del siglo XIV, pero no sólo: el Román de Fauvel es quizá uno de los primeros ejemplos de "hipertexto multimedia" (como diríamos hoy), ya que mezcla hábilmente texto poético, imágenes temáticas y obras musicales.

Las interpolaciones musicales en el Román de Fauvel proporcionan un vasto catálogo de géneros musicales, recorriendo un siglo y medio de la historia musical francesa. En este trabajo se encuentran piezas atribuidas a Philippe de Vitry, así como composiciones de los siglos anteriores que encuentran concordancias en fuentes antiguas.

Durante este tiempo, entre la primera y tercera década del siglo XIV, emergió una nueva escuela de música en paralelo al desarrollo del 'dolce stil nuovo' en Italia. Con respecto al estilo previo del Ars Vetus, el Ars Nova era una actualización refrescante que se considera conceptualmente renovada respecto al repertorio polifónico francés de los siglos XI a principios del XIV. Aunque el término "Ars Nova" sólo se ha adoptado recientemente para definir este nuevo repertorio del siglo XIV, el sentimiento de cambio y renovación era palpable durante la época.⁹ En una fecha tan temprana como es 1319, Johannes de Muris había redactado ya un tratado titulado "Ars novae musicae".

El cambio no fue recibido con los brazos abiertos por todos. Entre 1324 y 1325, los miembros de la nueva escuela fueron condenados por una bula papal (Jean XXII, 1325). Y Jacobus criticó ferozmente las nuevas tendencias en su tratado de entre 1330-50. Pero su crítica nos sirve para entender mejor el giro estético que supone: Los antiguos maestros creían que el ritmo reflejaba la naturaleza empezando más rápido y terminando más lento e intenso. Los músicos modernos sostienen que esto no es obligatorio e invierten el ritmo para desviarse conscientemente de la naturaleza. Este cambio marcó el paso en la música europea de la ley divina al emocionalismo y el refinamiento artístico.

El Roman de Fauvel jugó un papel clave en esta transición. Entre ocho y cinco motetes polifónicos atribuidos al joven Philippe de Vitry presentes en la obra llevan las marcas distintivas del naciente Ars Nova. Estos motetes fueron las primeras piezas que utilizaron la técnica de la isorritmia y la notación con tinta roja o coloratura. La obra en sí representa una instantánea del paisaje musical de principios del siglo XIV, en el que convivían géneros antiguos y tradicionales, como el canto gregoriano, con nuevas formas y estilos. La notación para representarlos también varía y, consecuentemente, se entiende que la interpretación también debería reflejar estas diferencias.

El hecho de que las composiciones más audaces y vanguardistas formen parte del Román de Fauvel no carece de significado. A Fauvel, el astuto protagonista que refleja el empuje del Mal, le gustaba el nuevo arte musical, muy criticado por varios tratadistas contemporáneos. Por otro lado, las canciones dedicadas a Fortuna y las Virtudes suelen ser más conservadoras y arraigadas en la tradición musical más antigua. Aunque veremos que el fenómeno es mucho más complejo, esta yuxtaposición proporciona un reflejo fascinante de la música y la cultura del siglo XIV.

⁹ El término "Ars Nova" fue introducido por primera vez por Hugo Riemann en 1904, tomando el nombre de las disertaciones de Vitry, que se recogieron en varias compilaciones en la década del 1320.

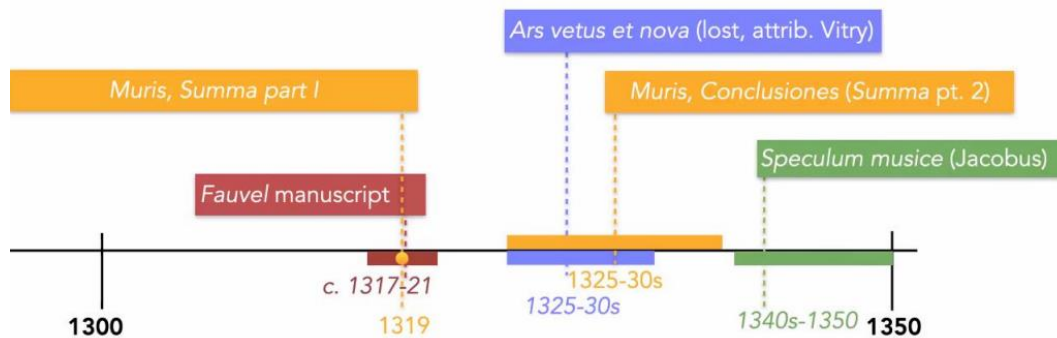


Ilustración 1. Nueva cronología supuesta de los distintos tratadistas y el Román de Fauvel (Zayaruznaya, 2022)¹⁰

1.2. Los teóricos de la ornamentación

En las fuentes más tempranas del canto gregoriano se colocan letras junto a los neumas, con la intención de aclarar su interpretación en relación con el tono, el ritmo, el matiz agógico o la dinámica. Estas indicaciones descritas por Notker de San Gall es una clara señal de que el canto siempre se interpretó de una manera dinámica y embellecida (Hiley & Szendrei, 2014).

Las descripciones contemporáneas de la polifonía del siglo XIII, principalmente por Johannes de Garlandia, Franco de Colonia y Jérôme de Moravia, muestran que, a pesar de toda su fantasía escrita, la música del periodo de Notre Dame se embellecía aún más en la interpretación. Anónimo 4¹¹ se refiere a una ‘longa florata’ (larga florida) y Moravia describe varias posibilidades interpretativas como la ‘flos aperti’, ‘flos subiti’ y la ‘flos harmonicus’ (ambas probablemente las llamaríamos trinos), la ‘reverberatio’ (una apoyatura ornamental desde abajo) y la ‘nota procellaris’ (posiblemente un vibrato).¹² Todas parecen haber sido añadidas de forma más apropiada a las notas largas, especialmente al principio o al final de una frase. La plica, que se desarrolló a partir de las neumas liquescentes del canto llano y sobrevivió en la época franca, parece haber funcionado siempre como una especie de nota de gracia, cantada seguramente de forma diferente.

El tema principal que movía a estos autores al describir los ornamentos era el embellecimiento del canto. En esa línea, Johannes de Garlandia nos dice que el color es la belleza del sonido o del objeto escuchado, por la que el oyente siente placer. Y se consigue de muchas maneras: por el ‘sonus ordinato’ (literalmente orden del sonido, pero se refiere a un tipo de ornamento), o en el ‘florificatione vocis’ (una especie de vibrato) y las ‘repetitio’, que se acerca al concepto de motivo melódico e identidad musical. El autor anónimo del *Quatuor Principalia III* (c.1350) hablando del color y la melodía, hace una equiparación entre el concepto de ‘floreri’ (florear) y ‘frangi’ (fraccionar

¹⁰ Capturas de Zayaruznaya: “Philippe de Vitry’s Rhythms’. A Minor History Of prolation” Oxford Seminar in Music Theory and Analysis. 23 de Febrero de 2022.

¹¹ Anonymous 4. De mensuris et discantu. S.XIII Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:327-64. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4DEM>

¹² Ieronimus de Moravia. Tractatus de musica. S.XIII. Source: Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica, ed. S. M. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 2 (Regensburg: Pustet, 1935), 179-89, 263-91. Recuperado de: <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/IERTDM2>

o dividir en partes más pequeñas). Establece así una conexión estrecha entre el ornamento y la disminución contrapuntística.

En esta línea de fracciones notadas (cercanas al concepto posterior de 'passagi'), fuentes desde el s.XII ya indican una práctica de 'discantus plures punctos habeat quam cantus' (más notas que las del lleva el canto), tolerable para embellecer las cadencias 'fine clausulae' en la penúltima y última sílaba (Tractatus de música, s.XII). Avanzando al s.XIII, esta práctica se refleja en el tratado *Ars Organi*, en el que se dan ejemplos escritos de organización del 'organum' a modo de cláusulas contrapuntísticas en los distintos tonos e intervalos. Y también de 'minutione' o 'fractione' en relación a los modos rítmicos (Anónimo IV, c.1260). Entrado el s.XIV, será el *Compendium de discantu mensurabili* el que nos hable de 'discantus mensurabilis floribus adornatus', de doce modos de adornar o florear el discanto. En realidad, está describiendo las divisiones de la música mensural (modus, tempus y prolatio) como se destila de la tratadística del Ars Nova. Se dan ejemplos de contrapuntos sobre distintos tenores, algo que amplifica el tratado cuasi coetáneo *Ars contrapuncti* y otros tratados posteriores (Berkeley, Antonio da Leno...), añadiendo progresivamente las divisiones de la ornamentación. Por último, relevante para el presente trabajo, un tratado algo posterior que ampliará el sistema mensural y permitirá unas ornamentaciones aún más elaboradas: la *Summa* de J. de Alto Bosco o Johannes Hanboys, en activo la segunda mitad del s.XIV

1.3. Robertsbridge Fragment

GB-LBI 28550 es un manuscrito hecho de retazos: parte de una crónica de la abadía de Robertsbridge (1308-1333). La música aparece al final, después de unos informes de pleitos. Parece probable una datación entre 1340 y 1380. Esta indefinición es debida a las pocas evidencias que nos ayudan a situar el manuscrito y su contenido, único en muchos aspectos.

Aparecen seis composiciones instrumentales son las primeras obras para teclado conocidas. Tres piezas son estampies, las otras tres arreglos ornamentados de motetes, dos del Román de Fauvel. La notación es consistente entre las piezas pero combina diferentes sistemas al reflejar dos o tres voces: en lo que respecta a la voz superior, se asemeja a la notación arsnovística y a la italiana temprana del siglo XIV, aunque la voz inferior está anotada en letras como las tablaturas alemanas para órgano (muy posteriores), mientras que una tercera voz ocasional en el medio se indica mediante un trazo horizontal largo y grueso unido a la voz superior por un trazo vertical de la pluma. Hay frecuentes alteraciones accidentales, y las mínimas ya están en uso. Los motetes, sorprendentemente, reflejan la letra, combinando partes del *triplum* y *motetus*. Los elementos más característicos de la notación serían las notas blancas o huecas y unas semibreves con unos círculos en la parte superior, como si fueran indicaciones de articulación. Pese a las distintas hipótesis, ninguna fuente hasta ahora ha confirmado su significado.

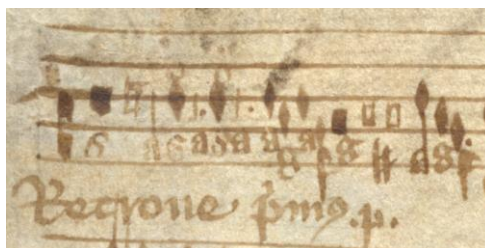


Ilustración 2. Inicio de la Estampie Retrove. Detalle del Robertsbridge Fragment

De manera más significativa para su identificación, la última pieza es comprensible sólo bajo el sistema de 'longa mensura' propuesta en la *Summa* de Juan de Alto Bosco (Johannes Hanbois). A raíz de estas consideraciones, se ha especulado que el manuscrito fue generado durante un momento de remarcable comunicación entre Inglaterra y la corte francesa: durante el cautiverio del rey Jean II tras la Batalla de Poitiers en 1356. En ese período, una pequeña corte francesa operaba con capilla y músicos propios. Se especula que sería una figura como la de 'Johann des orgels', que es reclamado por el rey de Aragón Jaume I al duque de Borgoña Philippe II (que batalló en Poitiers, hijo de Jean II): "Según hemos oído decir, tenéis entre vuestros juglares uno que es diestro en tocar el escaque [teclado de cuerda percutida de posible origen inglés] y el órgano portativo. Y deseando tenerlo a nuestro servicio [...] traerá consigo su escaque y órgano portativo. Y [...] que traiga el libro en que ha anotado las "estempides" y las demás obras que sabe tocar en el escaque y órgano" (Wright, 1979, pág. 161). Durante el cautiverio del rey Jean II, que nombró a Vitry obispo de Meaux, al menos en una ocasión organistas ingleses y franceses tocaron unos ante otros. Y por otro lado, la orden cisterciense parece ser un nexo común entre la abadía de Robertsbridge, el teorco Hanbois, el repertorio (e.g. el Román de Fauvel se pronuncia en favor de la Orden de los Templarios, de origen cisterciense) y otros repertorios coetáneos que comparten características de notación o de combinación anglo-franca de fuentes (Lewis, 2000).

No parece excesivamente aventurado especular, por tanto, que la fuente se adscriba a un organista perteneciente o relacionado con la orden cisterciense, que entró en la órbita de la corte de Jean II durante su cautiverio. Por características del estilo de las ornamentaciones, que veremos más adelante, se entiende que tenía conocimiento de prácticas musicales de las islas británicas y el repertorio reflejaría la comunicación con el continente. El popurrí de estilos de los arreglos, el hecho de que aparece la letra a retazos, seguramente es un intento de compilar material para la interpretación solística de éste músico virtuoso en un entorno como el cortesano, que disponía además de instrumentos muy desarrollados para la época. De su sabiduría nos nutriremos para nuestro trabajo con las ornamentaciones.

2. Desornamentando: Proceso de abstracción-reducción. De los motetes al *discantus simplex*

2.1. Discantus vs. Flores. Justificación del proceso de reducción

Como hemos visto revisando el trabajo de los teóricos de la ornamentación, el contrapunto y las disminuciones están íntimamente ligadas. Habiendo profundizado en la genealogía y evolución de el concepto y desarrollo de la ornamentación, nos vamos a centrar sobre la fuente fundamental: el *Compendium de discantu mensurabili* del cisterciense francés Petrus fratres dicto Palma Ociosa.

Sus tres capítulos tratan del 'discantus simplex' (intervalos y contrapunto nota contra nota), 'falsa musica' (música ficta) y 'flores musice mensurabilis' (contrapunto decorado), indican ya una progresión en el camino a alcanzar la comprensión del fenómeno compositivo.

El tercer capítulo destaca por proporcionar una descripción analítica de la construcción del motete arsnovístico:¹³

1. Las "flores de la música medida" decoran el contrapunto nota contra nota.
2. Estas flores deben reconocerse por ser reducibles a un único tono.
3. Las diferencias vienen determinadas por la medida utilizada.
4. Puesto que las decoraciones potenciales de las posibles progresiones son innumerables, Petrus proporciona ejemplos que cubren todas las combinaciones de modus, tempus y prolatión.
5. Los 12 ejemplos sirven de modelo para componer sobre un canto: el compositor puede establecer la línea de discantus decorada "de la manera que le parezca más apropiada según cada grupo de notas", como se muestra en los ejemplos "seleccionados tal como uno podría componer".

El propio Palma Ociosa indica su finalidad. Las abadías cistercienses no solían favorecer la polifonía ornamentada, por lo que Petrus parece haber proporcionado un manual práctico sobre la composición de misas polifónicas en un estilo sencillo pero actual para su uso fuera de su propia orden. Por la época en la que se fecha el tratado (c.1336) su sofisticado conocimiento de la música del Ars Nova sólo puede haberse adquirido a partir del estudio de motetes recientes de Vitry y sus seguidores inmediatos. Es por eso que se toma como punto de referencia para el trabajo.

Lo más importante Palma Ociosa que quiere transmitir a sus lectores es precisamente esto: que las flores no se hacen sin una ciencia, que hay que partir del contrapunto. Y no es exclusivo de este tratado, también el autor de *Ars contrapuncti* dirá 'Contrapunctus [...] est fundamentum discantus', añadiendo que no se puede discantar a menos que primero se sepa el contrapunto. En la misma línea se pronuncia el autor del Manuscrito de Berkeley: "Ahora bien, cuando has aprendido el fundamento, que es el contrapunto mismo, es útil y conveniente, y divertido, saber dividir las voces en partes: esto es pronunciar varias voces en una canción en lugar de una."¹⁴

¹³ "Dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum vocum continentem iusta proportionem reducuntur"

¹⁴ "Cum autem habito fundamento discantus, quod est ipse contrapunctus, utile sit et expediens, ac iocundum, scire voces in partes dividere: hoc est loco unius vocis plures in cantu proferre, circa huiusmodi divisionem aliqua sunt preambula premittenda."

Por todo ello, se comprende que el ejercicio de la reducción no es una aplicación de procesos del análisis musical moderno. La reducción es, en este caso, una manera históricamente informada de acceder al entendimiento de la composición tal y como lo comprendería el lector coetáneo de estos tratados. Se procede, por tanto, a tratar el proceso de reducción, de des-componer, de des-florar, las ornamentadas voces de los motetes de Vitry en el Roman de Fauvel.

2.2. Descomponiendo Vitry

2.2.1. Tenor

2.2.1.1. Principios compositivos: materia, isorritmia, notación, mensuración

“El tenor es la parte sobre la que se asientan todas las demás, del mismo modo que las partes de una casa o edificio lo están sobre sus cimientos. Y el tenor las regula y les da cantidad, como los huesos a las demás partes [del cuerpo].”¹⁵ (Johannes de Grocheio, c.1300)

Como veíamos en el punto anterior, el contrapunto es el fundamento de la composición. Al mismo tiempo, aunque ha sido discutido en la literatura moderna y tenga excepciones, el tenor del motete arsnovístico es tendencialmente fundamento del contrapunto (Taycher, 2019). Concerniente a la ornamentación, que es lo que se estudia en el presente trabajo, el tenor simplemente debe ser bien leído. Esto se tratará en el último punto sobre la práctica artística. Sin embargo también se avisa para su puesta a punto a la hora contrapuntar según Berkeley: “lo primero que hay que hacer es medir cada ‘cantus’ sobre el que se va a discantar, es decir, extenderlo bajo un tercer intervalo de tiempo y mensurable”.¹⁶ Es decir, introducir el canto llano en una medida. Y que ésta permita la división. Es un proceso musical fácilmente entendible en la práctica.

La cuestión es que, dada la importancia que va tener a la hora de determinar puntos de partida (‘initium’) y llegada (‘cadentia’) en la consideración del contrapunto, es siempre relevante observar ciertos principios:

- ‘Materia’. Son los principios pre-compositivos previos, nunca definidos con precisión por los teóricos, que muy posiblemente refiere a las connotaciones de temática textual del tenor o ‘cantus prius factus’ (‘debent verba concordare’) con el resto del motete (Egidius). Los estudios al respecto, estos aspectos pueden referir a si el texto está escrito en latín o en lengua vernácula; si el canto es religioso o profano; si responde una celebración o momento de la liturgia; y también se suele contemplar cómo interactúa intertextualmente con el resto del motete (Clark, 1996). Este punto no debería interferir particularmente con el presente trabajo.
- Isorritmia. Varios autores modernos han defendido convincentemente que las proporciones y cálculos matemáticos de los motetes tenían significado extra-musical (Ferreira, 2012). También que su casuística es muy variada y no fácilmente sistematizable, además de que no se da solo en el tenor (Zayaruznaya, Form and Idea in the Ars Nova Motet, 2010). En este caso, nos limitamos a entender que las proporciones son relevantes para identificar ‘initiums’ y ‘cadentias’ importantes en la pieza. El término ‘talea’ y ‘color’, aún no existiendo una definición unitaria, ambos se refieren a pasajes de repetición como los que ocurren en los motetes isorrítmicos (Zayaruznaya, 2018).
- Notación. Esencialmente comprensible como franconiana incluye, por vez primera, el fenómeno de la coloración (notas rojas) para indicar el cambio de modo

¹⁵ “Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis”

¹⁶ “Primum omnem cantum, super quem aliquis discantare debeat, expedit mensurare, hoc est sub tercio et mensurabili temporis intervallo proferri”

(perfecto/imperfecto). En el tenor Rex Regum, dos líneas iniciales indican un Tempus Imperfectum.

- Mensuración. Aunque algunos tenores parecen responder casi a los modos rítmicos del s.XIII (e.g. Fur non venit), en general responden de manera más compleja dentro del sistema de Maximodus, Modus y Tempus.

2.2.1.2. Reflexiones sobre la “identidad” Tenor

Dados los apuntes anteriores sobre la función del tenor como fundamento del canto, existe un aspecto práctico que considerar sobre lo que respecta a qué consideramos tenor en el desarrollo del motete: no siempre funciona como ‘cantus’.

Atendiendo a las reglas del discanto, nos encontramos un funcionamiento bastante claro y diferenciado del ‘cantus’ como voz grave a la cual se le opone un ‘discantus’ más agudo. En referencia a las reglas básicas de concordancia interválica, hay un intervalo que nos puede ayudar a encontrar una excepción a este fenómeno. La 4ª. Éste intervalo en los tratados de ésta época directamente no se considera como parte del contrapunto ‘simplex’ (punto contra punto). Si consideramos, por tanto, *motetus* y *triplum* como voces en relación al tenor, encontramos que no siempre sucede que estén por encima. Y cuando esto sucede, las reglas siguen funcionando si lo que consideramos como ‘cantus’ es siempre la voz inferior. El caso más comentado es el del motete *Quoniam/Tribum/Merito*:

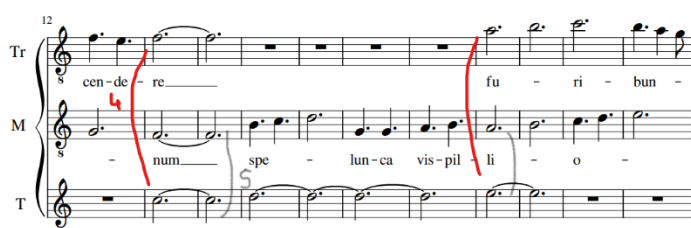


Ilustración 3. Fragmento del motete *Quoniam/Tribum/Merito* (transcripción propia)

Aunque se ha discutido si el tenor *Merito* debe ser considerado como una línea de contratenor o una voz superior (Zayaruznaya, 2018), las diferencias entre ‘cantus’ y ‘discantus’ no parecen radicar más que su posición relativa en la verticalidad del sonido. Las reglas se aplicarán, por tanto, teniendo en cuenta esta particularidad. También, como veremos a continuación, cuando no hay un tenor.

2.2.2. Voces superiores: problema de ponderaciones y niveles

“Para reducir el contrapunto disminuido desde su base de contrapunto, [...] debemos determinar las funciones estructurales de las distintas notas dentro de cada grupo para discernir la estructura del contrapunto. El primer paso consiste en identificar todas las disonancias y eliminarlas de los papeles estructurales, ya que el contrapunto debe estar compuesto únicamente por consonancias. El segundo paso consiste en evaluar las consonancias restantes y designar el tono del contrapunto y sus elaboraciones consonánticas. Este paso es mucho más subjetivo que el primero, pero hay una serie de criterios que podemos considerar. Algunos de estos criterios pueden sugerir análisis contradictorios en determinados escenarios, mientras que en otros estos criterios pueden corresponderse entre sí para apoyar una determinada interpretación. Estos criterios no son exhaustivos, sino que presentan una serie de posibles vías de observación, animándonos a considerar

una multiplicidad de rasgos musicales para para llegar a un análisis más minucioso de la estructura del contrapunto.” (Taycher, 2019, págs. 167-9)¹⁷

Este último doctorando en análisis de los motetes arsnovísticos ya habla del nivel de subjetividad que implica el proceso de reducción cuando sus principios no han sido establecidos en ningún manual de la época. Así, considera desarrollar distintas ponderaciones que considero interesante reflejar:

- ‘Initium’. El comienzo, la nota inicial con la que se comienzan las distintas articulaciones del ritmo. Es donde normalmente se debería encontrar la consonancia principal, también de acuerdo con ciertas indicaciones en Palma Ociosa. Se considera el criterio más importante, aunque hay ejemplos en los que Vitry comienza algunos pulsos con disonancias.
- Duración. Si una nota comienza pero enseguida pasa a otra que se mantiene casi toda el tiempo, lo más probable es que esa otra sea la nota del ‘discantus’. Ocurren varios casos dudosos en las que la duración puede decantar el argumento en favor de una nota u otra.
- Texto. Ya sea la acentuación y separación de las palabras dentro de un pulso, como estructura: comienzo y final de frase. En ciertos pasajes parece ayudar a clarificar la nota verdaderamente relevante.
- Gestos comunes y recurrentes. Reconocer ciertos patrones ayuda a filtrar más rápidamente las notas estructurales del contrapunto.
- Reglas. En concreto de lo que habla es de no ponderar la prohibición de movimientos de quintas y octavas paralelas. Según argumenta, esta prohibición no es tan tajante como se cree, como se verá de manera práctica más adelante en este trabajo.

