



Tasto Solo. Los pilares de Palestrina

Jueves, 27 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 20:00 horas

Con la colaboración de:



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



CNDM

Los pilares de Palestrina. Un recorrido desde finales del Medievo hasta los inicios del Renacimiento

Anónimo

Benedicamus [*Magnus Liber Organi*, siglos XII-XIII]

Quant revient / L'autrier joer / Benedicamus [*Codex Montpellier*, c.1300]

Gloriose matris Dei [*Orfeo Català, MS I*, c.1300] [instrumental]

Catholicorum concio [*Codex Huelgas*, c.1325]

O Maria / In veritate [*Codex Montpellier*, c.1300]

Philippe de Vitry (1291-1361)

Petre Clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus

Rex quem metrorum / Rex regum

Impudenter / Virtutibus laudabilis / Alma redemptoris Mater

Anónimo

Flos Vernalis [*Codex Robertsbridge*, c.1360] [instrumental]

Alleluia [canto llano]

Philippe de Vitry / Anónimo [*Codex Robertsbridge*, c.1360]

Firmissime fidem / Adesto / Alleluia

Philippe de Vitry

Vos qui admiramini / Gratissima / Gaude gloriosa

Anónimo

Ave Regina cælorum [canto llano]

Johannes Ciconia (c.1370-1412)

Ligiadra Donna [instrumental]

Albane, misse celitus / Albane, doctor maxime

Petrum Marcello / O Petre

Guillaume Dufay (1397-1474)

Par le regard de vos beaux yeux

Anónimo

Agnus Dei [canto llano]

Matteo da Perugia (c.1350-c.1418)

Ave Sancta mundi salus / Agnus Dei

Josquin Desprez (c.1450-1521)

Salve Regina [En tablatura anónima, Fragment de Colmar 544]

Tasto Solo

Anne-Kathryn Olsen y Barbara Zanichelli, *sopranos*

Marine Fribourg, *mezzosoprano*

Víctor Sordo y Riccardo Pisani, *tenores*

Angélique Mauillon, *arpa*

Natalie Carducci y Pau Marcos, *fídulas*

Rémi Lécorché, *trompeta medieval*

Guillermo Pérez, *órgano, clavisimbalum y dirección*

NOTAS

En *Musica Enchiriadis*, un tratado del siglo IX, se habla ya de polifonía, por lo que, dado que la literatura musical de la época era descriptiva y no prescriptiva, es muy posible que fuera práctica habitual desde antes, aunque la pieza polifónica más antigua conservada es del siglo X y su presencia en las fuentes sólo se consolida en el XI. Las polifonías se hacían con ánimo ornamental y en un primer momento debieron ser improvisadas o memorizadas. Los tratadistas empezaron a anotarlas con la única intención de que las reglas fueran comprendidas por los cantores, no con la idea de crear repertorios cerrados.

En *Musica Enchiriadis* se hacen ya referencias al *organum*, un procedimiento relativamente simple según el cual a un canto llano (*vox principalis*) se le añadía una voz ornamental (*vox organalis*) que podría estar a la octava, a la quinta o a la cuarta. El *organum* es con el *conductus* –un canto procesional construido de forma similar, pero a partir de una voz principal inventada y no tomada de la tradición–, la forma principal de la polifonía hasta el esplendor de la llamada Escuela de Notre Dame. Un informante del siglo XIII, conocido en la historiografía como Anónimo IV, que estuvo en París, cuenta que un tal Magister Leoninus (en francés se llamaría Leonin), había producido un completo ***Magnus liber organi*** para ser usado en las celebraciones de la liturgia de la catedral parisina, una compilación realizada seguramente entre 1160 y 1180. Ese *Gran Libro de organa* sería revisado y ampliado por Magister Perotinus (Perotin) entre 1180 y los primeros años del siglo siguiente, llevando la composición de estas obras al máximo extremo de virtuosismo con piezas a 3 e incluso 4 voces.

Del repertorio de Notre Dame nace el motete, una composición a dos o tres voces generalmente de carácter profano (aunque también los hay sacros), que con el tiempo empezó a usarse para celebrar inauguraciones, consagraciones o acontecimientos políticos, y que presentaba un texto diferente para cada voz, a veces en idiomas distintos (francés, latín). Los motetes se construían a partir de una voz de *tenor* (así llamada porque es la que *tenía* la melodía original) sobre la cual se escribía una segunda voz (*motetus*) y, de forma más común, una tercera (*triplum*). Aquellos motetes tempranos se caracterizaban por un gran contraste entre el diseño rítmico del tenor, breve y repetido, y las voces superiores, rítmicamente activas. Entre las principales fuentes del motete se encuentra el **Codex Montpellier**, posiblemente recopilado en París hacia el año 1300, y en el que aparecen incluso motetes a cuatro voces (de hecho, ***Quant revient*** es un motete de este tipo).

