RdL Revista de Libros

Requiescant in pace

Luis Gago
10 diciembre, 2014



¿Cuándo pasó la música de ser monódica (una sola voz) a ser polifónica (varias voces? Hay pocas cuestiones más trascendentes en la historia de la música occidental y, sin embargo, nos resulta extremadamente difícil datar con precisión ese momento e identificar a sus artífices. Lo único que puede afirmarse es que la polifonía nació como una ampliación natural de la monodia o, si se prefiere, que las primeras piezas polifónicas no pueden calificarse de «composiciones» *stricto sensu*, sino que debieron de ser más bien obras monódicas que una determinada manera de interpretarlas convertía en polifónicas. Por otro lado, las fuentes conservadas no son siempre coincidentes: los escritos teóricos contienen informaciones aparentemente contradictorias y una terminología latina aún muy ambigua, sin visos de poder ser dilucidada, ayuda poco a arrojar luz sobre el verdadero significado de su contenido. En escritos del siglo IX –de Hucbaldo y Regino de Prün– parecen encontrarse las primeras referencias inequívocas a la interpretación simultánea de consonancias. En *De harmonica institutione* (ca. 880), un manual práctico para enseñar a los monjes la interpretación de la salmodia y no un tratado especulativo, Hucbaldo afirma que «la consonancia es la juiciosa y armoniosa mezcla de dos notas, que existe sólo si dos notas, producidas de diferentes fuentes, coinciden en un sonido conjunto, como sucede cuando la voz de un niño y la voz de un hombre cantan la misma cosa, o en lo que se llama habitualmente *organum*». Otro monje, Regino de Prün, en su *Epistola de harmonica institutione* (ca. 901), un tratado en forma de carta escrita al arzobispo Radbod de Trier, nos ofrece una definición más o menos similar: «Cuando se oyen dos cuerdas a la vez, y una de ellas hace sonar una nota grave y la otra una aguda, y los dos sonidos se mezclan en un sonido dulce, como si las dos voces se hubieran fundido en una: entonces están produciendo lo que se llama una consonancia».

Hay que suponer, por tanto, que la *interpretación* polifónica fue anterior a la *composición* polifónica, si por esta última entendemos piezas en las que la notación indica la intención incontrovertible por parte del autor (casi siempre ignoto) de escribir música a varias voces. Las primeras escuelas polifónicas surgieron en monasterios de Francia, Inglaterra y España, pero la partida de nacimiento de la moderna polifonía occidental suele situarse en la llamada escuela de Notre Dame, un grupo de músicos en activo en la catedral de París en las últimas décadas del siglo XII y las primeras del siglo XIII. Ellos fueron probablemente los primeros en resolver una cuestión crucial, relativa no tanto al concepto –que, como acabamos de ver, llevaba ya en circulación desde hacía tres siglos– como a la manera de reflejar sobre el papel (o, mejor, el pergamino) esa polifonía aún balbuciente y, en concreto, al modo en que la notación podía reflejar un ritmo definido, que significara lo mismo para quien lo escribía y para quien lo interpretaba. El asunto se solucionó con la creación de seis modos rítmicos (larga-breve, breve-larga, larga-breve-larga, etc.) y dos de aquellos compositores que modelaron el nuevo sistema, Magister Leoninus y Magister Perotinus, son, de hecho, los primeros que fueron admirados como tales por sus contemporáneos. Conocemos sus nombres y podemos atribuirles la autoría de composiciones concretas gracias a un tratado de un autor inglés contemporáneo que debió de estudiar o enseñar en la Universidad de París en el segundo cuarto del siglo XIII y que se conoce como «Anónimo IV», ya que ese es el número que le adjudicó Edmond de Coussemaker en su moderna compilación de un gran número de tratados de música medievales –muchos de ellos de autoría anónima– en 1864. «Anónimo IV» es un tratado profusamente citado porque la información que contiene –lo que no siempre es el caso– se ve confirmada por las fuentes musicales conservadas de la época. Y en él leemos: «Magister Leoninus fue conocido generalmente como el mejor compositor de *organum*, que preparó el gran libro [*Magnus Liber*] de *organa* para la Misa y el Oficio a fin de realzar el Servicio Divino. Este libro estuvo en uso hasta la época del gran

Perotinus, que lo abrevió y sustituyó por *clausulae* mucho mejores, porque él fue el mejor compositor de discanto y mejor que Leoninus. Además, este mismo Magister Perotinus escribió excelentes composiciones a cuatro voces, como *Viderunt* y *Sederunt*, repletas de ingeniosos giros y figuras musicales, así como un número considerable de piezas muy famosas a tres voces, como los Aleluyas *Posui adiutorium, Nativitas*, etc. Además, también compuso *conductus*, como *Beata viscera* y mucho más. El libro o, mejor, los libros de Magister Perotinus han permanecido en uso en el coro de la Iglesia de Nuestra Santísima Virgen en París hasta el día de hoy».