Estos son ejemplos inspiradores para organizar un buen análisis cuantitativo. Entre otras cosas porque se acerca, sin las complicaciones epistemológicas que supone, a la escucha. Por otro lado, cuando yo comencé a hacerlo, sin conocer esta tabla de criterios, comencé usando solo las reglas del discanto como criterio. A pesar de las muchas dificultades, me parecía que tenía sentido buscar esa correspondencia como criterio fundamental en el análisis historicista. Si bien puede que no sea el análisis más certero o práctico, veremos que también refleja un aspecto importante: existe una correlación entre las reglas del discanto simple y la ornamentación.

2.2.2.1. Punto contra punto: Prioridad de la regla de discanto

En realidad las reglas del discanto se pueden resumir en muy pocos puntos. ‘Discantus simplex’ es alternancia punto contra punto de consonancias perfectas e imperfectas ‘post se naturaliter’ (por naturaleza). En los ejemplos se implica un *mi contra fa* en una de las voces, que debe moverse por grados conjuntos.

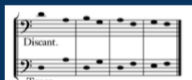
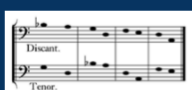
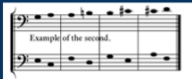
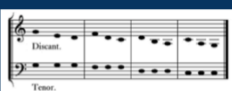
Perfectas	Imperfectas
u	3 m
5	3 M
8	6 M

Tabla 2 Consonancias del discanto simple (Petrus dictus Palma Ociosa)

¹⁷ “In order to reduce diminished counterpoint to its contrapunctus foundation, first we must identify a group of notes that constitute the diminution of one structural contrapunctus note. [...]” We then must determine the structural [Omisión de parte del texto por reducir espacio] These criteria are not exhaustive, but rather they present a number of possible avenues for observation, encouraging us to consider a multiplicity of musical features so that we may arrive at a more carefully determined analysis of the contrapunctus structure”

Por variar, per ‘causa variationis’ (por variación y belleza), se contemplan otras opciones resumidas en estos movimientos:

Simplex discantus

From / to unison		1-3, 1-5, 1-8		8-1, 6-1, 5-1, 3-1
From minor 3rd		3-1		3-5
From Major 3rd		3-5		3-6
From Fifth		5-6, 5-8, 5-3, 5-1, 5-3-1		
From / to Major 6th		6-8 (descending tenor)		8-6-5, 5-6-5 (same pitch tenor)
Octave		8-6, 8-5, 8-3, 8-1		

Examples from Rob Wegman's translation of the *Compendium* by Petrus dictus de Palma ociosa

Ilustración 4. Reglas de movimiento del discantus simplex en Palma Ociosa¹⁸

Una vez se aplican las reglas obtenemos una reducción que nos ayuda a ubicarlas en nuestro motete. Esto nos permite, obviamente, mapear auditivamente los distintos eventos de la pieza bajo los preceptos conceptuales que los describen. Con esta versión esquematizada se ayuda a interiorizar la sonoridad que promulgan los tratados, descubriendo por el camino muchas alteraciones o ‘falsa música’ a la que obliga la regla y cómo se ha podido organizar el resto de elementos entorno de esta base.

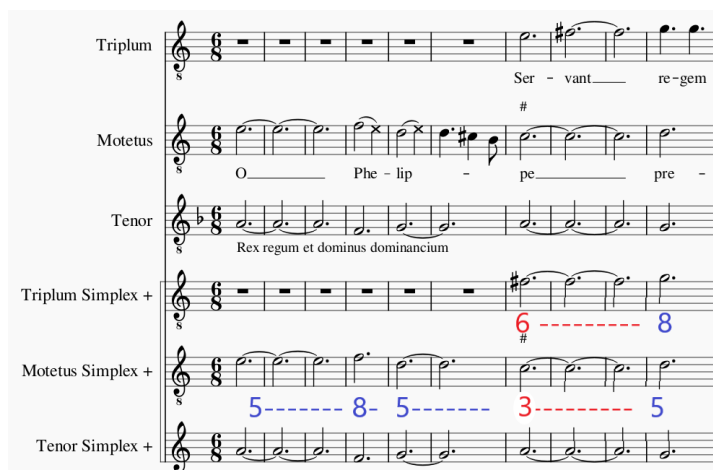


Ilustración 5 Comparativa motete Servant regem /O Phellipe/ Rex regum (original vs. simplex+)

¹⁸ A falta de consecuciones de 3^{as} y 6^{as}, enarmonías, e intervalos aumentados, es un buen pantallazo para no perderse construyendo el Simplex. Extraído del artículo (Alís Raurich, 2021)

Aunque parece una idea feliz, enseguida comienzan los problemas. Si bien todas las reducciones acarrearán dudas, el intentar acomodar a las reglas en vez de imponer otras condiciones más simples puede complicar demasiado el asunto. En documento anexo al proceso de reducción a las reglas he recogido más de 3000 palabras. En dicho proceso no he sido exhaustivo y no he repetido argumentos de procesos iguales. Como ejemplo para ilustrar la problemática me centraré sobre un punto de tantos otros:

Ilustración 6. Fragmento de *Servant regem/ O Phelippe/ Rex regum*. Problemática entre original y simplex+

Del primer compás al cuarto,¹⁹ desde el punto de vista de las alteraciones en el contrapunto es complejo por la falta de *mi contra fa*. El do (C) del motetus en el compás tercero podría ser alterado (#) por comportamiento melódico, pero a nivel contrapunto es imposible ya que choca con el fa (F) del tenor y el motetus y el do (C) del triplum a nivel simplex. Por otro lado, si se colocara el do (C) en el motetus simplex en vez del fa (F) para resolver por la regla las octavas paralelas en el compás cuarto, estaríamos tomando un valor de mínima del original como el valor para toda una longa perfecta. El si (B) del triplum en el cuarto compás, en el que se ha elegido cumplir la regla y no hacer 8ª paralela implica escoger una mínima como toda una breve en el simplex. Parecido a lo que habíamos intentado evitar antes. Pero es que además el compás cuarto no es una llegada, sino un paso para el quinto compás y a su vez éste reposa de manera más contundente en el séptimo.

Resumiendo, la ponderación nos ayuda a conectar teoría y práctica enseñándonos que, a nivel florido la mayor parte de las reglas se cumplen. Esto es muy interesante de tener en cuenta al practicar la ornamentación desde un discanto, como veremos, ya que puede orientar la dirección en la cual disminuir para “arreglar” ciertos paralelismos. Sin embargo, la aplicación de la regla también trae muchos problemas entre los que cabe destacar:

- Incomprensión de las líneas melódicas del tenor mayores de dos pasos (o cadenas de 3ªs y 6ªs)
- Problemas constantes de 5ªs paralelas
- Hacer estructural un valor de mínima hasta el valor una longa perfecta
- Problemáticos en general: los movimientos 6-8 bajo un tenor unísono/mantenido, o el movimiento 6-5 bajo un movimiento movimientos distintos a unísono/mantenido o 3ª ascendente

¹⁹ Del ejemplo, en el original este fragmento comienza en el compás 133 (a breve por compás)

2.2.2.2. Punto contra punto: Prioridad de la temporalidad

A raíz de las dudas que emergen con la reducción ponderada a través de la regla, la alternativa que se sugirió desde el grupo de investigación de David Chappuis fue mirar la duración. El mantenimiento de las notas a lo largo de la medida del tenor es el cálculo que les había resultado más significativo en sus ponderaciones. A partir de ellas han elaborado un calculador automático de 'discantus simplex'.

Como este calculador aún no está disponible (solo hemos tenido acceso a algunos resultados) también se han recalculado manualmente todos los motetes siguiendo esta ponderación. La realidad es que el proceso es así mucho más rápido, ya que generalmente la nota más larga coincide además con el 'initium' y ambas son muy visibles. Es un proceso fácilmente automatizable y ello puede facilitar el trabajo práctico desde la estructura que forma. Como vemos, no arroja cuestiones al hacerlo como si hace la ponderación por las reglas (las tres voces de en medio), pero la realidad que muestra difiere en gran medida.

Ilustración 7. Comparativa motete Garrit Gallus/ In nova / Neuma en diferentes ponderaciones del simplex+

Los resultados que arroja son más que evidentes: bajo estas premisas, las reglas del contrapunto que funcionan en el contrapunto de Vitry son distintas de las que promulgan los tratados coetáneos. Sí es verdad, gracias al experimento anterior, que esas normas son observadas en buena medida a nivel de la ornamentación. Pero si tomamos por cierto que el 'discantus simplex' es la base, no nos sirven las reglas para mapear lo que está haciendo Vitry y habría que buscar nuevas orientaciones.

2.2.2.3. Otros niveles de reducción

Como hemos visto, no es sencillo encontrar un compromiso entre las reglas del contrapunto simplex y lo que sucede en los motetes de Vitry. Por eso, es razonable buscar la respuesta a otros niveles de reducción. Esto lo promueve la propio enfoque de 'diminutione contrapuncti' de teóricos como el tratadista de *Ars contrapuncti*: aunque el estilo no es tan cercano al de los motetes de Vitry como Palma Ociosa, en sus ejemplos practica un orden progresivo de menor a mayor ornamentación.



Ilustración 8. De diminutione contrapuncti en *Ars contrapuncti* (c.1340) algunos ejemplos

Obviamente, los problemas de ponderación siguen siendo muy parecidos, añadiendo la incógnita de cuánto se relaciona con la regla del contrapunto, que en definitiva no especifica más que unos movimientos muy limitados sobre un tenor en unísono (ver reglas en el punto anterior).

Sin embargo, si consideramos que se puede aplicar por pasos individuales (de una nota a la siguiente) encontramos que la mayor parte de los problemas se resuelven reduciendo a dos o tres notas por cada una del tenor.

Ilustración 9. Garrit gallus / In Nova / Neuma reducción a dos niveles: punto contra dos vs. simplex+ por duración

Aunque no resuelve el problema de las 5^{as} paralelas (que son claramente parte de Vitry) y genera otros (e.g. en el c.6 encontramos una disonancia entre el mi (E) mantenido del triplum con el fa# (F#) del motetus, lo cual sucede muchas veces en este nivel de reducción) este proceso nos permite ajustar, sin tanta complicación, esas dudas que nos proporcionaba la reducción a la regla en el punto contra punto. Por tanto, podría ayudar a encontrar el puente faltante entre 'simplex' y las flores, lo cual tendrá aplicaciones a la hora de practicar y comprender mejor los motetes.

Es decir esta reducción, siendo muy perfeccionable, nos ofrece un esquema del resultado sonoro bastante realista. A la vez que nos permite observar la relación del tenor con las voces superiores sin perder la referencia estructural. Incluso visualmente es bastante fácil seguir la correlación. Sin embargo, incluso intentando ser fieles a las reglas del contrapunto, hay que hacer muchas inducciones hipotéticas de dudosa calidad. Se queda como un punto intermedio, lo cual es también medianamente satisfactorio. Se confirma en este nivel de reducción que la 5^{as} paralelas deben ser incluidas en las nuevas orientaciones.

2.2.2.4. En ausencia del Tenor

Cuando comentábamos que la identidad tenor como ‘cantus’ variaba cuando existe una voz más grave, dejaba en el aire una pregunta: ¿existe un ‘cantus’ cuando no hay silencio de tenor? ¿existirá entonces un fenómeno como ‘cantus siguiente’ operando en todo el motete? Pues la respuesta es sí. O casi.²⁰

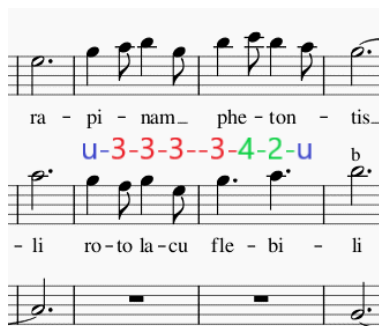


Ilustración 10. *Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (I)*

Como vemos aquí y como sucede en la mayor parte de los casos, la voz grave (motetus) funciona como ‘cantus’ mientras que la aguda actúa como ‘discantus’.²¹ Esto se confirma también incluso cuando las voces se cruzan.



Ilustración 11. *Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (II)*

Aunque también encontramos pasajes, muy excepcionalmente, en los cuales se sale de estas reglas para colocar intervallos consecutivos de 4ª y de 2ª. Probablemente por motivos textuales.



Ilustración 12. *Aman novi / Heu fortuna / Heu quam tristis. Fragmento sin tenor (III)*

²⁰ Este proceso tiene estrecha relación con lo que en algunos casos se ha definido como “integrative conception” (Ferreira, 2012, pág. 39).

²¹ Las leves disonancias a nivel semibreve o mínima en el c.3 se podrían reducir en el triplum como dos semibreves: si (B) – la (A) sobre las sílabas *phe* y *ton*. En ese caso, el si (B) iría por bemol, ya que

En todo el resto de casos, incluyendo pasajes en 5^{as} paralelas, el funcionamiento de las voces como ‘cantus’ y ‘discantus’ se mantiene. Tal vez con algo más de flexibilidad. Y esto es importante: la condición de la ausencia de tenor es notoria en cómo se transforman las voces (e.g. 4^{as} entre motetus y triplum habiendo tenor a la 8^{ava} de la voz superior, pasan a ser 5^{as} cuando no hay tenor). Y también que a distintos niveles (a nivel de prolatio) las reglas del contrapunto tienen aplicación.

En definitiva, en ausencia de tenor las voces adquieren una condición algo distinta en la que las reglas funcionan al nivel del ‘cantus’, tenga el valor que tenga. Sin saber aún todas sus implicaciones a nivel contrapuntístico, si se puede decir que es importante tener en cuenta su funcionamiento particular. También que las 5^{as} paralelas siguen exigiendo una nueva formulación de las reglas. A continuación trataremos esta cuestión.

2.3. Nuevas orientaciones para un contrapunto vitriniano

“El ‘cantus’ es la inflexión de figura a figura. ‘Discantus’ es la dulce melodía de diferentes cantos a dos o más voces, según la manera y el tiempo que llega a los oídos. Y se dice que el ‘discantus’ es como un canto diferente, en que los ‘cantus’ de los que se compone el ‘discantus’ deben diferir, de modo que cuando uno sube, el otro desciende, y viceversa. Sin embargo, *ambos pueden subir y bajar al mismo tiempo por la belleza del canto* o por la falta de voz [‘defectum vocis’] y también **por necesidad**. Y tal ascenso o descenso no debe hacerse de la misma manera. Más bien, *debe estar adornado con flores lo más decentemente posible*. Concedo, sin embargo, que suba y baje al mismo tiempo, sea por división en especies, o sea por diferencias imperfectas como es un semitono, un dítono y un tono con diapente.”²² (Palma Ociosa)

Estas apreciaciones de Petrus de Palma Ociosa nos permiten no perder el hilo entre la teoría y la práctica histórica. Cuando observábamos en los puntos anteriores el fenómeno de la reducción, todo el rato encontrábamos una serie de pasajes que nunca terminaban de cumplirse: sobre todo nos referimos a la 5^a paralela.

A pesar de ello, encontrábamos que una aplicación estricta de la reducción punto contra punto, la que se supone más genuina en este acercamiento al ‘discantus simplex’, ponía más problemas sobre la mesa. Por ello he creído que la mejor decisión era reformular las orientaciones a partir de los motetes para ver qué es lo que éstos nos dicen. Tomando como referencia las reducciones más fiables según los expertos, la que pondera por valor de la duración total de la nota, he analizado y sintetizado los movimientos del ‘discantus’ en los motetes de Philippe de Vitry

2.3.1. Punto contra punto: Análisis

Resumiendo los puntos anteriores. La aplicación de estas reglas del contrapunto no nos ayuda a acercarnos a la forma de componer de Vitry. Hecho el experimento inverso entre varias personas

²² Cantus est inflexio vocis ad vocem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia. Et dicitur discantus quasi diversus cantus, eo quod illi cantus, ex quibus discantus componitur, debent differre, ita quod, quando unus ascendit, alter descendat et e contrario. Possunt tamen ambo simul ascendere et descendere propter cantus pulchritudinem vel propter defectum vocis et etiam causa necessitatis. Et talis ascensio sive descensio non debet fieri eodem modo. Immo debet quanto decentius potest floribus adornari. Concedo tamen ascendere simul et descendere eodemque modo sive divisione aliqua in speciebus sive differentiis imperfectis sicut est semiditonus, ditonus et tonus cum diapente.

(VLM, ver en la memoria), se han elaborado ejercicios de componer líneas de contrapunto simple a partir de un mismo Tenor (T) —o ‘cantus’, si hay otra voz por debajo—. Esto nunca han dado como resultado la reducción inferible a partir de Vitry, incluso ajustando ambos procesos a los mismos criterios (la ponderación por las reglas del contrapunto). Esto se da por varios motivos:

- A. Las reglas contemplan movimientos generalmente cortos (uno o dos pasos) y sin contexto. Su articulación o pertenencia a movimientos más grandes no se refleja.
- B. Consecuentemente, tampoco son especificados los momentos en los que se renueva la aplicación de la regla: ¿dependen de una cadencia, de una articulación interna, de las ligaduras? ¿qué implicación tiene el uso del silencio y cómo se usa?
- C. Hay reglas que parecen no funcionar ni a un nivel ni a otro.
- D. La correlación de las reglas con las flores no se conoce más que en base a ejemplos. Por tanto, y basándose en lo que hemos estudiado ya, se podrían formular estas correlaciones.

Así, a partir de los datos que arroja el análisis de los ‘discantus’ con ponderación, arrojan estas observaciones:

- Los movimientos paralelos de 5as y 8as están generalizados (entre un 80-90% aprox. de los movimientos). Se crean, por tanto cadenas de consonancias perfectas (CP) sin ninguna resolución per natura (ni con mi-fa). Siempre se evita que ocurra en las tres voces al mismo tiempo (con raras excepciones) lo cual indica una consciencia de la segunda voz sobre la tercera y viceversa. Podría ser sintomático de un modelo de composición y no de regla de contrapunto (improvisado).
- Los movimientos sobre unísonos exceden las reglas (8-6-5 y 5-6-5) y se dan movimientos más estáticos (8-8-8, 5-8-8, y variantes) o más dinámicos (12-8-5)
- Verticalmente intercambiables. Motetus (M) y Triplum (Tr) pueden comenzar y terminar a la 5, 8 y 12. No se observa coherencia entre ambos términos: acabar en otra CP que la que comenzó o intercambiarse entre Tr y M. M-Tr se pueden cruzar en cualquier punto aunque no durante una ligadura. M-Tr no exceden el límite inferior del T, cuando no es Tenor ‘altus’ o en raras excepciones Límites: agudo, 12ª (13ª) desde la nota más grave del T; grave, 5ª desde la nota más grave del T (4ª, o 3ª, como en el caso de 05InNovaFert).
- Agrupaciones. Por influencia: 1. ligaduras, la unidad más correlacionada con el discanto, encuentra ahí la mayoría de movimientos fuera de las CP consecutivas; 2. finales de pieza o talea, identifican tramos debido al proceso cadencial que mayoritariamente se desenvuelve; 3. Respiraciones del T (silencios), llegadas a ligaduras. Ante repeticiones de talea y color se busca variar: en los puntos elegidos para comenzar, finalizar y lugares para cadenciar.
- Silencios. Rompen ligaduras (y su aplicación en reglas) o respiran junto al T. Al mismo tiempo, una de las voces M-Tr debe rellenar ese silencio, tanto moviendo manteniendo la nota.

2.3.2. *Punto contra punto: nuevas reglas*

Partiendo del análisis anterior, se puede elaborar un nuevo criterio. El objetivo, en este caso, es dar unas consignas no más claras, reducidas y compactas para poder trabajar más tarde sobre ellas en el laboratorio de improvisación.

Por tanto, para hacer un ‘discanto simplex’ *alla Vitry* sobre un T, las consignas pueden ser:

1. Comienzos ('initium') en 5 u 8.²³ Tras un silencio del T suele haber un nuevo 'initium' (i.e. implica verticalidad 5 u 8). También a principio de cada 'talea' tiende a implicar 'initium'
2. Intervalos. Sólo U, 5 y 8 y 12 respecto a T excepto si se hace una 'clausulae': en estos puntos podemos aplicar las reglas del contrapunto 'naturaliter', ya que nos sirven para cadenciar.
3. Movimiento. Paralelo siempre es posible, aunque muy raramente las tres voces en paralelo, alternando normalmente. o en cadencias. Observados saltos de 6ª (máx. una 7ª)
4. Cadencias ('clausulae' o 'cadentia'):²⁴ Suceden en descensos por grado conjunto del T (i.e. 'tenorizans') y más raramente con un floreo inferior del T (i.e. 'cantizans'). Igual que el 'initium', finales de pieza, de talea, de longas antes de silencio y en tempo fuerte (no entre ligaduras) son puntos en los que hacer 'clausulae'. Ante tenor isorrítmico suele variar cada repetición.
5. Los silencios del T. Deben ser rellenados por al menos una voz ya sea estática o con flores. Entre las voces superiores se respetaran las reglas del contrapunto en este punto.
6. En unísonos de T, las voces superiores se pueden mantener estáticas.
7. Cruzamientos de las voces M-Tr siempre posible.

Estas son las nuevas reglas con las que testaremos en la práctica la aplicación sobre un tenor. Los resultados hasta ahora arrojados son estimulantes. No solo se obtienen resultados más cercanos a lo que vemos en Vitry, sino que es suficientemente flexible como para admitir las distintas excepciones que han ido apareciendo. Una evaluación más meticulosa aún debe ser realizada para trazar la mejor formulación de estas premisas. Todo en vista a poder aplicar didácticamente estos principios como forma de internarse en las composiciones vitrinianas e incluso improvisar con ellas. Algo más será dicho cuando se llegue al apartado de la práctica artística (ver punto 4).

2.3.3. *Hacia las flores de Vitry*

En este punto sería central mirar primero las 'flores' de Vitry. Una vez hemos establecido un 'discantus simplex', habría que analizar todos los comportamientos de la superficie floreada para establecer unas nuevas reglas como las anteriores.

Sin embargo parte del trabajo queda a cargo de otras partes del proyecto. Como comentábamos, está en construcción la aplicación para reducir por vía automática los distintos motetes que se introduzcan. Eso implica pulir matemática musical y conceptualmente estas ponderaciones que hemos trabajado desde un punto de vista riguroso pero siempre humano e intuitivo.

Además del perfeccionamiento del algoritmo para reducir automáticamente el contrapunto se deberá tener en cuenta la gran base de datos que al respecto de esto está recogiendo el proyecto de Chappuis.²⁵ En ella se están reflejando todos los movimientos superficiales pensados desde un movimiento estructural, por lo que también depende de ese cálculo la configuración total de la base de datos. Esto, por tanto, quedará como una tarea para el futuro, ya que por espacio y división de responsabilidades debe estar fuera de trabajo. En nuestro caso, nos centraremos a continuación en las flores que nos proporciona el Robertsbridge Fragment.

²³ Excepción: El inicio del motetus en *Tribum/Quoniam*. Podría ser una razón por la cual M y T tienen los papeles cambiados.

²⁴ Una cadencia, según Jacobus, "se produce cuando una concordia imperfecta se esfuerza por alcanzar la concordia vecina más perfecta de modo que cae en ella, y se une a ella desde abajo y desde arriba, es decir, en descenso y en ascenso". "Cadentia igitur in consonantiis dicitur, cum imperfecta concordia perfectiorem concordiam sibi propinquam attingere nititur ut cadat in illam et illi iungatur secundum sub et supra, descendendo videlicet vel ascendo"

²⁵ <https://polenord.ch/fleurs.php>

3. Reornamentando: Proceso de extracción-exportación. De Robertsbridge a los motetes

3.1. Fauvel (y concordancias) vs. Robertsbridge. Diferencias fundamentales

Como hemos comentado en el punto anterior, las ‘flores’ de Vitry y las que muestra el Robertsbridge Fragment no son iguales. Cuando hablamos de las ‘flores’ de Vitry nos referimos, obviamente, a las melodías que encontramos en las voces del motetus (M) y triplum (Tr) del Paris 146 (Roman de Fauvel). Pero no sólo: London 41667, Bruxelles 19606, Darmstadt 521, Koblenz 243 y 701, Rostock 100/2, München 5362, Strasbourg 222. Todos esos manuscritos encuentran concordancias musicales con alguna de las 8 piezas del Roman de Fauvel que hemos elegido.

La diferencia fundamental con Robertsbridge (London 28550) es que el nivel de variación de las flores es significativamente mayor a todo el resto. Las ornamentaciones que refleja se refieren a dos de los motetes del segundo libro de Fauvel: *Tribum / Quoniam / Merito* y *Firmissime / Adesto / Alleluya*. Las concordancias pueden diferir normalmente en algunas plicas, alteraciones, correcciones de pasajes corruptos en París 146, o corrupciones propias. En cambio Robertsbridge realiza adiciones sistemáticas a dos de las tres voces, mientras que la tercera la sintentiza (o no aparece). El uso podría ser más o menos semejante (en el caso de algunas de las concordancias, podrían ser copias para uso práctico, como se hipotetiza en el Robertsbridge). Sin embargo en mi opinión lo más relevante, lo que promueve los cambios, es la plantilla: de ser un motete a voces, pasa a ser una escritura solística para teclado.

Para trabajo profundo por parte de los especialistas en la materia instrumental serían necesarios para inferencias más profundas. No obstante, una característica particular de estas ornamentaciones es que parten absolutamente de las melodías del propio Vitry. Podríamos decir que son “flores sobre flores”. Sin cambiar el estilo arsnovístico que ya plantea en sus ejemplos Palma Ociosa. Y usando – al menos en los motetes de Vitry—el mismo nivel de disminución. Simplemente aumentan, como en las progresiones del tratado *Ars contrapuncti*, las divisiones sobre el perfil melódico que deja el motete original. Aunque, como veremos más adelante, no sólo ocurre esto.

Y ese punto, la aumentación de un perfil idéntico, es importante para el trabajo. Gracias a ello, podemos hacer un vocabulario de fórmulas en las que se identifiquen las distintas variaciones desde el movimiento original.

En resumen, el Robertsbridge Fragment se diferencia del resto de las fuentes de Vitry en:

- A. Gran nivel de variación en sus ornamentaciones, manteniendo el estilo arsnovístico y también manteniendo el perfil melódico de las flores originales.
- B. Escritura para teclado y enfoque solístico. Omite parcialmente una de las voces.
- C. Permite crear un vocabulario de fórmulas para transformar los motetes de Vitry

3.2. Creación de un syllabus Robertsbridge

Si bien el proceso de creación de un listado de fórmulas de ornamentación o floración no es tan complejo como tedioso, la realidad es que tratar de abarcar todos los matices no siempre es posible. El Robertsbridge, como hemos visto, provee unas versiones de los motetes *Quoniam* y *Adesto*²⁶ particulares. No varía de estilo, pero sí hay varios momentos en los que altera significativamente sobre lo escrito (e.g. añadiendo voces donde no las hay). Por ello, se ha fragmentado la obtención de los datos para poder ser más claros en la exposición:

- Fórmulas de flores. Aquí se extraen todos los movimientos a una unidad concreta de medida y se agrupan en relación con los originales
- Estadísticas de uso. Se agrupan esos movimientos en función de cuántas veces se usa cada modificación y elaborar un mapa mejor ponderado de cómo se está ornamentado.
- Otros mecanismos. Se refiere a todos los procesos que salen de esas fórmulas concretas, o de fenómenos repetitivos que permiten agruparlos como característicos.

3.2.1. Fórmulas de floración²⁷

Dado que las tablas son consultables en el apéndice al final del trabajo, trataré someramente cómo se llega a la construcción de las fórmulas y a continuación cómo esta se organiza finalmente.

En la creación de las fórmulas de ornamentación había que comparar detalladamente las fuentes. Para realizar la comparativa adecuadamente, primero había que realizar una transcripción que homogeneizara la lectura. Dado que el proyecto de David Chappuis ya habían escogido, creo que con acierto, una plantilla más o menos homogénea para las transcripciones, nos atuvimos a ésta, en una versión simplificada.²⁸ Resumidamente se caracteriza por:

- Compás a la breve. Dado, que todos los motetes comparten idéntico ‘tempus’ y ‘prolatio’, la breve representa la máxima unidad estable, el valor más pequeño del tenor (T) y representa todas las diferencias del ‘modus’ como cantidad de estas unidades. El valor escogido es 6/8
- Claves iguales. En todas voces. Facilita la comparativa en todos los motetes. La clave de sol (G) octava baja permite un punto intermedio y sencillez.
- La nota plicada. Se indica con una “X” como cabeza de nota ligada de la nota anterior.
- Notas blancas. Se escribe como si fuera una coloración en que los valores se binarizan y la nota de color completa el compás.

²⁶ Abreviaciones para *Tribum* / *Quoniam* / *Merito* como “*Quoniam*” y *Firmissime* / *Adesto* / *Alleluya* como “*Adesto*”, por motivos de comodidad de lectura.

²⁷ El trabajo sobre estas fórmulas es inicialmente y en gran extensión realizado por Tiago Simas Freire, encargado de esta sección para el proyecto de ‘Chanter les Motets’. Después me encargué de la ampliación y juntos corregimos el modelo inicial.

²⁸ Las versiones de las comparativas son personalizables y pueden llevar muchas capas de información:
<https://polenord.ch/synopsis.php>

Ilustración 13. Quoniam, transcripción para comparativa entre Robertsbridge²⁹ y Paris 146

Después se analiza la estructura, para analizar el comportamiento y cómo se ha transformado en cuanto a sus patrones de repetición y cadencias:

ESTRUCTURA ORIGINAL QUONIAM	0.0.1	0.0.2	0.1.1	0.1.2	0.2.1	0.2.2	0.3.1	0.3.2	0.4.1	0.4.2	0.5.1	0.5.2	0.6.1
Cadencias/Reposos	F-g	F-g	F-b (g)	A-c	G-d	G-a	A-f	A-c	G-d	A-c	C-d	A-c	G-d
Nº de Compás (de 6 en 6)	1	7	13	19	25	31	37	43	49	55	61	67	73
Triplum presencia nº Ccompases	6	6	2	6	6	6	4	6	6	6	2	6	6
Motetus presencia nº Ccompases	0	6	6	6	2	6	6	6	4	6	6	6	2
Tenor presencia nº Ccompases	0	0	6	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6
Patrón Voces			A								B		
C. Repetidos													
ESTRUCTURA ROBERTSBRIDGE (1 tono arriba)	0.0.1	0.0.2	0.1.1	0.1.2	0.2.1	0.2.2	0.3.1	0.3.2	0.4.1	0.4.2	0.5.1	0.5.2	0.6.1
	F-g	F-g	F-b (g)	A-c	G-d	G-a	A-f	A-c	G-d	A-c	C-d	A-c	G-d
	1	7	13	19	25	31	37	43	49	55	61	67	73
C. Repetidos									NO				

Ilustración 14. Quoniam, estructura de repeticiones y cadencias entre Robertsbridge y Paris 146

Los resultados que arroja nos permite concluir que la ornamentación respeta ampliamente la estructura original, se reparten mejor las voces y nos ayuda a corregir posibles corrupciones.

Después se van numerando las distintas fórmulas que van apareciendo. Voz por voz, compás por compás, se va clasificando cada movimiento del original con cada cambio de la versión ornamentada. Tras varios barridos, se van infiriendo patrones que ayudan a mejorar el sistema de clasificación, para describir con todo el detalle las distintas situaciones.

Ilustración 15. Quoniam, clasificación de las distintas fórmulas

²⁹ La versión de Robertsbridge está transportada un tono arriba del original. Se iguala para la comparativa.

Así la clasificación sigue una serie de reglas internas que reflejan, a la manera de las posteriores fórmulas de disminución:

- El patrón original a dos compases (de inicio y de llegada). Así se ve si la nota se mantiene, sube o baja. Las cadencias que en original tenían valor de longa se han considerado distintamente ya que tienen distinto comportamiento.
- Orden de complejidad creciente de las fórmulas. Permite observar mejor como se desarrolla cada movimiento. Se igualan las alturas desde el primer patrón encontrado a la hora de elaborar la tabla.
- Con una cifra se indica el movimiento del que parte; con una letra el patrón ornamentado en orden creciente (e.g. 1b, siendo el 1 el movimiento de breve en unísono y b la segunda fórmula más compleja sobre ese movimiento).
- Con una cabeza de nota en forma de diamante añadido algunas opciones que aparecen sólo en las 'estampies' del Robertsbridge en momento suficientemente similares para enriquecer las opciones que ofrecen las fórmulas.



Ilustración 16. Fórmulas de ornamentación de Robertsbridge. Extracto

Ésta sería una ordenación más compacta, aunque también se puede por genealogía del movimiento para ver cómo se interrelacionan algunas fórmulas con complejidad creciente. La primera de cada fila corresponde al movimiento original, y a continuación las distintas ornamentaciones que recibe, alineadas con sus semejantes.

70 **Ditono / semiditono per ascendere**

Ilustración 17. Fórmulas de ornamentación de Robertsbridge. Otra ordenación

Así, se ha detallado el proceso de elaboración de las fórmulas de ornamentación como forma de guía para a todo aquel que desee consultarlas

Entender lo que nos cuentan estas fórmulas es importante. No es sólo una cuestión de cuáles existen, sino de cuánto se han usado, y cómo, para comprender más profundamente el fenómeno. Para tener las cantidades de uso de fórmulas por parte del ornamentador de Roberstbridge, se han elaborado una serie de estadísticas que presentamos a continuación.

3.2.2. Estadísticas de uso

Para saber cuánto se han usado las fórmulas y poner algo de contexto una vez han sido clasificadas, hay que hacer un conteo de cada una de ellas. Los datos generales que nos arroja, apuntan un primer contexto:

- 500 compases (o breves) por motete de media entre todas las voces
- 100 compases (o breves) ornamentados de media entre todas las voces
- Diferencias entre motetes en cuanto a tenor (T) suprimido o sustituido por otra cosa. Estas se deben fundamentalmente a que Quoniam tiene un tenor más agudo que el motetus, como ya habíamos comentado.
- Proporción 70/30 entre la ornamentación que sufre e el triplum (Tr) vs. motete (M) + T
- Entre dos quintos y la mitad de los compases del Tr sufren ornamentación mientras que T y M sufren aproximadamente un quinto de ornamentaciones.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1	3Quoniam	Total Compases	nº voces	Compases 3 voc CC. repetidos		Roberstbridge	Orn. Triplum	Orn. Mot/Ten	c.Tenor eliminados	CC. repetidos
2		152	3	456	28		70	20	34	38
3							(96 si no contamos copias)			

	EJ	EK	EL	EM	EN	EO	EP	EQ	ER	ES	ET	EU	EV	EW
1	4 Adesto	Compases	nº voces	Compases 4 voc CC. repetidos		Roberstbridge	Orn. Triplum			Orn. Mot/Ten			c.Tenor eliminad	CC. repetidos
2		192	3	576	0			Notas reales	Hipotéticas		Reales	Hipotéticas	4	0
3								61	7		29	6		

Ilustración 18. Datos generales recogidos para las estadísticas

Esto ya nos da algunas pistas. Por ejemplo que existe una prudente proporción de compases que preservan el movimiento original. Esto nos ayuda, por ejemplo, a considerar plausible las transformaciones como un arreglo en estilo de los motetes y no una escuela totalmente distinta. A continuación hay que saber si existen o no movimientos más recurrentes que otros, o todos son distintos y se reparten equitativamente.

Para hacer el análisis más completo sin dejar de considerar todas las casuísticas y la precisión de las cuentas, he considerado aparte una serie de ornamentaciones. Son las que no se corresponden directamente con la fuente original pero que aún así tienen una forma y un uso igual al de otras ornamentaciones. Las he llamado por tanto hipotéticas, y se clasifican por su propio movimiento (i.e. si bajan de tono de un compás al siguiente, se considera esa genealogía de movimiento; si sube de tono al contrario, etc..)

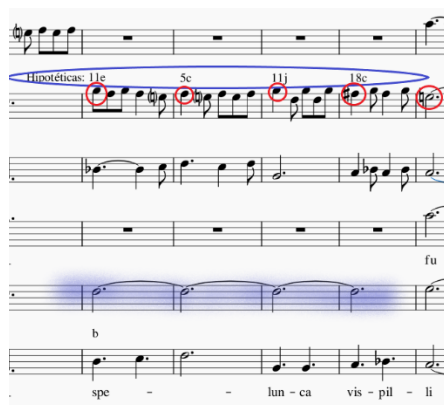


Ilustración 19. Explicación de las fórmulas hipotéticas de ornamentación

Por fin, los resultados que arroja de cada fórmula se vuelcan en una gráfica como la que sigue:

ADESTO et QUONIAM Utilisation des formules (avec hypotétiques)

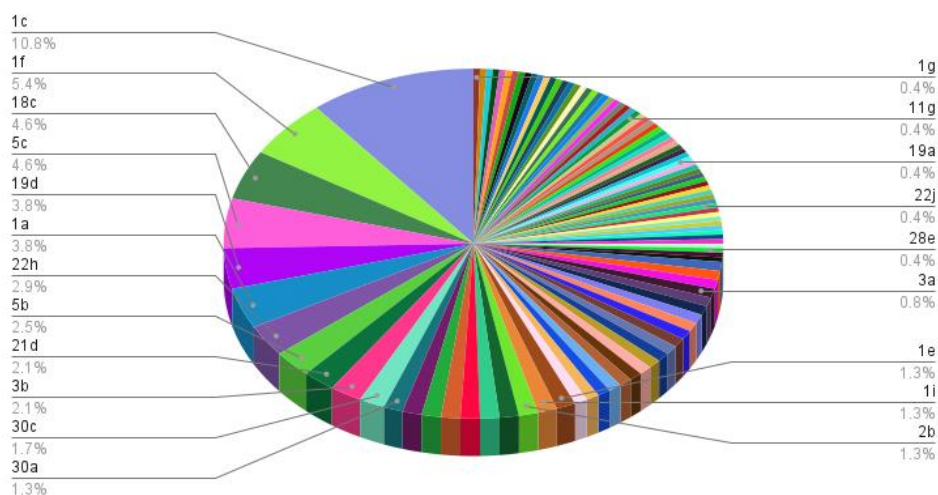


Ilustración 20. Gráfica del análisis del uso de fórmulas de ornamentación

Aunque varía ligeramente si se incluyen o no las ornamentaciones hipotéticas, estos datos nos proporcionan una clasificación inicial por uso más o menos clara:

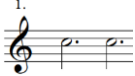
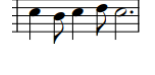
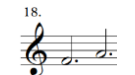
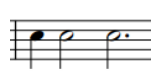
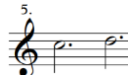
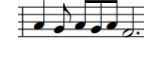
Orden de uso	Clasificación TSF	Movimiento	Origen	Fórmula transcrita	Facsimile
1	1c	unísono			
2	1f	unísono			
3	5c	semi/ditono ascendente			
4	18c	semi/tono ascendente			
5	19b	semi/ditono ascendente			
6	1a	unísono			
7	22h	semi/ditono descendente			
8	5b	semi/tono ascendente			
9	21d	semi/ditono descendente			
10	3b	unísono			

Tabla 3. Las diez fórmulas de ornamentación más usadas de los motetes de Vitry en Robertsbridge

Se deslindan así una serie de conclusiones:

- El movimiento que prima es el floreo inferior
- El movimiento respeta absolutamente el contorno de la nota
- El movimiento más ornamentado es el unísono

- Varios movimientos se relacionan entre sí. Guardan una coherencia interna a pesar de que la dirección sea distinta (e.g. nº3 y nº9 de la tabla anterior).
- Se pueden resumir prácticamente en las partículas: *plica escrita*  *floreo de semibreve*  y *floreo de mínima* 
- El valor musical parece ser activar levemente el movimiento interno sin modificar sustancialmente las flores de Vitry.

En resumen, al observar las estadísticas de uso, hemos comprobado que el arreglista de Robertsbridge implementa adornos de una manera conservadora con la línea original. A base de pequeños floreos, repeticiones (las notas blancas) y notas de paso busca imprimir algo de movimiento tanto al Tr, como al M (cuando éste toma la línea principal) y al T, aunque ambos menos que el primero. Será importante ahora saber si encontramos excepciones a estas fórmulas, entre las podamos encontrar mecanismos de funcionamiento diferentes para implementar a nuestros motetes.

3.2.3. Otros mecanismos

Una vez hemos visto los movimientos fundamentales de nuestras fórmulas de ornamentación, falta localizar qué es lo que sale de estas premisas fundamentales, para terminar de describir el fenómeno de las ornamentaciones en Robertsbridge de una manera más detallada.

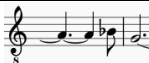
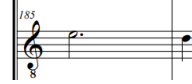
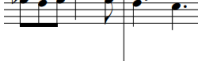
Dice Lewis que el arreglo de los motetes “consiste en gran parte en movimientos de grado conjunto, con ocasionales escapadas y apoyaturas de retardo. Este proceso de ornamentación se aplica únicamente a la voz superior. El arreglo es más interesante, sin embargo, cuando altera significativamente la música [...] donde el motete fuente se reduce a una voz, se añade una línea, en quintas paralelas con la melodía. La adición de voces adicionales cuando la fuente utiliza sólo una [...] la adición de una línea en movimiento contrario debajo de la entrada del motete, [...] hay más ejemplos de contrapunto introducido basado en movimiento contrario, los dos últimos muestran la escritura de estilo ‘hocquetus’ lo que caracterizó gran parte de la pieza [...] y también en movimiento paralelo construido sobre sextas [...] y décimas” (Lewis, 2000, pág. 11).³⁰

La descripción de los movimientos es muy genérica y nada matizada. Pero efectivamente, Lewis describe en pocas líneas muchos procesos que aplica Robertsbridge. A través de las estadísticas de uso sí hemos podido reflejar con mayor fidelidad cuales son los movimientos verdaderamente frecuentes. También hay fórmulas que son excepcionales y que merece la pena destacar:

Mecanismo ³¹	Motete	Compás	Voz	Original	Ornamentado
Retardo superior	Adesto	22	Triplum		

³⁰ [...]".consists largely of neighbour-note figures, with occasional échappées and suspension-style appoggiaturas. This ornamentation process is applied to the upper voice only. The arrangement is most interesting, however, when it significantly alters the music [...] where the source motet drops down to one voice, a line is added, in parallel fifths with the melody. The addition of extra voices when the source uses only one [...] the addition of a line in contrary motion beneath the motetus entry, [...] there are further examples of introduced counterpoint based on contrary motion, the latter two showing the hocket-style writing that characterised much of piece [...] and also on parallel motion built on sixths [...] and tenths [...]"

³¹ Los nombres se han tomado, por uniformidad, del artículo del Grove Online ‘Non-harmonic notes’ (Drabkin, 2001)

Mecanismo ³¹	Motete	Compás	Voz	Original	Ornamentado
Retardo inferior	Adesto	109	Motetus		
Escapada	Adesto	26	Tenor		
Cambiata	Adesto	185	Motetus		
Apoyatura	Quoniam	33	Triplum		
Anticipación	Quoniam	114	Motetus		
Nota auxiliar	Adesto	70	Motetus		
'Saltus duruisculus'	Quoniam	112	Tenor Altus		
'Sonus ordinato' ³²	Quoniam	17	Tenor Altus		

Además de estas fórmulas, también nos encontramos otros procesos.

El transporte. Transportar de tono una pieza polifónica no es algo muy común. Máxime cuando tendemos a ver el concepto del modo como algo estático e irrenunciable a su escritura. Transportar se torna un evento normalizado con la racionalización de las *chiavette* (claves altas) durante el s.XVI. Aquí, sin embargo vemos todo un motete, Quoniam, transportado un tono arriba, con lo que supone de cambios de alteraciones (e.g. una armadura inicial de fa#/disjunta+1 del hexacordo natural)



Ilustración 21. Inicio de Quoniam, transporte en Robertsbridge

Creación de polifonía. Como destacaba Lewis, uno de los puntos interesantes es la generación de nuevas voces. Destacan varias aplicaciones.

Cantus. La primera es añadir un 'cantus' cuando no lo hay. Es el caso del inicio del Quoniam. Respetando todas las reglas del contrapunto.

³² El término sale de Johannes de Garlandia, con el que ve paralelismos. Ver punto 1.2 para más información



Ilustración 22. Inicio de Quoniam, tenor añadido

Discantus. Otra es la invención de una línea de ‘discantus’ cuando el original tiene una nota mantenida. En éstas es muy común que aparezcan las ornamentaciones más excepcionales. Además, como en el ejemplo, en los finales del pasaje suelen confluir las dos voces para hacer uno de esos paralelismos que menciona Lewis. Además de a la sexta, como aquí, también son comunes a la 5ª y a la 4ª. Esto es especial ya que se considera que no encaja en estilo del motete arsnovístico.

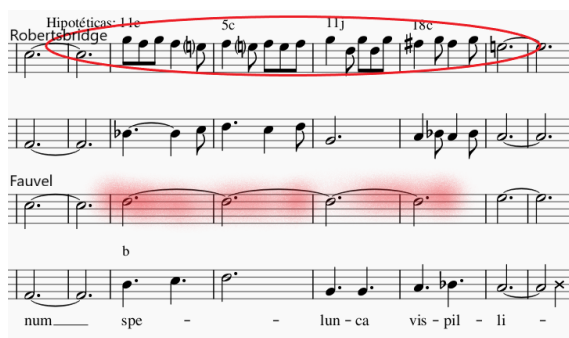


Ilustración 23. Quoniam. Discantus añadido en el motete

Voz a solo.³³ Por qué no inspirarse del movimiento del M (aquí colocado abajo porque funciona de ‘cantus’) y ornamentarlo pero desde el tono del T original (la voz intermedia en la imagen). Nada más inspirador para poder después generar momentos solísticos en nuestras versiones. Estos momentos a solo normalmente se mueve sobre la 8ª, la 3ª y la 5ª del ‘cantus’ original.



Ilustración 24. Quoniam. Voz a solo en Robertsbridge

³³ En realidad no se puede saber con certeza que este pasaje sea a solo ya que en el manuscrito está dañado y no se puede ver. De todas formas, Robertsbridge conservar los pasajes originales a solo en ocasiones, como en Adesto cc.69-71, lo que permite pensar que es posible.

Otros fenómenos. Por ejemplo, hocquetus. Son fragmentos muy cortos, también sobre un T altus en maxilonga. Éste genera una nueva línea que cumple las reglas a la vez que genera movimiento hacia el tono original.