No es este el lugar de entrar en complejas disquisiciones técnicas y explicar lo que son las *clausulae*, el *organum* o el *conductus*. Pero sí retengamos al menos un término: discanto. Las primeras composiciones polifónicas surgen a partir de una monodia previa, como una especie de añadido o enriquecimiento. Y esa voz o voces que se incorporan al tejido musical lo hacen inicialmente de una manera muy sencilla (imitando estrictamente en paralelo el curso ascendente o descendente de la línea preexistente) para luego, poco a poco, ir perdiendo en rigidez y ganando en libertad. Ese «cantar aparte» (que es uno de los significados etimológicos del término *discantus*) es lo que acabará por permitir el nacimiento de las obras maestras de Léonin y Pérotin, que nuestro oído percibe como floreos casi improvisatorios de una o varias voces que sobrevuelan esa línea de canto llano preexistente. Un buen símil literario, *mutatis mutandis*, podrían ser, por ejemplo, nuestras glosas emilianenses, pequeñas anotaciones, comentarios o explicaciones a un texto latino previamente fijado. También aquí existen una melodía y un texto latino anteriores, pero la principal diferencia con respecto a posibles prácticas interpretativas similares de los siglos X y XI (la posible época de redacción de aquellas glosas literarias) es que ahora esos floreos, esa sucesión de pequeñas apostillas musicales que escuchamos en las voces superiores han de sonar simultáneamente junto con la melodía que les sirve de base y, sobre todo, que están escritas y, por primera vez, responden a la voluntad deliberada y artística de un autor.

No se ha conservado ese *Magnus Liber* al que se refiere «Anónimo IV», pero sí han llegado hasta nosotros copias dispersas que debieron de realizarse a partir del original. Muchos de estos manuscritos se realizaron en París, pero otros se compilaron en distintas ciudades europeas (pensemos, entre nosotros, en el *Códice de Las Huelgas* o en el *Codex Calixtinus*), lo que demuestra que el nuevo estilo, esta incipiente protopolifonía, se extendió rápidamente en el siglo XIII. Y mediante la colación de las diversas fuentes podemos reconstruir, siquiera de forma aproximada, lo que debió de ser el contenido de aquel *Magnus Liber*, que incluía una serie de piezas divididas claramente en dos ciclos –uno para la Misa y otro para el Oficio– y ordenadas según el calendario litúrgico, con la Navidad como punto de partida en ambos casos: el Gradual y el Aleluya para el día de Navidad, y el responsorio *Iudea et Ierusalem*, para las Vísperas del día de Navidad, respectivamente. En su última visita a Madrid –y el adjetivo debe entenderse aquí en su doble sentido, como se verá enseguida–, The Hilliard Ensemble nos ha traído una de las grandes joyas de la corona que es, o debió de ser, aquel casi milagroso *Magnus Liber*: el magno *organum quadruplum* –esto es, a cuatro voces– *Viderunt omnes*, de Magister Perotinus, calificado por sus coetáneos *optimus discantor*, que había de interpretarse originalmente como el Gradual para la tercera misa del día de Navidad.

The Hilliard Ensemble fue fundado en 1974 por un cuarteto de jóvenes cantantes ingleses: el

contratenor David James, los tenores Paul Elliott y Errol Girdlestone, y el barítono Paul Hillier. Sólo el primero continúa en el grupo, un caso extraordinario no sólo de fidelidad a unos ideales artísticos que han permanecido, en buena medida, inalterados a lo largo de estos cuarenta años, sino también de permanencia en activo en una cuerda –la de contratenor– que no suele favorecer las carreras longevas. Paul Hillier fue el *alma mater* del grupo hasta que decidió dejarlo para fundar su propio Theatre of Voices y hay que dejar constancia de que The Hilliard Ensemble (que tomó su nombre no de una vaga derivación del apellido de su primer director, sino del pintor isabelino inglés Nicholas Hilliard) vivió sus años dorados justamente bajo la égida ideológica de Hillier, un cantante magnífico y un músico de una personalidad arrolladora. De los dos tenores de aquella época de esplendor –John Potter y Rogers Covey-Crump– sólo continúa el segundo, que ha poseído una de las voces más extraordinarias para la interpretación del repertorio medieval y renacentista; desde 1998, el ahora benjamín del grupo, Steven Harrold, sustituyó a Potter, otra baja que dejó una honda huella en el Hilliard, porque Potter unía a su condición de excelente cantante unos conocimientos teóricos asombrosos tanto del repertorio como de la propia ciencia del canto.