Ilustración 25. Quoniam. Hocquetus

Encadenados. Las fórmulas, que veíamos aisladas, pueden ir encadenadas en largas secuencias, llegando a ver concatenaciones de más de veinte mínimas.

Ilustración 26. Quoniam, concatenaciones de flores

Repeticiones insistentes. También en ocasión se dan repeticiones de fórmulas casi como si fueran loops.

Ilustración 27. Quoniam, repetición en las fórmulas

A modo de resumen, además de las fórmulas de ornamentación y su frecuencia de uso, se observan en Robertsbridge otros mecanismos. Estos van desde tratamientos de la disonancia dentro de las fórmulas (retardos, escapadas, etc.) –que se aplican, no sólo en el triplum (Tr) si no también en el motetus (M) o el tenor (T)– hasta procesos más complejos:

- Transporte. De toda una pieza
- Creación de polifonía. Tanto ‘cantus’ como ‘discantus’, en momentos a solo o T mantenido
- Creación de monodía. Desde fragmentos a dos voces, se articulan momentos a solo.

- Movimientos paralelos en la ornamentación: a la 3ª, la 4ª, la 5ª, la 6ª o la 10ª
- Hocquetus sencillos, encadenamientos de fórmulas y repeticiones insistentes

A falta de un verdadero análisis compositivo, hay que añadir que la gestión de los recursos a lo largo del recorrido del motete revela un cuidado y una maestría elevados. Generando movimiento desde el inicio y dando impulso y dirección en los momentos adecuados, los ornamentos aportan variedad y fluidez al conjunto.

En definitiva, el Robertsbridge Fragment revela a través de sus dos ejemplos una conexión muy estrecha con el original de Fauvel. Es, en el respeto al material original, una ornamentación muy conservadora. Al mismo tiempo, incorpora grandes licencias a la hora de lidiar con los momentos más estáticos. Como se ha comentado anteriormente, es muy posible que el hecho de que la pieza esté compuesta para un teclado condicione parte de estos procesos: es interesante cómo los comienzos y algunos finales de frase, estáticos en Vitry, aquí están profusamente ornamentados. Esto será importante a la hora de trasladarlo de vuelta a la plantilla original: las tres voces.

3.3. Exportación a otros motetes

3.3.1. Implementación en la versión vocal. Particularidades y dificultades

Una vez hemos tratado el funcionamiento de la ornamentación de Robertsbridge en cierto detalle, toca desplegar la versión compacta para teclado que nos ofrece en las tres voces con sus textos.

En el trabajo de laboratorio del presente trabajo, dedicado a la voz y a las flautas, se pretenden crear versiones vocales, similares a las originales. Teniendo en cuenta que la mayor parte de recursos son parangonables en el original, se intentará adaptar e implementar todo lo posible. A continuación se exponen, con la mayor brevedad, las dificultades y distintas soluciones tomadas, para clarificar el proceso de adaptación a las voces.

En una primera versión, se tomarán las medidas más conservadoras, implementando la ornamentación, pero respetando al máximo la estructura de la original. En una fase ulterior, se introducirán todas las ornamentaciones para una versión instrumental para flautas y añadirán más niveles en la medida de lo posible.

En el caso del inicio del Quoniam, por ejemplo, se han incluido todas las ornamentaciones del Tr. Pero se ha decidido obviar la adición inicial del ‘cantus’ en esta primera versión. La razón no es solo el texto o la estructura, sino también histórica. Una de las características de esta pieza vitriniana es, precisamente, lo espaciado de sus entradas. Así, preservamos la estructura añadiendo las nuevas flores.

Ilustración 28. Proceso de adaptación de las flores a la plantilla vocal

También se han tenido que obviar, por los mismos argumentos algunas voces realmente originales dentro del espacio pero que pertenece claramente a otra voz.



Ilustración 29. Pasajes eliminados en la versión vocal

En cambio, cuando las voces se han reducido pero en la original de Fauvel sí están, se han mantenido. Es el caso de la voz intermedia y notas simplificadas, fundamentalmente notas plicadas.



Ilustración 30. Ornamentaciones mantenidas del original de Fauvel

En definitiva las premisas que se han utilizado para elaborar una primera versión adaptada a las voces son:

- Las nuevas voces y complejidades se implementan siempre que se puedan unir al texto original, sin exceder el espacio y el contorno melódico (i.e. que claramente puedan pertenecer a la voz que recibe la ornamentación).
- Las entradas esporádicas de la tercera voz, por tanto, se eliminan.
- Los pasajes con hocquetus no se han incluido por dificultad vocal, igual que las notas blancas

Una vez hechas las primeras adaptaciones, observamos que con unas premisas sencillas se pueden lograr versiones interpretables a tres voces. Sin trastocar la estructura de los originales, añadiendo todo lo que aportan las nuevas fórmulas ornamentales.

En una segunda versión, pensada para hacer con instrumentos de viento como las flautas, la premisa es más sencilla aún: implementar todas las modificaciones, ubicadas en el mejor lugar posible para su interpretación con estos instrumentos.

Ilustración 31. Adaptación a la versión instrumental.

Ahora sí, toda la creatividad a la hora de compatibilizar y hacer sonar lo que nos ofrecen las dos versiones para experimentar su riqueza musical. Cuestiones como la asignación de voces para ciertos añadidos o ver posibilidades de trasladar fenómenos de una parte del motete a otra, puede hacer que las versiones obtenidas varíen. Inspirados por esa fuerza de creatividad, volvemos la mirada al resto de motetes para enseñar las claves del proceso.

Otros motetes. Trasladar las ornamentaciones de Robertsbridge un nuevo motete de Vitry es uno de los objetivos principales del trabajo. El proceso seguido para hacerlo, sin embargo, no es más que la aplicación creativa de todo lo aprendido hasta llegar aquí. Como todo proceso compositivo, el proceso de traslación de las fórmulas a generar una nueva versión musical es muy complejo de describir y analizar críticamente. Ello excede en cualquier caso los límites del trabajo, por lo que me limitaré a ordenar resumidamente los pasos que se han seguido para realizarlos.

En primer lugar se a partido de la versión vocal, más conservadora, para preservar la estructura e intentar aprovechar las fórmulas para activar los puntos más estáticos, como el original. Por tanto, siempre se gestiona la energía para que inicios y cadencias sigan funcionando musicalmente.

- Se hace un análisis somero del motete: cadencias, cómo funciona el T, isorritmias, ciclos y repeticiones. Esto es lo más importante para trazar los puntos cardinales de nuestra ornamentación. En éste punto, observar el punto contra punto puede ser muy útil.
- El Tenor (T) se mantiene como está, o con algunos movimientos de nota pliacada
- Las voces superiores, M y Tr, se les aplican las fórmulas dentro de sus límites
- Las fórmulas que se aplican son sólo sobre los movimientos ya existentes
- Se respetan las sílabas del texto, por lo que apartados muy silábicos se mantienen.

En una segunda fase, que se piensa como versión instrumental para flautas, se añadirán el resto de recursos, siempre donde hayamos detectado en la versión anterior como puntos más débiles o que se benefician de las posibilidades de los nuevos añadidos:

- Introducción de voces en los momentos solísticos, siguiendo las reglas del contrapunto (ver punto 2.2.2.1) Estos momentos se mueven regularmente sobre el unísono (o la 8ª), la 3ª y la 5ª del 'cantus' original.

- Introducción de fórmulas adaptadas para los nuevos movimientos que no aparecían en los anteriores motetes. En este caso, las partículas más pequeñas analizadas son muy útiles para mantener el estilo de estos nuevos movimientos (ver punto 3.2.1).
- Introducción de los mecanismos descartados para la versión vocal: hocquetus, paralelismos conjuntos, (ver punto anterior)
- Movimiento en el T. Ahora sí, la línea del T podrá participar como una voz más y tendrá en cuenta su papel de cantus a la vez que en otros momentos pueda tener otra función. (ver 2.2.1.2)
- Mayor ornamentación incluso en pasajes silábicos.

The image shows a musical score for a 4-part setting of 'Motete Vos pastores'. The score is written for a 4-part setting with parts: TrFlo+, Mmin+, Tfra+, TrFlo, Mmin, Tfra, Tr, M, and T. The vocal version (blue) and instrumental version (red) are highlighted. The instrumental version (red) is a more ornate version of the vocal line (blue). The lyrics are: 'tat ie iu niis uer bo po pu lis cla mat'.

Ilustración 32. Motete Vos pastores. Ejemplo de versión vocal (azul) y versión instrumental (rojo)

En definitiva los arreglos propuestos por el Robertsbridge Fragment para los motetes es plausible y puede servir para interpretar los motetes de nuevas formas de manera históricamente informada. Hemos podido demostrar el trabajo de adaptación del original para teclado a una versión vocal, y de ahí una versión instrumental para instrumentos de viento. Además hemos trazado los pasos más importantes que se han seguido en la elaboración de motetes ornamentados. Estos consisten no solo en el estilo formuláico de Robertsbridge, sino también en sus principios creativos y constructivos para la generación de nuevo material.

A continuación veremos cómo qué otras posibilidades se pueden explorar y se proponen nuevos pasos para seguir enriqueciendo los motetes de Vitry.

3.3.2. Otras posibilidades: más niveles de ornamentación

Hasta ahora hemos hablado de cómo los ornamentos de los motetes que provee el Robertsbridge Fragment nos dan información valiosa para implementar sus enseñanzas en otros motetes de Vitry. En ese sentido, hemos cumplido con varios de los objetivos del trabajo.

Sin embargo, es importante trazar los caminos futuros de esta investigación. A diferencia que en la parte del ‘discanto’ y el contrapunto, en el que la investigación tiene varios polos dedicándose a los distintos apartados, aquí correspondería por tanto apuntar el camino a seguir.

Como comentaba Alís Raurich en su último trabajo sobre Robertsbridge, la pieza *flos vernalis* puede ser una clave. Hasta ahora la pieza suponía una incógnita por no poseer una concordancia con la pieza original completa. Sin embargo, con los nuevos hallazgos y la cierta clarificación de su ascendencia teórica en el teórico Hanbois, sabemos que la pieza nos da un nivel más de ornamentación: la preconcepción de la semínima.



Ilustración 33. *Flos vernalis*. Extracto transcripción de Lewis (2000)³⁴

No sólo eso. Lewis añade que “Aunque la concordancia es fragmentaria, se puede observar que el arreglista trata la fuente con un poco más de libertad que en el caso de los arreglos de Fauvel, y el resultado no difiere demasiado de las tabulaciones continentales del Codex Faenza y de los Groningen Fragments, aunque esta similitud se deriva más claramente de los patrones métricos que de detalles del estilo de ornamentación” (Lewis, 2000, pág. 13)³⁵

Como bien observa Lewis, no es sólo que el ejemplo de esta pieza nos ofrezca mayores posibilidades de ornamentación. También la pone en conexión con fuentes de finales de siglo XIV y principios de siglo XV. Esto traza ya no solo una conexión una genealogía del proceso histórico de la ornamentación, sino que conecta la posibilidad de que el mundo Fauvel y Faenza se toquen.

Así, se propone que un siguiente nivel de ornamentación pudiera incorporar estos valores para explorar su compatibilidad.



³⁴ Tener en cuenta la notación tiene un nivel de figuración distinto de las transcripciones que hemos dado.

³⁵ “Although the concordance is fragmentary, it may be seen that the intabulator treats the source with a little more freedom than for the Fauvel arrangements, and the result is not too strongly dissimilar to the continental intabulations of the Faenza Codex and the Groningen Fragments, although this similarity is more clearly derived from the metrical patterns than details of the ornamentation style”

En resumen, en el avance sobre la teoría y práctica de la ornamentación, aún quedan descubrimientos, exploraciones y camino por delante. El inicio del s.XIV y el motete arsnovístico queda relegado, según varios de sus investigadores, a un plano inferior respecto otras músicas de la edad media o de la música antigua en general. No solo al investigarla, si no también al practicarla y ponerla en escena.

El Román de Fauvel, siendo una obra “multimedia”, medio teatralizada, con declamaciones, bailes, historia, política, alegorías, poesía, ilustraciones, no es nada habitual en las salas de conciertos. En parte los propios músicos no conocemos a fondo esta fuente, faltan traducciones disponibles y más trabajos que pongan en valor todos estos elementos.

Por ello consideramos un avance que los mimbres básicos para el trabajo y exploración de esta música sean puestos en claro. Para que pase de ser un repertorio complicado, incomprensible o poco efectivo reservado para los eruditos, a un repertorio que trabajar a un nivel básico, con potencial de evolución, puesta en escena y complejización paulatina, que se correlaciona íntimamente con el repertorio posterior (e.g. notación, solmisación, contrapunto, afinaciones, ornamentación...). Así, el último punto del trabajo, a modo de conclusión y guía de aprendizaje, se expone a continuación someramente los resultados de la práctica en distintos laboratorios a lo largo de dos años de trabajo.

4. Proceso de práctica artística. De los preceptos a los resultados

El presente trabajo, dedicado hasta ahora a documentar las conclusiones técnicas de la teoría de la ornamentación, han sido posibles sólo porque han ido siempre de la mano de práctica artística. Ese ha sido su foco desde el principio. Ha sido gracias a su observación que se han podido urdir y testear las distintas formas de encarar los problemas que se iban planteando. Y también descartar lo que no resultaba funcional y tangible para los distintos momentos de la investigación. De hecho, esa era la misión principal del laboratorio Vitry como polo de investigación del proyecto varias veces mencionado: ‘Chanter les motets du Philippe de Vitry’ dirigido por David Chappuis (Polenord, s.f.).

Los dos años de máster de interpretación artística se iniciaron en paralelo a la beca Euroaxess de colaboración con este proyecto. Desde que inició el curso 2021-2022 hasta el presente, tres laboratorios consecutivos se han creado para trabajar de manera práctica y práctico-teórica sobre los distintos preceptos históricos, desde la lectura hasta la improvisación. Cada uno de ellos representa una fase distinta en el proceso de aprendizaje general de la música antigua. Esto también centra la perspectiva y ayuda a componer los distintos pasos de un aprendizaje paulatino.

Grupo	Período	Integrantes	Punto de partida	Enfoques de trabajo	Trabajo final
Vitry Lab ESMAE I	Primer semestre 2021-2022 (12 sesiones)	5 cantantes 4 flautistas	Primer año de IHI. No conocimiento de música medieval.	Historia Solmisación Contrapunto Lectura básica	Audición: Tenor-bordón Tenor- ornamentación 1 motete

				Afinación	
Vitry Lab ESMAE II	Segundo semestre 2021-2022 (9 sesiones) ³⁶	3 flautistas	Segundo año de IHI y Renacimiento.	Afinación Contrapunto Ornamentación	Recital: 8 motetes ornamentados
Vitry Lab Madrid	Curso académico 2022-2023 (18 sesiones)	3 flautistas	Nivel Máster. Medieval y Renacimiento	Lectura MS. Contrapunto Ornamentación Improvisación	Recital: Roman de Fauvel (1 de Julio)

Tabla 4. Laboratorios Vitry 2021-2023

Para ser lo más escuetos y concretos posible, se han escogido 5 de los temas principales que componen la realización práctica en los laboratorios. En cada uno de ellos se hará una introducción general problema, cuáles han sido las características y resultados de los encuentro con los distintos grupos, una tabla de pros y contras del desempeño y una conclusión parcial.

4.1. La solmisación y la mano guidoniana

En el proceso de inmersión en la práctica interpretativa de la música antigua, mucho se ha hecho entre musicólogos e intérpretes por comprender el funcionamiento de la solmisación. Uno de los motivos más importantes para ello es por las transformaciones de la estructura interválica que pueden afectar a las melodías: un dispositivo interno llamado ‘musica ficta’. La solmisación es un mecanismo fundamentalmente auditivo y lingüístico por el cual los músicos interiorizaban los intervalos melódicos. Éste no ha dejado de variar y expandirse hasta aproximadamente el s.XVI (Schulter, 2000). Sin embargo, es difícil resistirse a la idea de que en un momento y lugar concretos – o en un manuscrito–, una cierta regularidad en la acción del mecanismo es necesaria. La razón fundamental es porque la solmisación era el instrumento pedagógico por excelencia para la enseñanza del canto (Hughes, 2001). No leían partituras con una sincrónica verticalidad como lo hacemos hoy, sino que su lectura se imaginaba desde este mecanismo y se palpaba directamente con la mano de Guido. Su función era la correcta entonación de unos cantos, facilitando el aprendizaje de nuevas melodías y la lectura de los manuscritos musicales. Por ello, como intérpretes de música históricamente informada, debemos sumergirnos en ella y sacar de ahí nuestras propias conclusiones.

Con el laboratorio VitryLab ESMAE I (VLE1), se trabajó con el grupo desde la introducción general a la mano de Guido, la presentación de los hexacordos y después se trabajó desde el Berkeley Manuscript (1375).³⁷ Se dedicaron partes de cinco sesiones de dos horas más otras tantas del laboratorio MedRen, en el que coincidían la mayoría de participantes. Además sesiones paralelas junto a Pedro Sousa Silva (coordinador) para profundizar sobre el Manuscrito de Berkeley. Para el

³⁶ Además se hizo una jornada de masterclass con Tiago Simas Freire y dos con David Chappuis.

³⁷ Se usaron los ejemplos que da de los distintos puntos de mutación en su *Tractatus primus*, The Berkeley manuscript : University of California Music Library, ms. 744 (olim Phillipps 4450)

concierto se planteo el uso de la mano de guido como elemento escénico en la interacción improvisada de un miembro del grupo con respecto al resto.

Con el laboratorio VitryLab ESMAE II (VLE2) no se trató directamente el tema de la solmisación. Sí se discutió su aplicación en ciertos momentos de la música ficta y se consolidó una versión. Durante una sesión especial con Tiago Simas Feire se reintrodujo el valor de las sílabas para la gestión de la dinámica. La versión de nuestra interpretación de la ficta se modificó tras las masterclass con David Chappuis, aunque sin llegar a una conclusión clara.

Con el laboratorio VitryLab Madrid (VLM) se planteó desde el principio como el valor de las sílabas para la conjunción de la dinámica y la afinación en la lectura de los motetes sobre los manuscritos.

Pros	Contras
Es fundamental conocer los mecanismos básicos de funcionamiento para la IHI	Es tedioso el comenzar a aprenderlo
Ayuda a introducirse paulatinamente en la lectura de las fuentes históricas	La práctica histórica no está armonizada y eso impide fundar unos principios sistemáticos
Potencial escénico y de improvisación (mano)	Cuesta encontrarle el sentido de ser
	La aplicación es siempre dudosa

En resumen, la solmisación tiene una importancia histórica de gran calado en la música, pero una aplicación práctica dudosa. Si bien para la lectura del canto llano puede ser vital, en la polifonía no se tiene nada clara su aplicación ya que interfiere con las reglas de contrapunto. Funciona según escuelas o varía de maestro en maestro, lo que seguramente tiene algo de histórico ya que ni el trabajo dentro de una misma fuente se sostiene bajo un criterio único (ver Apéndices). Sin embargo, cuantas más aplicaciones se le otorga como filtro a la lectura (e.g. para la dinámica individual y grupal, para la comprensión de bloques motivicos o articulaciones melódicas, para descubrir acertijos o interacciones con el texto, para la ‘ficta’ desligada de la polifonía) más estimulante resulta el mecanismo y sus resultados.

4.2. La afinación: pitagórica vs. terceras puras

La afinación es uno de los temas imprescindibles para la práctica histórica, ya que sitúa la escena sonora. Una música escrita bajo el paradigma de una afinación puede perder parte de su efecto con otra distinta. O incluso tornarse musicalmente incomprensible. Los tratados sobre el monocordio (instrumento usado en toda la edad media para educar la entonación) explican cómo establecer las notas a la manera pitagórica, en pasos de octavas y quintas puras. Hay pruebas en las composiciones musicales de que concebían sus intervalos en términos pitagóricos. Los patrones cadenciales de la polifonía Ars Nova, tanto en la práctica, explotan claramente el efecto. Por ejemplo, la tensión de las 3^{as} y 6^{as} mayores grandes. Las reglas del contrapunto, que exigen que una consonancia imperfecta se aproxime a la perfecta más cercana, sugiere que esta tensión y liberación se considera un efecto indispensable en el flujo del sonido. En la música de Vitry encontramos, sin embargo, momentos en que las concordancias imperfectas no se dan bajo estas coordenadas. Para explicarlas, investigaciones apuntan a que el s. XIV es un periodo transicional. No sólo aumenta la cantidad de cromatismos que exige la ‘musica ficta’ sino que la voz se iría adaptando según el contexto musical, produciendo 3^{as} puras en momentos de reposo (Asselin, 1985).

Con el laboratorio VLE1 Pedro Sousa Silva realizó una sesión monográfica a final de semestre como introducción a la afinación pitagórica. Se introdujo teóricamente y se hicieron ejercicios prácticos para entender su sonoridad. Durante los ensayos para la audición exploramos enviar versiones del motete modificadas informáticamente en afinación pitagórica, lo que se reveló efectivo.

Con el laboratorio VLE2 comenzamos con el trabajo de la afinación. Tomando lo aprendido en VLE1, se establecieron varias estrategias para profundizar en la afinación pitagórica: se compró la aplicación Tonal Energy Tuner, se extrajeron tablas de cents por cada configuración armónica de los modos, se produjeron versiones modificadas (con Melodyne y otros programas) de los motetes a trabajar. A partir de la sesión con Tiago Simas Freire dejamos de lado las mediciones y conectamos de una manera más aural la afinación y las sílabas de solmisación y la dinámica. Se reveló que esto ayudaba a entender el concepto de una manera musical y estimulante.

Con el laboratorio VLM partíamos ya del conocimiento y el trabajo práctico, por lo que no se hicieron sesiones específicas. Sin embargo, su trabajo ha sido una constante durante todo el proceso de práctica de consort, que se dedicó a establecer los puntos cadenciales de todos los motetes. trabajar siempre en función de la sílaba de solmisación y la variación pitagórica/ pura en función del contexto

Pros	Contras
Fundamental históricamente Imprescindible para entender esta música Se puede trabajar auralmente Conectado con solmisación y dinámica	Al principio se percibe como muy sutil La teoría es muy compleja Rigor histórico relativo Medirlo es muy difícil en voces y vientos

Como resumen, trabajar la afinación histórica para éste período tiene una gran importancia aunque su puesta en práctica implique algo de aproximado. La idea de la dureza del 'bdurum' o mi, y la suavidad de la 'bmollis', o fa, surge de los supuestos para la afinación pitagórica. Por tanto es en música pitagórica donde parece tener más sentido. En la práctica, es necesario ajustar constantemente los parámetros aire-dedos en la flauta, y en la voz es muy difícil de conceptualizar. Trabajar sobre la auralidad, por vía de ejemplos medidos (como los que puede ofrecer el ordenador) o por vía de la tensión/distensión armónica ligada a la dinámica, se revela como la estrategia más eficaz de aprendizaje. Por ello el trabajo ligado al contrapunto, bien orientado, permitirá un avance progresivo desde cualquier nivel de partida.

4.3. El tenor y el discanto

"Aunque normalmente escuchamos el motete como escuchamos la 'chanson', centrándonos en las voces superiores que llevan el texto y se mueven más rápidamente, el motete no fue concebido de esa manera; esta puede ser una de las razones por las que el motete parece a menudo un género más difícil que la 'chanson', menos accesible al público moderno. Este estudio propone dar la vuelta a nuestra actitud habitual: considerar en primer lugar el tenor, la voz principal del motete." ³⁸ (Clark, 1996).

³⁸ "Although we usually listen to the motet as we do to the chanson focusing on the upper voices that bear the text and move more rapidly the motet was not conceived that way; this may be one reason the motet

Como hemos justificado a lo largo del trabajo, el punto contra punto no es sólo un concepto que aprendimos en clase de lenguaje musical para evaluar nuestra capacidad de seguir las reglas de J.J. Fux maquinalmente. Tampoco es una excusa del análisis moderno para aplicar sus preceptos de estructura de manera anacrónica. Se trata de una práctica histórica enraizada en las primeras conceptualizaciones de la música polifónica. Sin embargo, el inicio del s.XIV, cuando esta música fue concebida, es un momento de muchos cambios. Las reglamentaciones no parecen reflejarse enteramente de forma literal en la composición y en parte mete en crisis otras prácticas como el mundo de los modos.³⁹ Por ello el trabajo ha tratado de explorar las estrategias para poder trabajar desde la óptica del contrapunto

En el laboratorio VLE1, a partir de la sexta sesión se comenzó la lectura de tenores de Vitry, tratando de aplicar lo aprendido en la solmisación. La séptima sesión se dedicó enteramente a introducir las reglas del contrapunto de Palma Ociosa. Dos sesiones más sirvieron para una primera exploración de las reglas sobre distintos tenores. Para aprovechar lo aprendido en la audición final se propuso el ejercicio de aplicar un discanto a uno de los tenores y añadirle las fórmulas que se estaban extrayendo de Roberstbridge.

En el laboratorio VLE2, los ejercicios iniciales de afinación se aplicaron sobre las primeras reducciones de los motetes. No se hicieron ejercicios específicos de contrapunto. Sin embargo, paulatinamente se fue concediendo más importancia, tornándose vital especialmente tras las sesiones con Chappuis. El recital final, consecuentemente, se centró en mostrar las versiones simplificadas contra las ornamentadas.

En el laboratorio VLM se empleó la segunda sesión entera para explorar conjuntamente la aplicación de las reglas del contrapunto. Se introdujeron las nuevas reglas y se hicieron discantos para contrastar las aplicaciones. Una vez se hubo depurado el sistema se hicieron ejercicios e improvisación de contrapunto para trabajar después sobre la ornamentación. Además se combinó con una lectura de los manuscritos en el que reflejamos con colores el contrapunto subyacente para entender mejor el movimiento del tenor, las cadencias y la estructura compositiva (ver Apéndice)

Pros	Contras
Es la estructura principal de la composición	Las reglas que nos han llegado no se corroboran en la práctica directamente
Permite trabajar la afinación y cadencias	Uniforma la modalidad y la sonoridad
Transforma la manera de pensar la música	Vuelve inermes algunos mecanismos como la solmisación para la 'ficta'
Se puede usar para improvisar	
Puede servir para crear nuevos motetes	

En resumen, trabajar sobre el contrapunto es garantía de profundizar sobre los motetes. Pero las premisas históricas deben revisarse para poder entender su uso en el estilo arsnovístico del Roman de Fauvel. En el presente trabajo se ha abordado una nueva orientación al respecto y, en el trabajo

often seems to be a more difficult genre than the chanson, less accessible to modern audiences. This study proposes turning our accustomed attitude on its head: considering first the tenor, the primary voice of the motet."

³⁹ Que por esta razón se ha omitido la conceptualización de los modos en este trabajo. No dejó de explorarse desde el trabajo de solmisación, pero los resultados eran prácticamente difícilmente compatibles con el trabajo del contrapunto, foco de ésta investigación.

laboratorial, ha resultado prometedor. Aunque a esta orientación se he llegado más tarde se considera que, con las premisas claras desde el inicio, puede resultar más estimulante y convincente a nivel de iniciación.

4.4. Las flores

“Como vemos un árbol adornado y decorado de flores en el tiempo de verano [...] así todo ‘discantus’ se adorna y decora con flores medibles de la música. Dicen que las flores de la música son medibles, cuando varias voces o notas, que son iguales, de diferente forma según la cualidad de cada una, se reducen a una sola voz o nota simple que no contiene más que la cantidad de esas voces y en justa proporción”⁴⁰ (Palma Ociosa)

Como decíamos en la introducción del trabajo, la concepción de los motetes arsnovísticos como el despliegue adornado de un contrapunto subyacente convierte la ornamentación en un elemento paradójicamente central. Además de suponer un giro estético históricamente innovador, la ornamentación es lo que hace vivir el texto y la música del motete. Comprender las vías para el manejo de las flores ha sido una parte central del presente texto. Solo que, en vez de centrarse en el propio autor, se ha aproximado desde una manera más lateral: los arreglos de los motetes en una fuente distinta, el Robertsbridge Fragment. En base a ellos se han elaborado nuevos motetes ornamentados y se ha practicado la improvisación con sus fórmulas.

En el laboratorio VLE1 las flores no se llegaron a trabajar en profundidad. Se pudo describir el concepto en las sesiones dedicadas al contrapunto. Así, como se ha comentado, en el último momento se propuso el ejercicio extra de trasladar algunas fórmulas al tenor de la pieza que trabajamos.

En el laboratorio VLE2, a partir de la sesión con Tiago Simas Freire, ya con las fórmulas y las estadísticas, se incorporó la ornamentación como parte de la rutina de ensayo. En las jornadas con Chappuis se puso en práctica la improvisación de las fórmulas de ornamentación directamente sobre los contrapuntos reducidos. Esto resultó estimulante como aprendizaje y se incorporó la idea al recital final.

En el laboratorio VLM se ha trabajado las fórmulas y la experimentación con nuevos niveles de ornamentación. El trabajo no se ha desarrollado tan profundamente a nivel experimental, pero si se ha profundizado sobre su ejecución, sus efectos musicales, su relación con la línea melódica y el contrapunto base. También se han depurado las versiones ornamentadas de cara al recital.

Pros	Contras
Su manejo supone un control del motete Su improvisación es generar nueva música Mejora sustancialmente la musicalidad respecto a la estructura de la que emerge	Requiere un nivel relativamente avanzado El trabajo puede ser muy formuláico si no se trabaja en relación al resto de elementos

⁴⁰ “Sicut videmus arborem tempore aestatis adornatam et decoratam floribus [...] sic omnis discantus de floribus musicae mensurabilis adornatur et etiam decoratur. Dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum [517] vocum continentem iusta proportione reducuntur”

Es atractivo para llevar al escenario	Hay que esforzarse para encontrar la vida anímica y variedad dentro de las flores
---------------------------------------	---

En resumen, el trabajo de la ornamentación supone una cierta cumbre en el proceso de aprendizaje. Los motetes del Ars Nova son, desde el punto de vista del espectador, esos movimientos de la superficie melódica, esos textos que entrelazan colores de vocales y articulaciones consonánticas. Pero estos movimientos, estas flores, no ocurren de manera desordenada. No sólo responden a intrincados cálculos métrico-poéticos. Sino que representan la última jerarquía de un regulación llamada contrapunto. Funcionan para el trabajo con Vitry (con algunas nuevas orientaciones aquí expuestas) como unas notas guía. Tenemos el trazado de un tenor. Y unas ideas para ponerlo en estilo. Tenemos un repertorio de acciones aplicables. Tenemos un estilo de flores marcado y coherente. Y unos nuevos ejemplos compuestos para poner en escena. Es decir, un corpus enorme de material para su enseñanza.

4.5. El tempo. Consideraciones

“En primer lugar cada ‘cantus’ sobre el que debe discantar, es conveniente medirla, es decir, pronunciarla bajo un intervalo de tiempo medible. Segundo, esta medida, debe hacerse con frecuencia y regularidad [...] según a las formas y figuras de las notas del canto llano mismo [...] de longa, breve o semibreve; porque nunca, o muy raramente, hay figuras de máxima o de mínima en un canto llano.” (Palma Ociosa)⁴¹

Las notaciones de la música medieval se asemejan en un aspecto importante: no ofrecen ninguna indicación directa del tempo. Y sin embargo el tempo en la música condiciona las relaciones entre todos los eventos sonoros que despliega. Por eso para el trabajo interpretativo es un apriorístico irrenunciable y totalmente vital, del que tenemos escasa información histórica. Desde la aparición del metrónomo, los tempos se han indicado correlacionando una unidad de duración con una unidad de tiempo de reloj (expresada en pulsaciones por minuto). Aunque, hasta entonces, se suele decir que el tempo se regulaba con el pulso del corazón, o más contemporáneamente con instrumentos tales como péndulos.

El uso de duraciones largas frente a cortas para indicar diferentes tempos tiene una larga historia. Tales usos sesgan la distribución de las opciones de duración en la paleta de notación del compositor. Por lo tanto, era inevitable que, a medida que la unidad entera de tiempo pasaba de la longa a la breve y luego a la semibreve durante los siglos XIII y XIV, aparecieran al mismo tiempo valores de duración aún más cortos (London, 2001).

Y es que Vitry representa perfectamente una de esas transiciones con sus ‘quatre prolacions’: en un giro empírico aristotélico (Ferreira, 2012, págs. 66-109) define una mínima, que el sistema petroniano dejaba en un terreno más difuso, especulativo y flexible. Es más, el Roman de Fauvel es

⁴¹ “Primum omnem cantum, super quem aliquis discantare debeat, expedit mensurare, hoc est sub tercio et mensurabili temporis intervallo proferri. Secundum huiusmodi mensuram frequenter et regulariter fieri debet [...] aut eciam secundum formas et figuras notularum ipsius canti plani. [...] Tercium omnis notula in cantu ecclesiastico regulariter, et ut in pluribus, aut figuram habet longe, aut brevis vel semibrevis; numquam enim vel rarissime figure maxime vel minime sunt in cantu plano.”

un código que imbrica notaciones diversas para géneros diversos: desde el gregoriano, pasando por las ‘formes fixes’ a una y dos voces hasta los motetes arsnovísticos.⁴²

Aunque se pueden aventurar correlaciones entre estas piezas y la idea de la progresión acelerada de la plasmación del tiempo en la historia de la notación, la realidad es que es un terreno pantanoso que testar y explorar sobre la práctica.

Con el laboratorio VLE1 mantuvimos un tempo medio lento en las sesiones de estudio. Sin embargo, a la hora de la audición nos atuvimos a las referencias que conocíamos por las grabaciones existentes de los motetes (Clemenic Consort, Thomas Blinkey, Boston Camerata, etc.). En la parte de las ornamentaciones comprobamos la dificultad de la correlación entre el contrapunto y las flores. Cuando realizamos las flores con las medidas de Robertsbridge, debíamos realentizar el tempo hasta el triple de respecto al elegido para el discanto simple.

Con el laboratorio VLE2, al trabajar más profusamente con el discanto, tendió a acelerarse progresivamente. De manera que cuando llegamos a la masterclass con David Chappuis, tuvimos que cambiar drásticamente. Bajo sus premisas, el entendimiento del tenor y del discanto no debían separarse del desarrollo ulterior de las flores. Por ello, la estructura contrapuntística tenía que portar internamente la música que después sencillamente ornamenta. Además, se infirió que la elección de unos tempos marcadamente lentos iba de la mano de la búsqueda del virtuosismo de una línea larga y con grandes oscilaciones dinámicas. También de facilitar la aplicación vocal a las flores.

Con el laboratorio VLM empezamos a trabajar desde el principio con los tiempos lentos. Además de ayudarnos a entrar en ese mundo virtuosístico de una manera más directa, impulsó la búsqueda de nuevos niveles de ornamentación. Aún no se ha calibrado la verdadera compatibilidad entre los distintos niveles, pero es que aún falta mucho camino por andar. Lo que también promovió fue mirar a otros motetes del Roman de Fauvel, para buscar momentos contrastantes de cara al recital final de máster.

En resumen, la indagación histórica y práctica de la des-ornamentación y re-ornamentación de los motetes de Vitry lleva consigo observar temas cruciales como el tempo. Si bien las teorías siempre nos sorprenden por confusas y difíciles de aplicar, la práctica revela distintas posibilidades más concretas. Si bien la tendencia es pensar que el tempo del contrapunto es más rápido que cuando se despliegan las ornamentaciones, David Chappuis dio argumentos para llevar ambos al mismo plano más lento. Esto colocó la música en un contexto que habilita a una fluctuación de la agógica amplia, sutil y progresiva de la música, que se torna más virtuosística.

5. Conclusiones

En este estudio, el enfoque se ha centrado en la ornamentación en la música medieval. Una disciplina que, si bien se presenta intrincada y desafiante, también es extraordinariamente gratificante en la medida en que nos permite desentrañar y comprender mejor los entresijos de la música de esta época tan significativa. Nuestra labor ha sido, en definitiva, una combinación de

⁴² Aunque notacionalmente solo haya una intervención parcial y probablemente posterior en la definición de la mínima, se destacan otros aspectos (como el uso de una notación para indicar el *tempus*, o la notación roja) que la inscriben en la emergente notación Ars Nova.

reflexión crítica, análisis meticuloso y aplicación de prácticas artísticas para proporcionar una visión holística de la ornamentación y su papel en la música de la época medieval.

En el contexto histórico, hemos realizado un recorrido que abarca desde el Ars Nova con Philippe de Vitry y el Román de Fauvel hasta el Robertsbridge Fragment, pasando por los teóricos de la ornamentación. Primero, se introdujo la importancia del Roman de Fauvel y del círculo intelectual al que pertenecía Philippe de Vitry. Su relevancia para la historia de la música tiene que ver con una nueva forma de reflejar la música y con una notación con menos ambigüedades. A continuación, hablamos de la ornamentación y de cómo los distintos teóricos trataron el tema a lo largo de los distintos siglos hasta el s.XIV. La evolución del concepto llevó a racionalizarla como una fracción o floración del punto contra punto, con sus propias reglas. Por último, se trató del Robertsbridge Fragment (c.1340-c.1380), que es una fuente única de la historia musical con los primeros arreglos para teclado que existen. Su notación musical refleja un momento histórico de notable comunicación entre Inglaterra y la corte francesa durante el cautiverio del rey Jean II tras la Batalla de Poitiers. Las composiciones ornamentadas (dos del Roman de Fauvel) sugieren que estas obras estaban destinadas a un organista virtuoso en un entorno cortesano. El estilo distintivo de las ornamentaciones aporta una valiosa información sobre las prácticas musicales del siglo XIV y sirve de marco de referencia para el estudio de la evolución de la ornamentación.

Con la sección de desornamentación, hemos emprendido una tarea ambiciosa: intentar comprender y replicar algunos principios compositivos de Philippe de Vitry. Primero se ha justificado históricamente la conexión entre las flores y el contrapunto; después se ha trabajado sobre estas premisas para reducir los motetes, desde la voz del tenor. Esto ha supuesto un considerable desafío, ya que las reglas convencionales del contrapunto no nos han ofrecido una forma eficaz de aproximarnos a su estilo de composición. No obstante, mediante un proceso de experimentación y reinterpretación de las reglas, hemos conseguido resultados que se acercan de manera más significativa estructura contrapuntística de Vitry. Este hallazgo, lejos de ser meramente académico, tiene implicaciones didácticas significativas, ofreciendo nuevas formas y métodos para enseñar y aprender sobre la música medieval. Por último, se han dado apuntes para un trabajo futuro profundizando en el camino del contrapunto a las flores.

Pasando al proceso de reornamentación, hemos tomado el Robertsbridge Fragment como base para proponer nuevos arreglos de los motetes. Tras introducir los hallazgos fundamentales, se ha descrito con detalle el proceso de extracción de fórmulas de ornamentación. Después se ha puesto la información que ofrece el manuscrito a través de estadísticas de uso, analizando los distintos mecanismos que usa para ornamentar eficaz y creativamente. Finalmente, se ha tratado el proceso de traslación de esa información a nuevos motetes, ya fuera en versión para voces como instrumental. Esta práctica no sólo nos ha permitido reinterpretar los motetes de una manera históricamente informada. Además, hemos trazado los pasos más importantes que se han seguido en la elaboración de motetes ornamentados. Esto ha permitido una mejor comprensión de los principios creativos y constructivos utilizados en la generación de nuevo material de cara al trabajo en el laboratorio. Por último, se ha señalado el camino para una ornamentación aún más elaborada.

Finalmente, la sección de práctica artística ha reflejado sintéticamente los resultados prácticos el trabajo de dos años y tres laboratorios consecutivos. Aprovechando los distintos perfiles de cada uno, se ha documentado la exploración de temas cruciales para la interpretación de esta música como la solmisación, la afinación, el contrapunto, las flores y el tempo. En cada tema se ha hecho una introducción de la problemática; las claves del trabajo con cada laboratorio; una valoración sobre los puntos fuertes y débiles de su aplicación; una reflexión sobre las conclusiones. Aunque las teorías a menudo pueden parecer confusas y difíciles de aplicar, la práctica nos ha revelado cómo

formar un abanico de posibilidades mucho más concreto para la enseñanza y la puesta en escena. Así, todo ello queda como propuesta material para el futuro.

En resumen, este trabajo ha revelado la rica complejidad de la ornamentación en la música medieval, un campo que sigue ofreciendo descubrimientos, oportunidades para la enseñanza e interpretaciones innovadoras. Ha demostrado la necesidad de un enfoque flexible y exploratorio que integre el análisis histórico, la teoría y la práctica. En esencia, hemos viajado a través de la historia para encontrar estilos, formas y técnicas que se entrelazan en el lienzo de la música medieval. Hemos descubierto cómo acercarnos a una forma de hacer la música desde preceptos históricos, y cómo los compositores y teóricos de la época utilizaron la ornamentación para embellecer y amplificar su música. A través de los laboratorios hemos podido testar la realidad de la práctica de los distintos preceptos que la conforman. A través de este estudio, nos hemos acercado un poco más a la comprensión de este período fascinante y vital en la historia de la música.

Bibliografía

- Alís Raurich, C. (2021). *Flos vernalis and Robertsbridge intabulation style: ornamentation, diminution and intabulation in the 14th century*. En preparación.
- Anónimo. ([s.XIVex]). *'De varietate et modo discantandi'* [Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Inc. n^o70]. Groningen.
- Anónimo. (1984 [c.1375]). *The Berkeley manuscript : University of California Music Library, ms. 744 (olim Phillipps 4450) [Transcripción]*. (O. B. Ellsworth, Ed.) Lincoln: University of Nebraska Press.
- Apel, W. (1953). The notation of polyphonic music 900-1600. En W. Apel, *The notation of polyphonic music 900-1600* (5th ed.). Cambridge, Massachusetts: Cambridge.
- Asselin, P.-Y. (1985). *Musique et temperament*. París: Costallat.
- Bent, M., & Wathey, A. [eds.] (1998). *Fauvel Studies. Allegory, chronicle, music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Français 146*. Clarendon Press Oxford.
- Catalunya, D. (2018). Insights into the chronology and reception of Philippe de Vitry's Ars Nova theory: revisiting the mensural treatise of Barcelona Cathedral. *Early Music*, XLVI(3), 417-37. <https://doi.org/doi:10.1093/em/cay052>
- Chappuis, D. (2005). L'ars du contrepoint dans la musique de l'Ars nova : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry. En J. Deleuze, & S. (. van Belleghem, *Les écritures musicales: recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelle* (págs. 35-52). Lieja: Mardaga.
- Chappuis, D. (2007). L'ars du contrepoint dans la musique de l'Ars nova : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry. En J.-P. Deleuze, & S. v. Belleghem, *Les écritures musicales: recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles* (págs. 35-52). Lieja: Mardaga.
- Clark, A. V. (1996). *Concordare cum materia. The tenor in the fourteenth-century motet*1996. [Tesis doctoral] Princeton University.
- de Garlandia, J. (1972 [c.1260]). *De mensurabili musica [I-Rvat lat.5325]*. (E. Reimer, Ed.) Wiesbaden.
- du Bus, G., & Chaillou de Pesstain, R. (1316-1320). *Roman de Fauvel (RISM: F-Pn 146)*. Retrieved 16 de Febrero de 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g>
- Everist, M. (. (2011). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge University Press.
- Everist, M., & Forrest-Kelly, T. (. (2018). *The Cambridge History of Medieval Music. Volume I*. Cambridge University Press.
- Ferreira, M. P. (2012). *Revisiting the music of medieval France. From gallican chant to Dufay*. Ashgate.
https://www.academia.edu/1966682/Revisiting_the_Music_of_Medieval_France_from_Gallican_Chant_to_Dufay
- GB-Lbl Add. MS 28550 (Robertsbridge Fragment). (c.1330).
- Hiley, D., & Szendrei, J. (2014). *Notation. III. History of Western notation*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114#omo-9781561592630-e-0000020114-div1-0000020114.3>

- Hughes, A. (2001). Solmization (I. European medieval and Renaissance systems). En A. Hughes, & E. Gerson-Kiwi, *Oxford Music Online* (págs. 1-10).
<https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>
- Jean XXII, [. (1325). *Décrétale Docta Sanctorum Patrum*. Musicologia.org:
https://www.musicologie.org/publire/docta_sanctorum.html
- Lewis, D. (2000). Estampie Retrove. Finding a Place for the Music of the Robertsbridge Fragment. En D. Lewis, *Estampie Retrove. Finding a Place for the Music of the Robertsbridge Fragment* (A special study for the Kings College London, Master of Music. Supervised by David Leech-Wilkinson. Unpublished ed.). <http://doc.gold.ac.uk/~mas01dl/Writing/MMus-Robertsbridge.pdf>
- London, J. (2001). *Rythm*. Oxford: Grove Music Online.
<https://doi.org/https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963#omo-9781561592630-e-0000045963-div1-0000045963.1>
- McGee, T. (1990). Medieval and Renaissance Music A Performer's Guide. En T. McGee, *Medieval and Renaissance Music A Performer's Guide* (págs. 154-6). Aldershot: Scolar Press.
- McGee, T. (1998). *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises*. Clarendon Press Oxford.
- Polenord. (s.f.). <https://polenord.ch/>
- Rose-Steel, T. (2011). *French Ars Nova motets and their manuscripts. Citacional play and material context*. [Tesis doctoral] University of Exeter.
- Schrade, L. (Ed.). (1956). *Roman de Fauvel. The Works of Philippe de Vitry. French Cycles of the Ordinarium Missae*. Monaco: l'Oiseau-Lyre.
- Schulter, M. (2000). *Hexachords, solmization, and musica ficta, edición*. Sacramento. Retrieved 16 de Febrero de 2022, from <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/hex.html>
- Taycher, R. (2019). *De fundamento discanti. Structure and elaboration in fourteenth-century diminished counterpoint*. [Tesis doctoral] Indiana University.
- Wright, C. (1979). *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419: A Documentary History (Wissenschaftliche Abhandlungen (Institute of Mediaeval Music), Bd. 28.)* (1984 ed.). Inst of Medieval Music Ltd.
- Zayaruznaya, A. (2010). *Form and Idea in the Ars Nova Motet*. Cambridge, Reino Unido: [Tesis doctoral] Harvard University.
- Zayaruznaya, A. (2018). *Upper-voice structures and compositional process in Ars Nova motets*. Routledge.

Apéndices

Partituras

Se deja un [link a las versiones](#) que se han llamado 5-Étapes porque se han organizado desde la capa inferior a la superior como una progresión: la Simplex+, se refiere a la reducción del contrapunto al nivel del tenor (excepto en ausencia del Tenor); Simplex se refiere a reducción niveles más fraccionados; en medio aparece el Original; encima la versión Florida (versión vocal) y la última sería la versión Florida+ (versión instrumental). Se incluyen las notas de la edición, llamadas desde las partituras. A día de hoy no contienen las versiones actuales del desarrollo pero se irán actualizando.