Tras cuatro décadas al pie del cañón, The Hilliard Ensemble ha decidido disolverse y ofrecerá su última actuación el próximo 20 de diciembre en el Wigmore Hall de Londres. El concierto ofrecido en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se enmarcaba, por tanto, en su gira de despedida y suponía su adiós definitivo a Madrid. No ha sido el mejor de sus conciertos, pero no podía ser de otra manera en el año en que Covey-Crump, por ejemplo, ha cumplido nada menos que setenta años (una edad a la que pocos cantantes osan ponerse delante de un público, y menos aún con un repertorio tan expuesto y arriesgado como el que cultivan los miembros del Hilliard) y cuando Gordon Jones, que debe de ser de su quinta –año arriba, año abajo–, camina ya renqueante y entra y sale con dificultades del escenario. La de Harrold es la única voz que conserva aún cierta frescura, porque David James, que sigue solventando las dificultades de su parte con una asombrosa profesionalidad, exhibe también un instrumento muy fatigado y sin la extraordinaria tersura y pureza de antaño. Baste recordar que fundó el grupo con tan solo dieciocho años y que le faltan sólo dos para cumplir los sesenta: toda una vida. Aunque se posea una excelente técnica como la suya (al igual que sus compañeros pasados y presentes, James es un típico producto Oxbridge: él, en concreto, se desasnó en el coro del Magdalen College de Oxford), no hay voz que resista un trote como el continuo desgaste al que él la ha sometido durante estas cuatro décadas.

Sin embargo, como recuerda el dicho, «quien tuvo, retuvo», y en este concierto con tantas resonancias emocionales para quienes han seguido, en directo y en disco, la carrera de The Hilliard Ensemble, hubo momentos que recordaban al grupo legendario que nos enseñó a escuchar, despojada de todo aditamento innecesario, la música de Guillaume Du Fay, de John Dunstaple, de Josquin Desprez, de Nicolas Gombert, de Thomas Tallis, de Giovanni Pierluigi da Palestrina, de Orlande de Lassus, de William Byrd, de Carlo Gesualdo y de tantos otros genios de la Edad de Oro de la polifonía; o el conjunto aventurero que se atrevió a mezclar sus voces con el jazz (en sus diversas colaboraciones con el saxofonista noruego Jan Garbarek), a bucear en supuestos textos fúnebres ocultos tras las notas de obras instrumentales de Bach (su *Ciaccona* para violín solo, convertida así en una partitura casi cabalística) o a dar vida a la moderna música minimalista de marcado contenido espiritual (Arvo Pärt o Gavin Bryars han sido dos de sus autores fetiches en la última etapa de su carrera). Salvo cuando la música así lo requería, el grupo ha cantado siempre a cuatro voces y sin

mujeres, destilando lo esencial de un repertorio que hasta su llegada y la de otros pioneros, como Pro Cantione Antiqua, solía interpretarse muy raramente. Y cuando se hacía, la música sonaba deformada y, lo que es casi peor, torpe y, casi siempre, hinchada.

En Madrid, The Hilliard Ensemble hizo un repaso de algunas de las principales coordenadas que han articulado su carrera. Huyendo de las obras largas o ambiciosas, dejaron a un lado las grandes obras polifónicas del siglo XVI y se centraron en piezas breves del repertorio francés del siglo XIII, en el inglés de los siglos XIV y XV, en obras contemporáneas (del armenio Vache Sarafyan y del estonio Arvo Pärt) e incluso se permitieron la gentileza para con los organizadores y el público de ofrecer el estreno mundial de una composición del guipuzcoano David Azurza, *In via lucis*, eficaz y muy bien escrita para las características del grupo. Lástima que, una vez más, como ya sucediera en los recientes conciertos de Cantus Cölln y Anna Caterina Antonacci, el Centro Nacional de Difusión Musical privara al público de los textos de todas las piezas (tampoco podían descargarse e imprimirse previamente en casa, como a veces sucede, de su página web), porque la obra de Azurza parte de un diálogo entre Jesús y Pedro en el mar de Tiberíades tras la resurrección del primero. Y, sin comprender las palabras, la música pierde buena parte de su potencia expresiva. En estas condiciones, *In via lucis* se escucha *in albis*.