Memoria de los laboratorios

Los brutos de la memoria de los distintos laboratorios son consultables [en este link](#). Aún falta pasar a limpio las anotaciones que se tomaron o pasar a tablas lo principal de las distintas sesiones. Sin embargo, lo más relevante se ha reflejado ya en el trabajo.

Versiones sinópticas de manuscritos y el contrapunto

Un ejemplo de cómo graficar el contrapunto simplex a la vez que se lee el motete en su versión original. Resultó útil a la hora de internalizar el contrapunto y visualizar el resto como flores:

Ta Ta Bc

Dous, benist eueit fannet lunc
 E ouhemiet et teneque en pualance. he ho
 er le iardm de fannet .. Et fannet merce en
 cel pnton .. O uil ne pnt fannet tannet
 E is ai dieu roi de fustit. Dous fannet et eueit eueit

Ei aual pour nous fustent
 E ouhemiet et teneque en pualance. he ho
 er le iardm de fannet .. Et fannet merce en
 cel pnton .. O uil ne pnt fannet tannet
 E is ai dieu roi de fustit. Dous fannet et eueit eueit

u noua fir annus mutatus dicere fannet. Dm
 co uouam quem olim pntis mnditl auas pntis
 cia delectant michel melius mer absalon mnditl
 gracia mer uisus gaudens facit dca mor fupius
 dentibus amatus subactis mnditl mnditl mnditl
 Dmte m dntem mutatus cauda auas lumme pnt
 natus leo fustit imperante pntis oues fustit pul
 lio fustit. fustit fustit non cesset et arret ad mnditl
 ca m fustit non caret ne pulis mer ue ce co
 le om coram xpto tannet ue dca com.

Fórmulas de ornamentación

Codex Robertsbridge

formules de diminution
(losanges : uniquement dans les estampies)

1. a b c d e f

g h i j k l

2. a b c d

3. a b c

4. a b

5. a b c d e

f g h i j

6. a

7. a

8. a

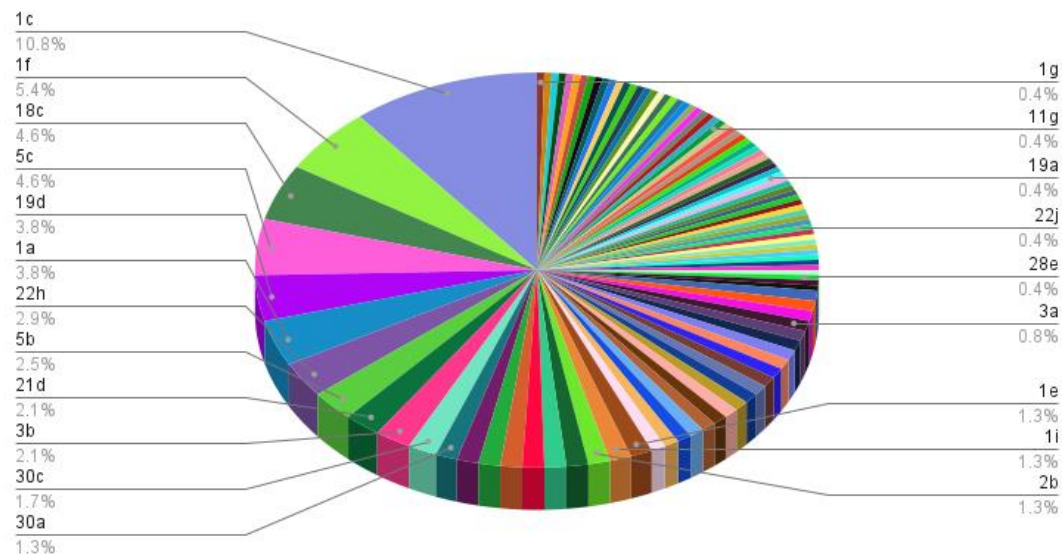
9. a b c d

10. a b c



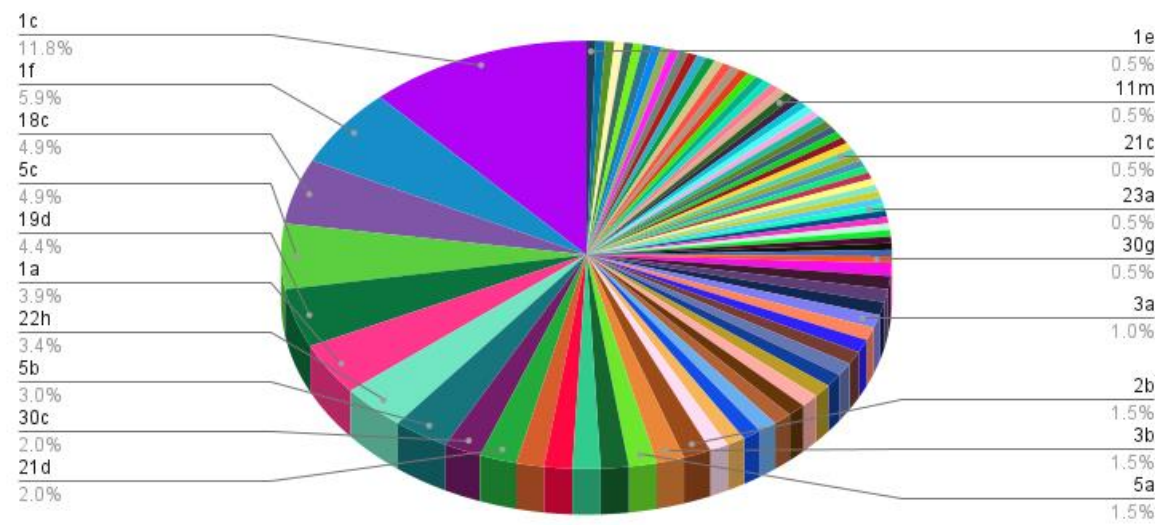
Estadísticas de uso

ADESTO et QUONIAM Utilisation des formules (avec hypothétiques)

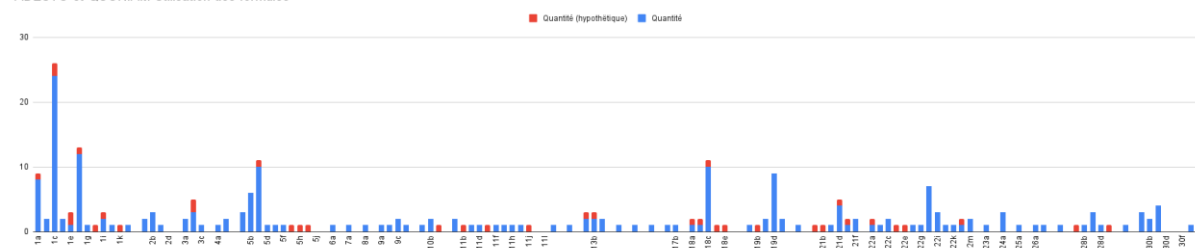


adísticas

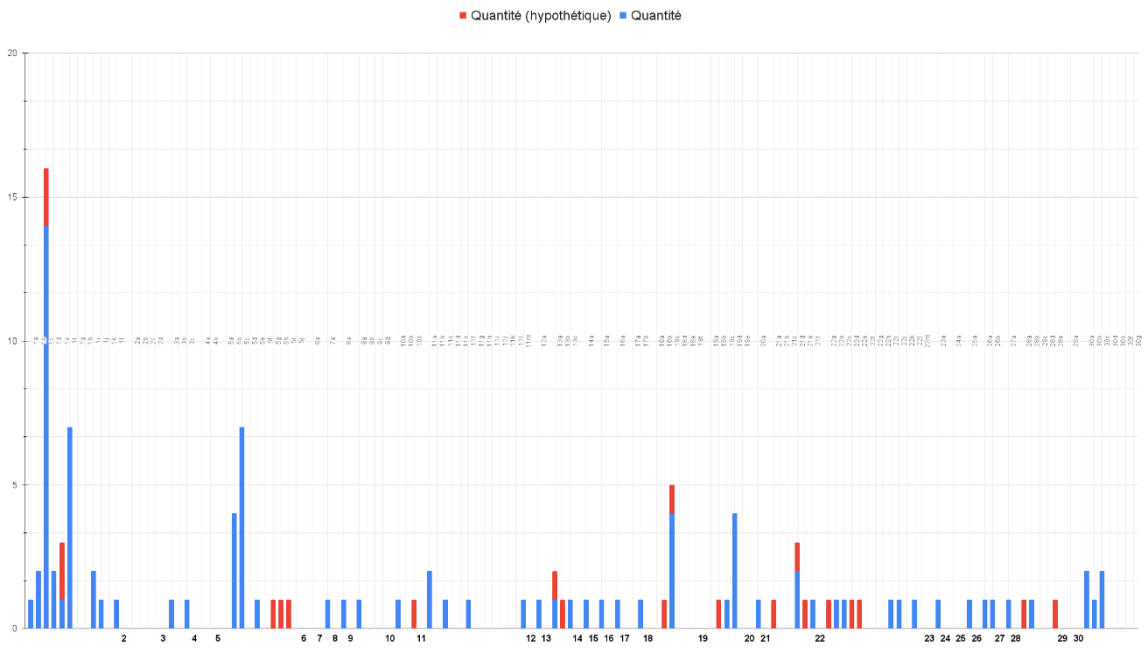
ADESTO et QUONIAM Utilisation des formules



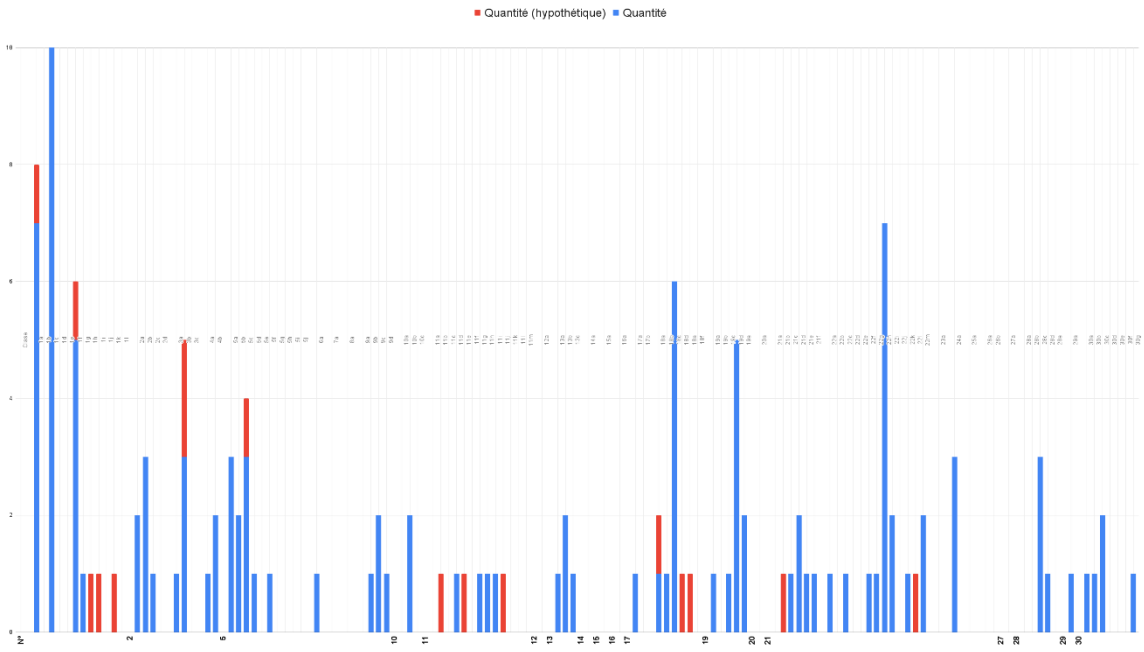
ADESTO et QUONIAM Utilisation des formules



ADESTO Utilisation des formules



QUONIAM Utilisation des formules



Top 10 Fórmulas más usadas

Unísono

Nºs 1-4 na numeração do Tiago Simas Freire

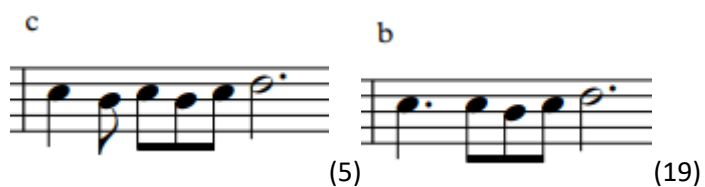


Four musical formulas for unison (Unísono) are shown, each on a single staff. The formulas are labeled with letters above them: c, f, a, b, b, i, e, a, g. The first four formulas are grouped together with a (3) below them. The next two formulas are grouped together with a (2) below them. The last two formulas are grouped together with a (3) below them.

Tono / semitono

Ascendere

Nºs 5-10 na numeração de Tiago Simas Freire



Two musical formulas for ascending (Ascendere) are shown, each on a single staff. The formulas are labeled with letters above them: c, b. The first formula is grouped with a (5) below it. The second formula is grouped with a (19) below it.

Descendere

Nºs 11-17 na numeração de Tiago Simas Freire

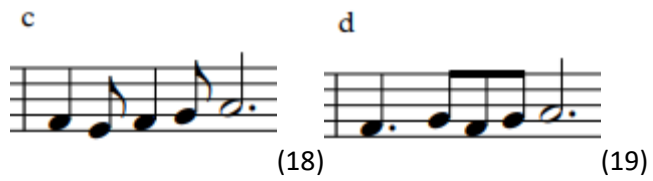


A single musical formula for descending (Descendere) is shown, labeled with a letter above it: g. The formula is grouped with a (11g) below it.

Ditono / semiditono

Ascendere

Nºs 18-20 na numeração de Tiago Simas Freire



Descendere

Nºs 21-24 na numeração de Tiago Simas Freire



Diathessaron

Ascendere

Nº 25 na numeração de Tiago Simas Freire

Descendere

Nºs 26-27 na numeração de Tiago Simas Freire

Diapente

Nº 28-29 na numeração de Tiago Simas Freire



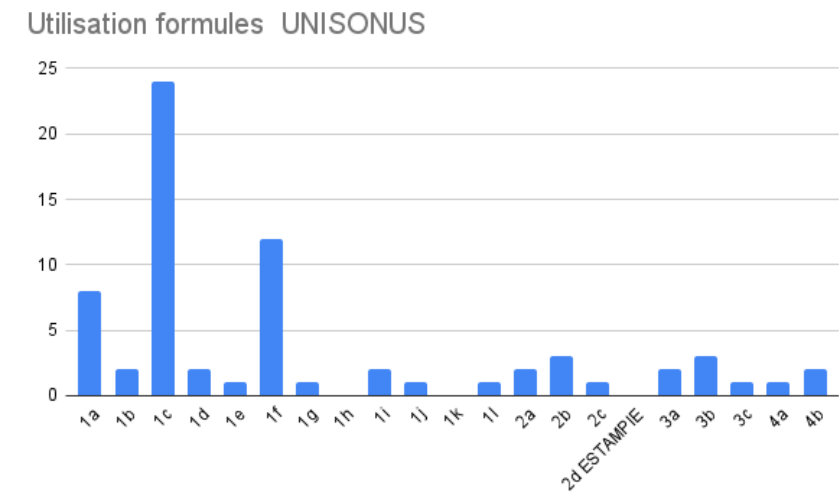
Cadentiae

Nº 30 na numeração de Tiago Simas Freire

TOP 3 Fórmulas de cada tipo

Unísono

Nºs 1-4 na numeração do Tiago Simas Freire



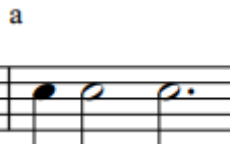
1º



2º



3º

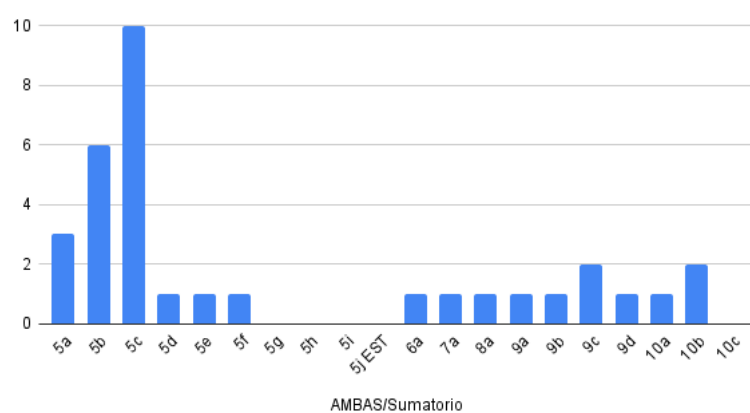


Tono / semitono

Ascendere

Nºs 5-10 na numeração de Tiago Simas Freire

Utilisation formules TONUS per ascendere



1º

c



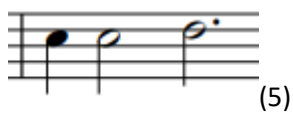
2º

b



3º

a

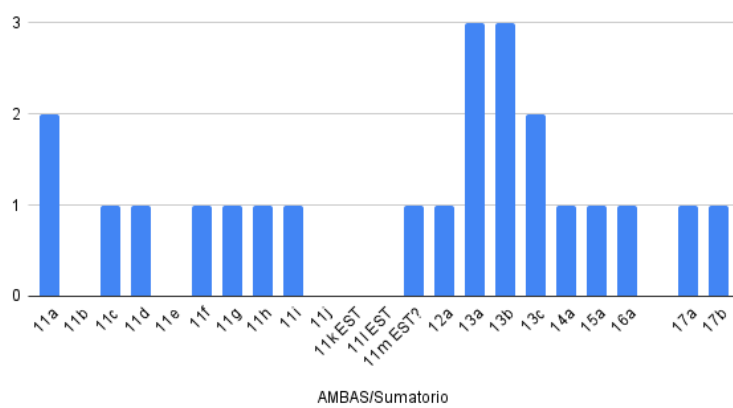


(5)

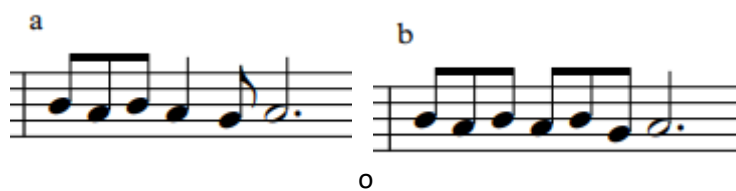
Descendere

Nºs 11-17 na numeração de Tiago Simas Freire

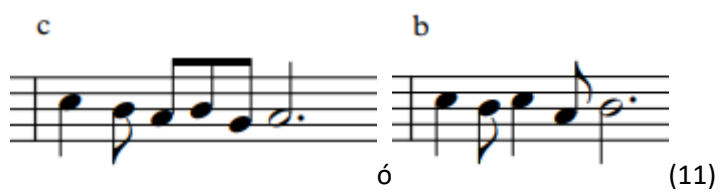
Utilisation formules TONUS per descendere



1º



2º

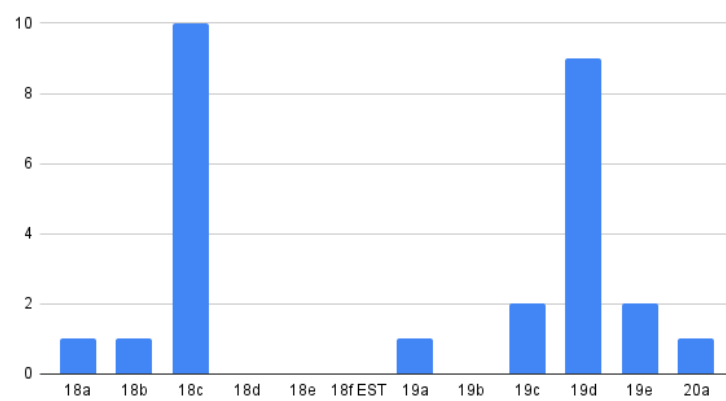


Ditono / semiditono

Ascendere

Nºs 18-20 na numeração de Tiago Simas Freire

Utilisation formules DITONUS per ascendere



1º

c



2º

d



(19)

3º

c



e

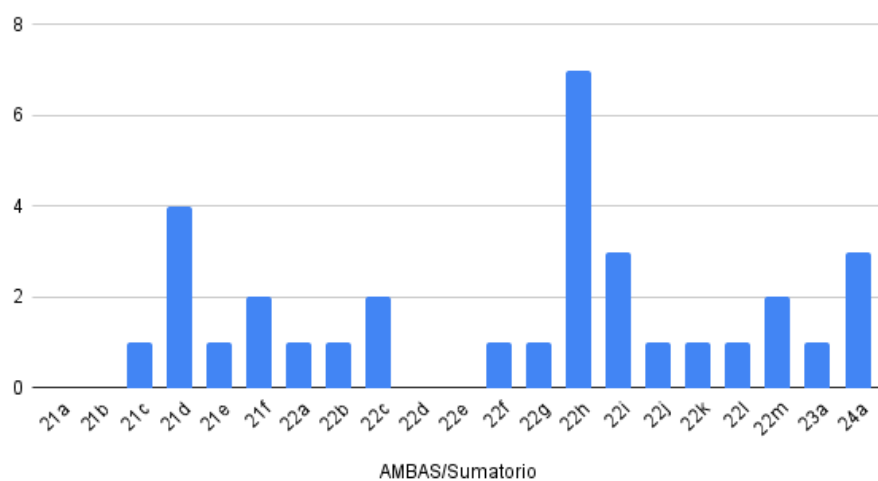


ó

Desecendere

Nºs 21-24 na numeração de Tiago Simas Freire

Formules utilisation DITONUS per descendere



1º

h



2º

d



3º

j



a

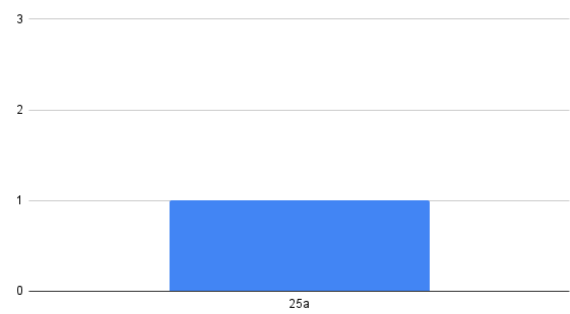


Diathessaron

Ascendere

Nº 25 na numeração de Tiago Simas Freire

Formules utilisation DIATHESSARON per ascendere



a

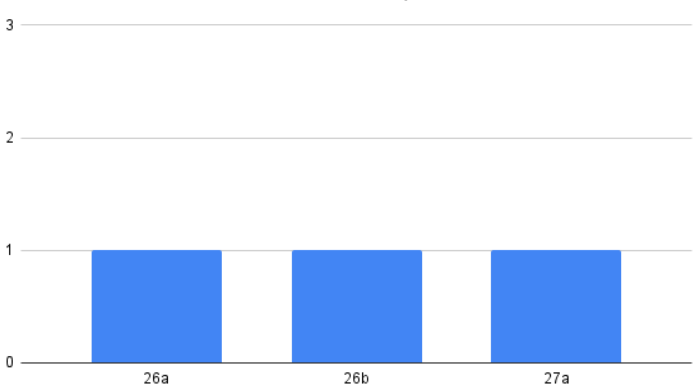


Parte de:

Descendere

Nºs 26-27 na numeração de Tiago Simas Freire

Formules utilisation DIATHESSARON per descendere



a



Parten de



(26a)



26



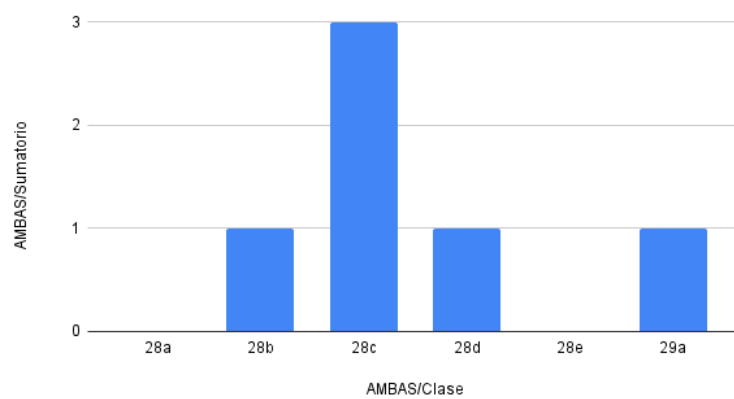
27

Diapente

Nº 28-29 na numeração de Tiago Simas Freire

1º1º

Formules utilisation DIAPENTE per descendere



1

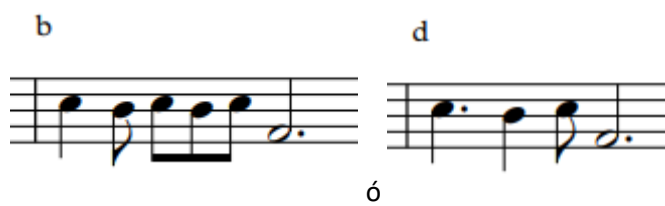
1º

c



= 29a

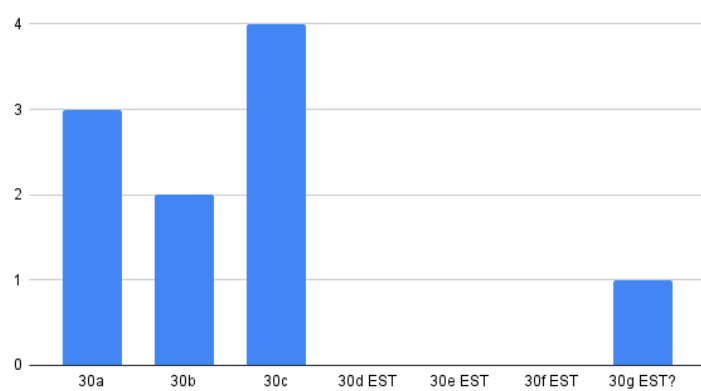
Otros



Cadentiae

Nº 30 na numeração de Tiago Simas Freire

Formules utilisation CADENTIAE



1º



2º



3º

b



Recensão: Chappuis, D. “L'ars du contrepoint dans la musique de l'Ars nova : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry” en Jean-Pierre Deleuze y Sébastien van Bellegem, dir., Les écritures musicales: recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles, Lieja, Mardaga, 2007, pp. 35-52.