Lo mejor del programa del Hilliard, y una decisión de gran potencia significativa, es que optaron por acabar por el principio, esto es, con *Viderunt omnes*, una de las primeras composiciones a cuatro voces de la historia de la música occidental y una de las cimas incontestables de toda la Edad Media. El Hilliard la grabó –modélicamente– en 1989 para el sello ECM en un registro que no era pionero (el privilegio de la primera aproximación a la obra con una clara consciencia histórica debería atribuirse a David Munrow y su The Early Music Consort of London, que la llevaron al disco en 1975), pero que sigue siendo de referencia para acercarse a esta música prodigiosa e intemporal que, ocho siglos después, y tras escuchar al minimalista Arvo Pärt, suena no sólo fuertemente emparentada con su estética sino, curiosamente, tan o bastante más moderna. Aunque lo que estábamos escuchando era la *fons et origo* de la música occidental a cuatro voces, a estas alturas del programa (que se interpretó sin intermedio), ni Gordon Jones estaba para mantener notas graves largas durante tantos minutos, ni Covey-Crump podía discantar con la gracilidad que requiere la escritura de Pérotin o, por descontado, con esa voz portentosa que nos regalaba en sus mejores años. En realidad, todo el concierto se había resentido de las deficiencias técnicas, los problemas vocales y el cansancio de unos cantantes a los que incluso este programa confeccionado *ad hoc* para su despedida les viene ya demasiado grande. No faltaron los asideros que nos trasladaron a los buenos y viejos tiempos, como la voz casi blanca en el registro agudo, aún purísima, durante unos pocos compases, de Rogers Covey-Crump en *Ov zarmanali*, un canto tradicional armenio; los emocionantes «Save us» de los cuatro cantantes en *Most Holy Mother of God*, de Arvo Pärt; el inmenso oficio y los destellos de gran cantante de Gordon Jones en su solo de *And one of the Pharisees…*, también del compositor estonio; el empaste en la escritura homofónica de *Vetus abit littera*, una pieza anónima del siglo XIII; o el empaque, más allá de la fatiga y el desgaste de las voces, que supieron imprimir los cuatro para cerrar el concierto a *Viderunt omnes*, cuya interpretación no podía por menos de conmover a quienes supieron percibir toda su carga simbólica.

No puede dejar de comentarse la injustificable actitud de buena parte del público, que fue

abandonando por goteo la sala, provocando el consiguiente estropicio, cuando le vino en gana (con flema británica, Gordon Jones los fulminaba uno a uno con la mirada). El concierto era gratuito –una mala costumbre que debería erradicarse por bien de los artistas y de los buenos aficionados–, lo que quiere decir que la gente se siente libre de marcharse en cualquier momento, sin preocuparles lo más mínimo cuando deciden poner pies en polvorosa –porque se les hace tarde, porque han quedado, porque no les gusta lo que oyen o vaya usted a saber por qué– si los artistas están cantando o no, o si pueden causar un perjuicio al resto del público. Como no han pagado, todo vale. Y como muchos aterrizan en estos conciertos gratuitos del Auditorio 400 sin saber realmente a lo que van, más de uno debió de quedar horrorizado al toparse con estos cuatro veteranos cantantes británicos interpretando música del siglo XIII (¡en un museo de arte moderno!), y además en latín. Menos mal que el saludo con que fue recibido el Hilliard al comienzo del concierto –largo, sincero, lleno de afecto y agradecimiento– denotaba que entre el público había también personas que sabían muy bien quiénes eran, y qué valores representaban, estos cuatro artistas ejemplares. Al final, los aplausos también fueron generosos, si bien ahora con un dejo añadido de tristeza, y provocaron que el Hilliard, en lo que era, esta vez sí, su ultimísimo adiós a Madrid, interpretara, sin mirar ya la partitura, una última miniatura, como aquellas que pintaba Nicholas Hilliard en tiempos de la reina Isabel I. La despedida que propusieron fue una canción escocesa tradicional del siglo XVI, *Remember me, my dear*. Si la elección llevaba el mensaje implícito de que no los olvidemos, pueden estar seguros de que serán recordados mucho, muchísimo más allá de este concierto. Después de cuarenta años instruyéndonos y deleitándonos, les ha llegado ya la muy merecida hora del descanso.