Quería aprovechar la oportunidad que brinda este trabajo para hacer una lectura un poco más sosegada del proyecto “Chanter les motets du Philippe de Vitry” en el que participo. Por eso he escogido un texto, del director del proyecto David Chappuis, que es a mi juicio el más importante porque es el núcleo conceptual del que parten las investigaciones que se están desarrollando.

Los tratados de contrapunto del siglo XIV describen con gran detalle las prácticas musicales del Ars nova. Sin embargo, los manuscritos de música polifónica no parecen seguir los principios de los teóricos, ya que contienen muy pocas alteraciones... A partir de los escritos de Jean de Murs (Ars contrapuncti), de Petrus dictus Palma ociosa (Compendium de discantu mensurabili) y de dos tratados anónimos (Manuscrito de Berkeley y De varietate et modo discantandi), mostraremos, con la ayuda de un ejemplo tomado de la obra de Philippe de Vitry, cómo el conocimiento del contrapunto y de la solmisación permite comprender, interpretar y enseñar la música Ars nova (Chappuis D. , 2007, pág. 35)⁴³

Así empieza el articular que voy a intentar resumir de manera esquemática:

Esquema

Introducción

Principal problema de hoy son las transcripciones (esencialmente las de Leo Schrade, que son las últimas que se hicieron de un corpus monográfico sobre Vitry)

La propia partitura. Por la puesta en escena, las implicaciones de la lectura polifónica y la primacía del ojo

⁴³ Texto original: “Les traités de contrepoint du XIVe siècle décrivent de manière très précise les pratiques musicales de l'Ars nova. Les manuscrits de musique polyphonique semblent pourtant ne pas suivre les principes des théoriciens, ne contenant que très peu d'altérations... En partant des écrits de Jean de Murs (Ars contrapuncti), de Petrus dictus Palma ociosa (Compendium de discantu mensurabili) et de deux traités anonymes (manuscrit de Berkeley et De varietate et modo discantandi), nous montrerons, à l'aide d'un exemple tiré de l'oeuvre de Philippe de Vitry, comment la connaissance du contrepoint et de la solmisation permet de comprendre, d'interpréter et d'enseigner la musique de l'Ars nova” (Traducción de DeepL)

Notación. Incomodidades en la transcripción del ritmo, compás, barras de compás, y las elecciones sin justificar del transcriptor.

Alteraciones. Musica ficta

Por otro lado, hay un problema de formación musical y cultural del intérprete. Son muy distintas a las de la época y eso supone una brecha en la posibilidad de interpretar.

Ejemplo en una obra de Philippe de Vitry

El compositor [1291-1361, alabado por Petrarca (1351), León Hebrao, Gace de la Buigne, Guilles de Muisis] es elegido por su notoriedad

Se escoge el motete *Hugo hugo princeps invade / cum statua nabucodonosor*, una invectiva política contra un tal “Hugue” y los falsos profetas de una época decadente. 2 fuentes: Ivrea y Cambrai. En cada una el tenor tiene un título distinto: *Cum statua* (Ivrea) y *Magister invidie* (Cambrai). No se encuentran coincidencias con melodías gregorianas así que se entiende que son de Vitry.

La edición de L’Oiseau Lyre (Schrade) solo se basa en Ivrea, omite la información y no aporta las diferencias que da Cambrai

Problemas de la Partitura. 1) Tres páginas en vez de dos; 2) la legibilidad del tenor (poder identificar la melodía) se ve muy afectada; 3) Por tanto, no se percibe el *color* (melodía) de manera directa y la *talea* (repetición) como una inferencia simple.

Problemas de la Notación. En el original existen tres grados de división temporal: Modo, Tempo y Prolación (de los cuatro existentes en los tratados), mientras que la notación moderna no permite tres grados: Schrade agrupa 3 compases de 6/8 del motetus y triplum sobre un 3/2 del tenor

Problemas de las Alteraciones: Schrade añade seis alteraciones: f# y Bb para evitar 4as aumentadas y 5as disminuidas, basándose en algunas alteraciones sí escritas, pero nota una ausencia de metodología estricta: ni es por diferenciar 4as aumentadas de 5as disminuidas, ni es por las diferencias del movimiento entre las voces, ni encuentra otra correlación consistente.

El arte del contrapunto

Se replantean los problemas en torno a la lectura de las fuentes originales y las *ars musica* (práctica musical opuesta a la puramente teórica o especulativa): solmisación, notación y contrapunto

Se centra solo en el Contrapunto, que tiene 3 patas fundamentales: discanto simple, música ficta y flores de música

Autores que utiliza para su compendio de contrapunto: Jean de Murs, Petrus de Palma Ociosa y dos anónimos: Berkeley 744 (*The Berkeley manuscript*) y Groningen In.70 (*De varietate et modo discantandi*). Resumen:

1. *Discantus simplex* es la alternancia punto contra punto de consonancias perfectas e imperfectas, que se dice que es por naturaleza, *post se naturaliter*; por variedad *causa variationis* se permiten también otros movimientos

2. *Musica ficta*, necesaria para el discanto simple (*Valde necessaria*). No es una alteración puntual sino la alteración del hexacordo. Teóricamente es una desviación de la *musica recta* en +- 1 tono. En la práctica, en cambio, observa que puede desviarse hasta +- 2 tonos.

3. *Flores* o disminuciones (ornamentación del discanto), a raíz de las cuales se dicta la división de Modo, Tempo y Prolación, porque es todo lo que sucede dentro del *discantus simplex* y permite la aparición de todas las disonancias

Aplicación

Primera aplicación. Usar la lectura *melódica* del tenor para observar la música ficta desde los hexacordos. Al leerlo manteniendo los hexacordos se descubren nuevas fictas o las mismas que proponía Schrade pero con una razón fundada en preceptos medievales.

Segunda aplicación. Ahora, al revés, es el contrapunto el que condiciona la mutación de los hexacordos.

Tercera aplicación. Detecta un par de fórmulas y hace una reducción algo dudosa (no parece ir por capas de *modus*, *tempus* y *prolatio*) pero permite casar algunas reglas para todos los valores

Manuscrito Ivrea, Manuscrito Cambrai

Trata de la comparación entre las distintas versiones. Básicamente describe un caso recurrente de la lectura de manuscritos en los que una nueva versión te ayuda a solventar algunos problemas graves que se encuentran al transcribir. Algo desolador, pues parece que Ivrea, uno de los manuscritos fundamentales transmite varios fallos de texto y de medida bastante preocupantes que el anterior. Además de ello, señala como hay otras diferencias que podrían enriquecer la interpretación pero la edición de Schrade es opaca y no contempla las distintas posibilidades.

Conclusiones

Utilidad de la partitura, pero en detrimento de la escucha polifónica

Efectos de acercarse a la práctica medieval: lectura-escucha más equilibrada, el tenor como valor de base, y la melodía mutable en función de ello.

Independencia de la interpretación en base a este conocimiento: la interpretación del ritmo (que contiene ambigüedades que una transcripción normalmente fija)

El problema de la falta de alteraciones y la aplicación de la ficta en el *Ars Nova* solo se ha iniciado y está lejos de haberse agotado y comprendido.

El artículo a mi parecer tiene un carácter de apertura de investigación. Es un primer panorama general de las primeras tomas de contacto, los primeros ejemplos que se han observado para centrar los objetivos principales. A lo mejor con una mirada demasiado académica, me parece que para lo técnico que es en términos musicales -presupone una audiencia bastante experta-, podría tener una

comunicación más contundente para no dejar dudas de la pertinencia de un trabajo del género, amén de que el s.XIV y el *Ars nova* ha sido estudiado desde finales del siglo XIX. ¿En qué punto se hayan los nuevos descubrimientos? ¿por qué estamos mirando ahora esta materia?

La primera duda ya surge cuando se establece el problema principal del estudio que expone: “En el siglo XXI, un cantante que interpreta la música polifónica del *Ars nova* suele tener que leer transcripciones, que plantean muchos problemas de aproximación al texto” (Chappuis D. , 2007, pág. 35). Aunque se trata de ser cuidadoso con acusaciones particulares y no entrar en otras particularidades, constituyendo la hipótesis nuclear del estudio tal vez cabría hacer alguna apreciación concreta sobre los casos que requieren atención. ¿O es que hace 50 años esto no suponía un problema? Yo estoy seguro de que saben bien que ha habido un ejercicio de profundización en la práctica histórica. Y que con el uso de los documentos que han ido aflorando y todavía hoy se descubren, se genera más información que debe ser revisada. Mi apreciación va en la dirección de comprender mejor la realidad que desencadena esta investigación. Es la justificación de una tesis, apartado que se encuentra en casi todos los requisitos para un trabajo similar. Plantear el contexto pero con casos, ¿es en el trabajo de estudio cuando se observan esas faltas? ¿es entre la comunidad de intérpretes, por las grabaciones? ¿es cuando se forman proyectos de esta música y se detecta una falta de medios para interpretar? ¿Cuáles han sido las experiencias, cuales las faltas? Creo que es inteligente saber dar con las razones fuertes, de peso y necesidad, como centralizar la importancia histórica en el arte de este repertorio, y una clara apuesta en avanzar en su conocimiento porque se ha descubierto una forma más sustanciada de interpretarlo. Entre otras cosas, creo que eso podría ayudar a plantear el dilema en términos que puedan ser más relevantes para una comunidad más amplia de investigadores: ¿cómo estas diferencias están influyendo en nuestra visión del arte de Vitry y la forma que en pudo influir en su época? ¿hacen las diferencias de fictas alguna diferencia fundamental para la interpretación de los textos? ¿la nueva imagen sonora que se obtiene de la aplicación de estos retomados principios dibuja de manera distinta la religiosidad y la estética de los motetes? ¿pueden resultar útiles para entender los mensajes políticos que sin duda subyacían en muchos de los motetes? Entiendo que estos temas no son competencia exclusiva de un músico, pero también deberíamos tener estas cuestiones en mente para no caer en el típico pozo de exclusividad de la música para sí misma.

Los valores que entiendo primordiales para el proyecto que promueve son de carácter esencialista (el conocimiento para sí mismo) con un componente económico (auto-financiación, promoción, difusión y productos derivados). Entorno a un producto cultural concreto, marcado por su importancia en el desarrollo artístico de occidente, se entiende que el proyecto busca encontrar a través del estudio mecanismos de comprensión diferentes, genuinos, efectivos y transmisibles.

Diferentes, o nuevos, porque es a lo que aspira toda investigación

Genuinos porque pretende que la información sublime el conocimiento contemporáneo de las obras estudiadas

Efectivos porque se busca dotar de herramientas útiles para interpretar la música

Transmisibles porque ha de favorecer el intercambio investigador, la adaptación al entorno computacional y para acercarlo a nuevas audiencias no expertas.

Pero conectar directamente ese mundo lejano con una audiencia nueva no parece tan sencillo.

Introducir las indagaciones históricas dentro de una charla-concierto, o programas de radio comentados, es hasta cierto punto la salida lógica y habitual de este tipo de proyectos. En una profundización de este concepto surgen renovaciones como los conciertos *Toi voix, Phillipe*.⁴⁴ Se apunta también a brindar herramientas a nuevos intérpretes para que den con otras formas de entender: se me ocurre, a modo especulativo, que se pudieran usar las técnicas aprendidas para transformar cualquier canción conocida a un estilo compositivo histórico y acercar a la difusión de un repertorio desde sus claves constructivas.⁴⁵ También, inspirados por obras tan refinadas como el *Roman de Fauvel*, se pudieran promover modelos de crítica política a través del arte, e incorporarse a otras disciplinas artísticas y filosóficas para actualizar su potencia comunicativa. Por no mencionar la posibilidad de hacer un estudio de mercado para este tipo de música y elaborar estrategias de difusión y orientar las necesidades entorno a un perfil de público real y potencial. Todas estas ideas, que son de amplio espectro, no tienen por qué centralizar una investigación sobre el arte musical en el medievo, pero creo que incluirlas concedería al conjunto un valor añadido mucho más tangible y con más capacidad de mantenerse en el tiempo.

En definitiva, el artículo, que tiene un gran interés como génesis de un proyecto, incluye líneas claras para el avance, aunque deja pendiente su pertinencia y los medios para su supervivencia. Habiendo pasado 15 años desde la publicación del mismo, y habiéndose constituido oficialmente desde el 2017, está claro que muchas de esos asuntos han llegado a definirse con mayor claridad. Ahora solo falta un nuevo informe para cerciorar el avance en estos puntos.

Exploración sobre la lectura, la solmisación y la música ficta

Pablo, Sainz De Robles, Rueda 1º MAESTRADO, 2022

Abstract:

Ligado a los objetivos del proyecto⁴⁶ evalúo la capacidad de aplicación de los principios elegidos para informar las interpretaciones y su aprendizaje. Queriendo sintonizar con modelos más prácticos y

⁴⁴ Estos conciertos se describen y fundamentan dentro del artículo de Olivier Bettens (2013) *Mots, temps, rimes et motets. Tradition et modernité entre «ars antiqua» et «ars nova»*

⁴⁵ En cierto modo esto ya se ha producido con fenómenos como el “bardcore”, una moda pasajera de la pandemia que rehace éxitos con una estética e instrumentación medievalizada, completada con ilustraciones que recuperan la estética de los manuscritos iluminados. *Hildegard von blingin*(youtube channel): <https://tinyurl.com/hildegardchannel> y el artículo *Meet the YouTube star making viral medieval covers of pop songs* (2020): <https://tinyurl.com/HildegardABC>

⁴⁶ “Mejorar nuestro conocimiento de un corpus de motetes [...], mediante un nuevo examen exhaustivo de las fuentes existentes; hacer más accesible este patrimonio [...] para comprender mejor la “fábrica” del poeta-compositor en el siglo XIV [...] hacer hipótesis sobre las prácticas de la interpretación declamatoria y cantada en

directos de comprender el repertorio, parto de la lectura de los manuscritos para señalar los problemas que estos producen para el lector, anticipando los que se encontrarán los alumnos nuevos ante el repertorio. Sin querer dar una solución única (y sin poder, ya que no existen consensos al respecto) señalo la importancia de reflejar las hipótesis y doctrinas que se ponen en juego para la heuresis en la interpretación. Estas, eventualmente, se podrían traducir a nivel computacional tanto para un laboratorio de soluciones posibles, como para dar con los planteamientos más simples, eficaces y estimulantes para estudiantes y estudiosos. Se sugiere, por tanto, elaborar un árbol de conceptos que apelen a la aplicación de la *Canendi scientia*.

Los valores que entiendo primordiales para el proyecto actual son de carácter esencialista (el conocimiento para sí mismo) con un componente económico (auto-financiación, promoción, difusión y productos derivados). En torno a un producto cultural concreto, marcado por su importancia en el desarrollo artístico de occidente, se entiende que el proyecto busca encontrar a través del estudio mecanismos de comprensión diferentes, genuinos, efectivos y transmisibles.

Diferentes porque es a lo que aspira toda investigación;

genuinos porque pretende que la información sublime el conocimiento contemporáneo de las obras estudiadas

efectivos porque se busca dotar de herramientas útiles para interpretar la música;

transmisibles porque ha de favorecer el intercambio investigador, la adaptación al entorno computacional y para acercarlo a nuevas audiencias no expertas.

Pero conectar directamente ese mundo lejano con una audiencia nueva no parece tan sencillo. Introducir las indagaciones históricas dentro de una charla-concierto, o programas de radio comentados, es hasta cierto punto la salida lógica y habitual de este tipo de proyectos. En una profundización de este concepto surgen renovaciones como los conciertos *Tu voz, Phillipe*.⁴⁷ Aunque este proyecto apunta también a brindar herramientas a nuevos intérpretes para que den con otras formas de entender: se me ocurre, a modo especulativo, que se pudieran usar las técnicas aprendidas para transformar cualquier canción conocida a un estilo compositivo histórico y acercar a la difusión de un repertorio desde sus claves constructivas.⁴⁸ También, inspirados por obras tan refinadas como el *Roman de Fauvel*, se pudieran promover modelos de crítica política a través del arte, e incorporarse a otras disciplinas artísticas y filosóficas para actualizar su potencia comunicativa.

la misma época, y que las apliquen los cantantes de hoy; encontrar formas de facilitar la recepción de esta música por parte de un público poco o nada informado”

⁴⁷ Bettens, O. (2013) *Mots, temps, rimes et motets. Tradition et modernité entre « ars antiqua » et « ars nova »*

⁴⁸ En cierto modo esto ya se ha producido con fenómenos como el *bardcore*, una moda pasajera de la pandemia que rehace éxitos con una estética e instrumentación medievalizada, completada con ilustraciones que recuperan la estética de los manuscritos iluminados. ‘Hildegard von blingin’” (youtube channel): <https://tinyurl.com/hildegardchannel> y el artículo ‘Meet the YouTube star making viral medieval covers of pop songs’: <https://tinyurl.com/HildegardABC>

Por otro lado, en el lado de la investigación, ya en una fase última, se trata de entregar una herramienta de estudio lo más completa y flexible posible. Es en ese sentido donde veo importante poder no solo entregar varias opciones de personalización de una edición, sino también codificar los distintos criterios de exportación en función de las *doctrinas* concretas de los tratados y las *hipótesis* asumidas a partir del estudio de los mismos. En definitiva, se trataría de ordenar las ideas aceptadas o plausibles en torno a un repertorio, permitiendo actualizarse y perfeccionarse con las aportaciones de nuevos investigadores.

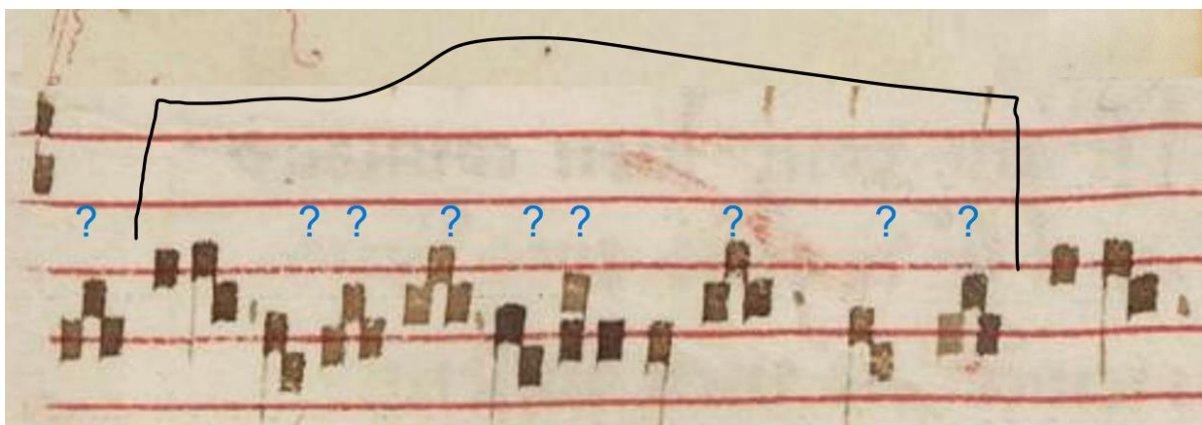
Se podría usar así la página de Polenord no sólo como un lugar donde fabricar tu edición para interpretar Vitry, sino también en un completo centro de estudio con un aparato crítico claro, completo, expandible y de aplicación inmediata: tener varias opciones para contrastar cómo suenan las mismas notas con diferentes criterios interpretativos. Esto claramente permitiría la variabilidad efectiva para llevar la discusión al siguiente nivel: por un lado profundizar en las relaciones de la teoría con un repertorio concreto, y por otro lado la correlación entre la estética musical y el resto de aspectos de la producción artística.



Centrando la materia, voy a usar el motete *Orbis orbatum / Vos pastores adulteri / Fur non venit* para plantear una serie de observaciones técnicas especialmente centradas en la aplicación de la música ficta durante la lectura en correlación con lo expuesto en el Manuscrito de Berkeley y las reglas de Juan de Garlandia, además de las relaciones con el discanto del incunable de Groningen (*de varietate et modo discantandi*).

Empiezo por la voz del tenor porque 1) el tenor es material pre-existente en esta composición; y 2) las reglas expuestas en los manuscritos elegidos ejemplifican sustancialmente sobre ligaduras de valores largos como los tenores y el canto gregoriano (Berkeley, Garlandia). Aún así, no hay que olvidar que la aplicación o no de la ficta puede condicionarse últimamente a lo que suceda en la voz superior al discantar (Garlandia).⁴⁹

En nuestro caso, la voz del tenor sigue un patrón de tálea y color constantes, solo cuatro tonos (entre C-F) y la posibilidad de aplicar la segunda regla de Garlandia (para el movimiento D-C-D, bajada y subida por tono) y la tercera regla (para D-E-D, o E-F-E, una subida y bajada, que ha de subir de manera “más generosa”)⁵⁰



En el caso de la aplicación de la segunda regla daría lugar a la introducción de la segunda coiuncta entre C y D, hexacordo virtual que comienza en Ala. Además hay que tener en cuenta la *hipótesis del mantenimiento del hexacordo virtual* (Berkeley, Chappuis): hasta que sea necesario cambiar o hasta el final de una frase el nuevo hexacordo seguirá rigiendo en su configuración interválica.⁵¹ Si así se aplicara, encontraríamos que muchos F podrían quedar alterados ascendentemente (#) al leerse el movimiento E-F como “sol-la”.

⁴⁹ “Estas reglas deben aplicarse en el canto llano, pero a veces se restringen en el discanto, por la disposición de la consonancia en el propio discanto, ya que el sutil debe adaptar su canto al canto superior bajándolo o subiéndolo, para que se adapte mejor a la consonancia, observando hasta donde pueda. las normas indicadas anteriormente.” (Garlandia, Cap.XV, traducción Deepl del francés)

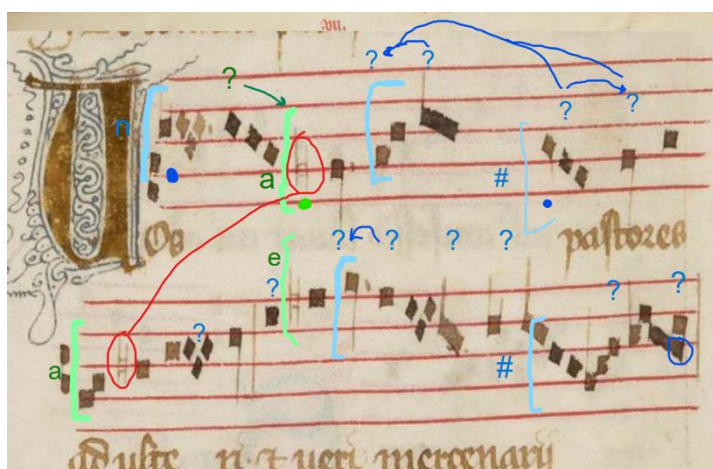
⁵⁰ Aunque también puede darse un cambio de tono a semitono, D-Eb-D, según las mutaciones del repertorio gregoriano en ciertas zonas geográficas. Así lo puntualizó David Chappuis en una reunión del grupo de investigación.

⁵¹ Aclaración



Intuitivamente parece poco probable, pero habrá que tenerlo en cuenta como posibilidad al operar con el resto de voces.

Cuando llegamos a las voces superiores, con registros más amplios, los problemas se multiplican. Por un lado se mantienen las mismas dudas del tenor. Los límites de la influencia del hexacordo virtual se complejizan ante la introducción de símbolos de alteración explícita de la conjuncta (# o b), si damos por cierta la *doctrina de los símbolos como transformadores del hexacordo y no de la altura de una nota* (Berkeley, Chappuis). Y éste –la mutación y mantenimiento del hexacordo virtual– va a ser el principal problema sobre el que me voy a centrar. Por ejemplo, en el inicio del motetus *Vos pastores adulteri* o “Vosotros, pastores infieles”⁵² se pueden observar varios enigmas, marcados con ‘?’ (Figura). Mencionar que en este pequeño fragmento, 11 de las 47 notas presentan estas dudas de alteración, lo que supone un 36% de las notas sujetas a posible variación y que por tanto justifica la preocupación por estos aspectos técnicos de cara a la interpretación de este repertorio.



Por un lado está el cambio de hexacordo naturalis, duralis y mollis, como el que he marcado en las palabras *veri mercenarii* (“verdaderos mercenarios”)⁵³ de la figura anterior. No produce particulares problemas porque se trata de transicionar de un hexacordo a otro de manera inteligible a la lectura. A partir de los ejemplos del Manuscrito de Berkeley se sugiere la *hipótesis de los lugares de mutación*

⁵² Misma traducción al francés del equipo de Chanter les motets du Phillipe de Vitry

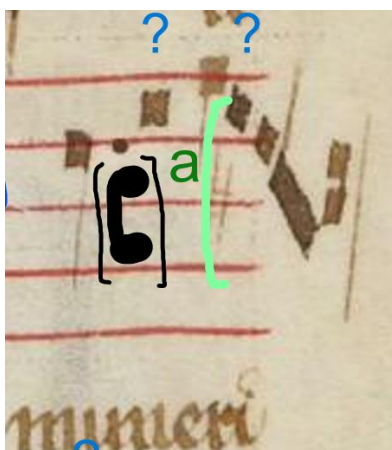
⁵³ Traducción francesa proporcionada por éste proyecto

en función del modo.⁵⁴ De esta manera los cambios de este motete en modo protus, tendría sus mutaciones en las notas D y A. Hay solo una incompatibilidad con la hipótesis, en *sed cum surdis sint* y se corrige al considerar la nota “extra” que se añade con la breve plicada en *sed*, que en este caso exigiría que ésta fuera un *dlasolre* o *csolfaut* (Figura x). Se sugiere que así la lectura se hará más sencilla y se tendrán más en cuenta las notas esenciales al modo. El no cumplimiento de estas premisas podría estar indicando un hexacordo virtual no especificado por un signo aunque en este motete no se de el caso.



Por otro lado, tenemos el cambio al hexacordo virtual o coniuncta especificado por un signo. El principal problema es determinar cuándo comienza la aplicación del hexacordo, o cuándo termina. Estos pueden entenderse por tres motivos:

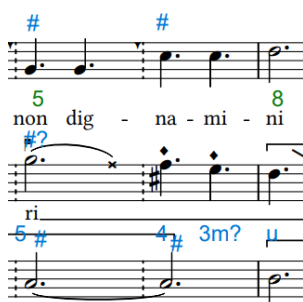
1. la aparición del *signo* como el comienzo del hexacordo virtual. El ejemplo en el que se adelanta más respecto a la nota que altera, sobre la palabra *muneri*, el cambio de hexacordo con el signo # sobre *csolfaut* implicaría un F# al leerse como “la” (figura).



Este tipo de ejemplos pueden dar problemas por lo dudoso de la precisión de esos signos (en el ejemplo de *muneri* no hay espacio apenas para colocar el # en otro lugar aunque sí podría haberse adelantado para que estuviera claramente después del F) pero sobretodo porque, como en éste

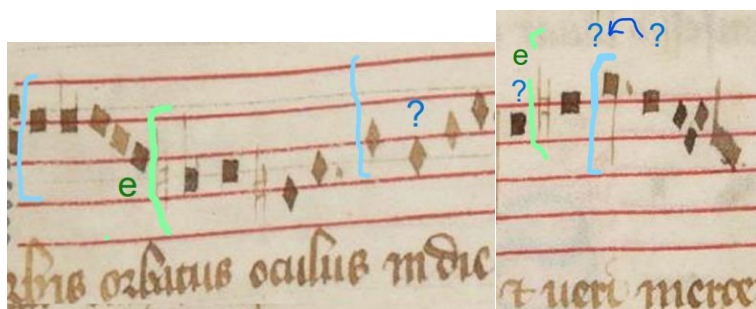
⁵⁴ Como se ha revisado a partir de los ejemplos de mutación en las 14 letras diferentes establecidas por el mismo autor (Berkeley, Tratado 1, Capítulo 8, Ejemplos de los 14 sitios de mutación), los resultados observados se desvían de su propia definición de registro para cada modo un máximo de -3 letras menos del registro "modo completo" establecido, o +1 letra más del mismo registro sólo en el caso del 4º modo que muta en Elami basso o gravis. Las octavas no se contabilizan correctamente en 5 de los 14 ejemplos. (Berkeley, Tratado 1, Capítulo 6 sobre los modos o tonos, c.f. Anexo Tabla X)

caso, esta suposición significaría alterar necesariamente los dos C del tenor y el triplum en este punto (figura). Esto causaría una serie de reacciones en cadena si se sigue la *doctrina de la consonancia en el discanto* (Groningen).



Pero sobre todo, este principio nunca nos ayudaría por sí mismo a definir cuándo termina la aplicación de la alteración, a excepción de la *hipótesis del fin de la alteración tras el primer mi-fa afectado*. Esta es muy plausible en la medida que altera muy poco el texto y se aplica con una lectura fluída, pero no explica anticipaciones ni extensiones al signo que podrían darse con otros principios. De existir, un principio válido para definir el comienzo y el final será siempre preferible.

2. el inicio en una *palabra* o de un *pulso del tactus*, o de una *línea melódica* que contiene un signo de alteración del hexacordo. Son hipótesis distintas que se deben considerar por separado. La de la palabra se pone en duda porque no funciona cuando la melodía es melismática como en el inicio de *Vos pastores* (figura anterior). La de la línea melódica queda en duda porque el propio concepto es anacrónico y no tiene unos límites fácilmente definibles, aunque la *dirección melódica hacia una nota concreta* pueda ser útil al considerar la polifonía. El pulso del tactus es, por su naturaleza de unidad de medida, especificada en la escritura y en la teoría, un motivo conceptualmente válido para delimitar la aplicación de una alteración de la coniuncta. Ésta hipótesis puede ayudar a sostener una aplicación breve de la coniuncta, como en el comienzo del *Orbis orbatus* en el triplum – muy extrañamente además del G, introduce la alteración de la nota anterior, el F–, o la bajada en *et veri mercenarij* en el motetus (figuras).



Figuras X

Y también puede ayudar a explicar algunas anticipaciones al signo que podrían estar ya previamente dentro del mismo tactus, como en *clamat iam* en el triplum (figura)

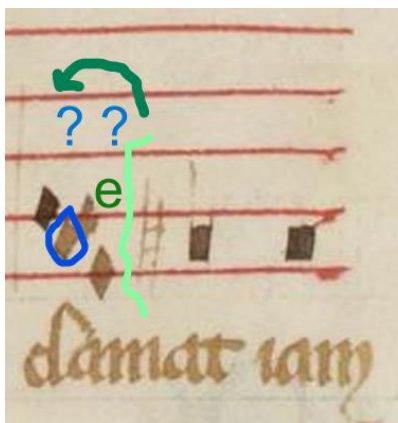
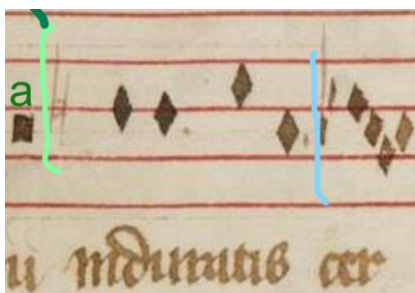


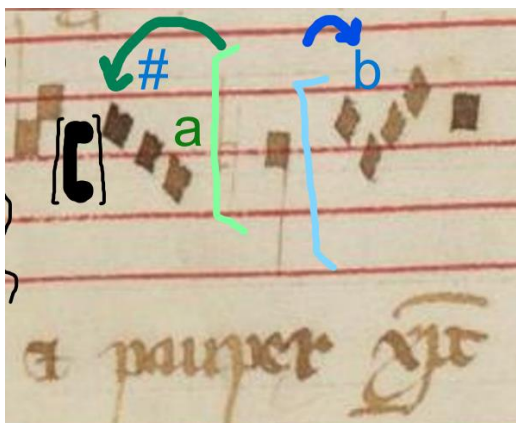
Figura X

Presenta sin embargo problemas de incompatibilidad con la notación, como es el caso de *impia induratis cervicibus* en el triplum (figura). Al especificar el final de la alteración –cuando siguiendo esta hipótesis ya se habría dado de manera sistemática–, implica una reiteración que pone en duda todo el principio.



(figura)

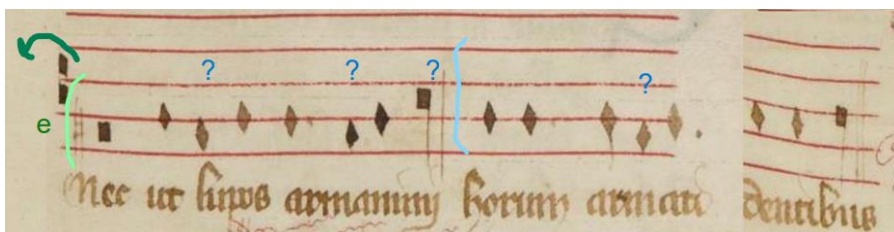
3. Podría ser también el mismo principio que hemos sugerido para los cambios de hexacordo natural, durum o mollis afecten también a los signos de alteración del hexacordo. Es decir, la hipótesis de mutación en función del modo. Aunque muchas veces los límites sean difusos, los modos son de los mecanismos más teorizados en la época, así que tiene sentido que se correlacionen con los puntos esenciales para toda mutación. Al aplicarlo, encontramos que es una ampliación del motivo del signo, sumando en este caso los mismos motivos del tactus cuando se aplica a parte *ante signum*. Pero añade más casos y puede establecer otros límites posteriores si consideramos que el siguiente punto *pos signum* de mutación en función del modo corrige la conjuncta anterior (figura).



NO, ES EL MISMO CASO PORQUE EL PULSO EMPIEZA DESPUES DEL SIGNO DE LA CLAVE DE C.

Con todo, sigue dando el problema de la reiteración del signo en el pasaje *induratis cervicibus* “hacen oídos sordos y tienen el *cuello endurecido*, los necios descarados”.⁵⁵ ¿Podría ser esta reiteración una relación con el texto? Tener el cuello duro (*stiff-necked* en inglés) generalmente quiere decir terco, querer siempre tener razón, como refleja querer colocar lo que es evidente. A lo mejor también existe este mismo sentido en las dos alteraciones del triplum cuando dice *Orbis orbatu oculum*, (“el mundo privado de sus ojos”) ya que está brindando una ayuda que alguien con sapiencia no tendría por qué necesitar. Los enigmas de retórica tienen poca comprobación, por lo que el valor de esta sugerencia es muy limitado. A pesar de ellos, de todas las soluciones propuestas ésta resulta la más satisfactoria para explicar estas mutaciones de manera plausible involucrando varias partes de la teoría de la época.

Por último, como sucede con la lectura del tenor, tenemos el dilema de los hexacordos virtuales o coniunctae no especificadas por un signo. Se entiende que se aplicarían los mismos principios con respecto a la lectura según las reglas de Garlandia, aunque en relación a los signos escritos se pueden identificar algunas extensiones de sus efectos. Como en el tramo final del triplum, podemos ver una alteración sobre la conijuncta G-A que, ya sea en relación al tactus, el mantenimiento del hexacordo o la nota a la que se dirige, la realidad es que es plausible usar la misma coinuncta hasta el primer silencio o incluso al final de la pieza (figura).



Figura

Hay que tener todas estas incógnitas y posibilidades de lectura a la hora de confrontar la polifonía.

⁵⁵ Según la traducción del proyecto de Chanter (CMPV)

Al poner y marcar todas las notas con posibilidad de alterar que se han localizado a través de las reglas e hipótesis formuladas, emergen los problemas y las imposibilidades. Y éstos dependen en gran medida de las hipótesis que estemos dispuestos a aceptar.

Empezando de nuevo por el tenor, aunque ahora pensado respecto al conjunto de las voces, cabe preguntarse si valen las mismas reglas establecidas para el tenor que para las voces superiores. No es sólo que las explicaciones en los manuscritos muchas veces parezcan indicarse respecto a uno u otro sistema notacional –unos valores largos asociados al gregoriano y los tenores, y el de valores cortos asociados al entramado polifónico y las voces superiores– sino que muchos estudiosos actuales también han considerado su diferenciación de manera bastante categórica (Apel). Como no está prescrito en ningún tratado, podemos establecer como hipótesis *la homologación de los criterios interpretativos entre el tenor y las voces superiores*. Por otro lado, hay que considerar si existe prioridad en las voces con respecto a la alteración por consonancias verticales. Por ejemplo, Garlandia propone en un pasaje una *doctrina de la prioridad de las voces superiores* a la hora de definir las alteraciones, modificando el tenor y no a la inversa.⁵⁶ Sin embargo, los tenores normalmente son materiales pre-existentes, como en éste caso, lo que ya implica una *hipótesis de prioridad del tenor a las de las voces superiores* –pensado desde la labor del compositor que podría conocer los cantos con inflexiones propias de su formación en la lectura–.

Dicho esto, tratando de admitir el máximo posible de alteraciones, han surgido varios problemas que dan lugar a otras hipótesis para la lectura en el discanto, o que sugieren la prioridad de otro tipo de reglas.

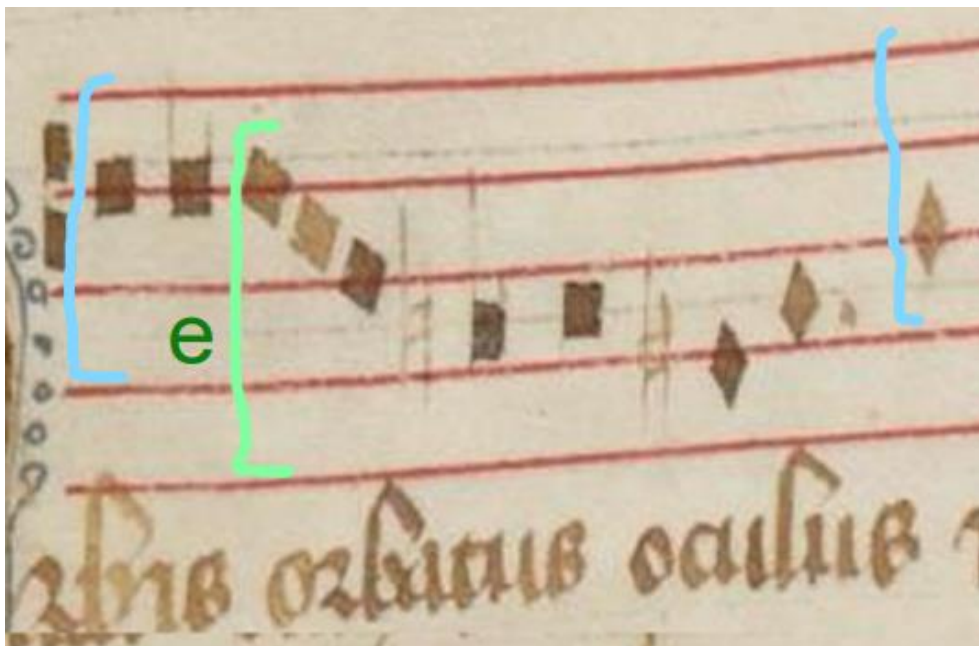
Sugerencia:

⁵⁶ “Estas reglas deben aplicarse en el canto llano, pero a veces se ven restringidas en el discanto, debido a la disposición de la consonancia en el propio discanto, ya que el subtil debe adaptar su canto en relación con el canto superior bajándolo o subiéndolo, para que se adapte mejor a la consonancia, respetando, en la medida de lo posible, las normas indicadas anteriormente.”

con el corazón en la mano», «lo hace de corazón», «tiene el corazón roto». El corazón representa la vida, la luz, el amor, la compasión. El único sentido figurado que se me ocurre que se le atribuye a la nuca o al cuello lo encontramos en la expresión inglesa ***stiff-necked***, esto es, literalmente, «de cuello duro», que se aplica a personas tercas, obstinadas, tozudas, intratables, imposibles. Ser «de cuello duro» es no dar el brazo a torcer, no ceder ni un solo centímetro, querer tener siempre la razón, guardar las distancias. El significado de esta expresión puede ampliarse hasta abarcar también la rectitud, que es la variante positiva de ser «de cuello duro», consistente en no renunciar al propio orgullo y al respeto por uno mismo, no ceder terreno. Así pues, la nuca, en cierto sentido, está conectada con una existencia fuera de la comunidad. Lo opuesto, en el lenguaje simbólico de la nuca, es inclinarse, esto es, bajar la cabeza, quedar a merced de los demás, pero de una manera más pasiva y menos voluntaria que la del que hace una profunda reverencia o se arrodilla por respeto al otro o sobrecogido ante lo sagrado.

[Link Libro “El otro lado de la cara” de Karl Ove Knausgård](#)

Con la llegada a A, podemos observar un ejemplo de subida por tonos que finaliza en semitono (Garlandia, regla 1) donde todas las notas se han especificado por escrito. Notamos que en el ejemplo el texto dice “Privado de sus ojos”⁵⁷, lo cual puede estar haciendo referencia a la necesidad de una guía adicional cuando no se tiene la vista, o una ironía al respecto.



ANEXO

⁵⁷ O “La tierra privada de sus ojos”, según la traducción francesa provista por el equipo de Chanter les motets de Phillipe de Vitry, que se completa “La tierra privada de sus ojos tropieza, ciega a plena luz del día, mientras que, para recoger cintas, cada mitré trabaja para enriquecer a sus sobrinos nietos”

*Hipótesis de los lugares de mutación en función del modo.*⁵⁸

Normalmente funciona tener unos puntos de mutación en mente cuando se trata de la lectura de la partitura. La idea es que esos puntos quedan definidos por los modos de la pieza y las distancias de 5ª o 4ª que perfilan son sumamente compatibles con los hexacordos. Facilita la lectura, aunque aún no se ha llegado un punto vital para defender su utilidad. Como hemos extraído de la experiencia, la Tabla resultante es la siguiente:

Mode	Mutation place
1	Alamire basso - alamire alto
2	Dlasolre
3	dlasolre
4	Elami basso - elami alto (dlasol)
5	Csolfaut - csolfa
6	Ffaut basso - ffaut alto
7	Cfaut -
8	Gsolreut basso - gsolreut alto

Tabla 1. Mutaciones estándar en las diferentes modalidades

Tabla Modes Limits

⁵⁸ Como se ha revisado a partir de los ejemplos de mutación en las 14 letras diferentes establecidas por el mismo autor (Berkeley, Tratado 1, Capítulo 8, Ejemplos de los 14 sitios de mutación), los resultados observados se desvían de su propia definición de registro para cada modo un máximo de -3 letras menos del registro "modo completo" establecido, o +1 letra más del mismo registro sólo en el caso del 4º modo que muta en Elami basso o gravis. Las octavas no se contabilizan correctamente en 5 de los 14 ejemplos. (Berkeley, Tratado 1, Capítulo 6 sobre los modos o tonos, c.f. Anexo Tabla X)

	Fina lis	Otr a Fina lis	Registro	Further Prescriptions	Principal letters
Primer o	D	A	Cfaut-elami acuta		CDEFG gravis y A acuta
Segund o			Gammaut-bfabmi gravis	If doesn't touch A acuta at least twice/ if it begins in G gravis	A CD F
Tercero	E	B	Dsolre-Ffaut acuta	If doesn't go beyond Cfaut-Csolfaut	EFG C
Cuarto		A (if mib)	Ala-Csolfaut	If it doesn't reach at least twice Bfabmi	CDEFG
Quinto	F	C	Elami-Gsolreut acuta	If doesn't go beyond Dsolre-Dlasolre	FG A C Facuta
Sexto			Bmi-Dlasolre	If if doesn't touch at least twice Csolreut	CD F A acuta
Séptim o	G	D	Ffaut gravis - Alamire acuta	Between Elami gravis- Elami acuta and doesn't begin in F	G ABCD acutae
Octavo			Cfaut- Elami acuta	Doesn't reach Dlasolre at least twice	CD FGA C acuta

Crítica de las transcripciones

La fuente que fundamental que nos informa de este motete es F-Pn *fr.146*, correspondiente al Román de Fauvel, con una concordancia en el manuscrito Koblenz 701. Ésta última, a pesar de tener un gran dificultad de lectura nos ayuda en momentos complicados, como la parte del motete *Christi pseudo vicarii*, para la cual Schrade inventa una voz que no existe en ninguna fuente (figuras)

Koblenz

chris - ti - - - - - pseu - do - - - - - sic

París 146

chris - ti - - - - - pseu 3

Schrade

en ninguna parte

Chris - - - - - ti - - - - - pseu



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
MÚSICA ANTIGA

Flores de Fauvel: (des)ornamentando Vitry desde el Robertsbridg
Fragment
Pablo Sainz de Robles Rueda