Hacia 1325, María González de Agüero, abadesa del Real Monasterio de Las Huelgas, en Burgos, ordenó la recopilación del repertorio musical que se interpretaba en el cenobio en un único manuscrito, intentando evitar su dispersión. El conocido como **Codex Huelgas** contiene pues un extraordinario muestrario de las prácticas en un monasterio femenino a principios del siglo XIV. De las 179 obras con música que se han preservado en él, 136 son polifónicas (sólo una a 4 voces), y entre ellas hay motetes, conductus, *organa* y prosas. ***Catholicorum concio*** es un organum a dos voces.

Para las fechas de la recopilación del Codex Huelgas, la polifonía estaba sufriendo una transformación radical, hasta el punto de que historiográficamente el período anterior se ha calificado de Ars Antiqua y el que florece a partir de ahora, de Ars Nova. ***Ars Nova*** es el título de un tratado de **Philippe de Vitry** que, junto al *Ars nove musice* de Johannes de Muris, ambos aparecidos hacia 1320, presentaba un nuevo tipo de notación mensural, más flexible y preciso, que permitía subdivisiones de tiempo binarias y ternarias. En esta época, los compositores seguían valiéndose de un tenor como base de sus composiciones, aunque suelen ser ya casi siempre inventados. La escritura seguía siendo horizontal, pero las entradas de las voces podían hacerse sucesivamente, lo que ocurre sobre todo en los motetes. Es ahora cuando aparece el contratenor, voz que sirve de complemento a la de tenor. En las piezas religiosas a tres voces, el contratenor se sitúa entre el tenor y el *cantus*. En las piezas a 4, establece un lazo más estrecho con el tenor, oponiéndose a las dos voces superiores, por norma – esto no cambió–, más animadas. Las líneas melódicas pueden estar sujetas a movimientos contrastados y adoptar todo tipo de intervalos para llegar a los puntos de consonancia. También es habitual recurrir al cromatismo y son abundantes las falsas relaciones. Las alteraciones en cualquier caso no se anotaban, y por eso para conocer qué se hacía con ellas son importantes las primeras tablaturas para tecla, como la del ***Codex Robertsbridge***, un manuscrito de origen italiano que se conserva en Londres y en el que hay tres estampidas y tres arreglos de motetes.

Hacia finales del siglo XIV, el Ars Nova conoció un proceso de complejidad y refinamiento rítmico conocido como Ars Subtilior que llevó a la música a una fase de audaz especulación casi experimental. En el Ars Subtilior los motetes solían utilizar procedimientos de isorritmia en el tenor. La isorritmia era un procedimiento en el que un patrón rítmico repetido (*talea*) se superponía a una repetición melódica (*color*), creando un marco organizativo que permitía explorar complejidades rítmicas y simbólicas. ***Ave Sancta mundi salus / Agnus Dei*** de Matteo da Perugia es un motete isorítmico a tres voces. Tanto la música de Perugia, que fue maestro de capilla en la catedral de Milán, como la de **Johannes Ciconia**, un músico flamenco que trabajó en Padua, supone una transición hacia un estilo contrapuntístico más claro y

expresivo. *Albane, misse celitus* y *Petrum Marcello* son también motetes isorrítmicos y, como el de Perugia, aún politextuales, con el curioso detalle de que el compositor se cita a sí mismo en el texto, algo que Ciconia hizo más veces. *Ligiadra donna* pertenece en cambio al género de la *ballata*, una de las formas fijas de la canción profana del Ars Nova italiano, equivalente al *virelai* francés, y por tanto la más cercana a la música popular.

A lo largo del siglo XV, varias generaciones de compositores flamencos, empezando por la de **Guillaume Dufay**, nacido justo en el cambio de siglo, llevarían la polifonía hacia un naturalismo en el que la complejidad se fundía con el humanismo, un proceso que alcanzaría un nivel de clasicismo y depuración soberbios en la eminente personalidad de **Josquin Desprez** que marca toda la evolución de la música polifónica hasta la de los grandes maestros de finales del XVI, entre los que Palestrina es figura señera. *Par le regard de vos beaux yeux* de Dufay es todavía una típica canción a 3 voces, un *rondeau* que enlaza con la tradición medieval. En el *Salve Regina* a 4 de Josquin lo que destaca es ya una depurada claridad contrapuntística, en la que se unen la complejidad técnica con la accesibilidad emocional. La declamación melódica supone la demostración de la absoluta atención que Josquin presta al texto buscando realzar el significado expresivo de cada frase. Los contrastes entre secciones imitativas y homofónicas expresan la súplica y la adoración en un marco íntimo. La obra se erige como un ejemplo temprano de la capacidad del contrapunto renacentista para comunicar sentimientos profundos con una simplicidad engañosa. Como tanta música de Josquin, también esta *Salve* mereció la atención de sus contemporáneos, que la conservaron en diversas formas, incluida una tablatura para tecla que Guillermo Pérez ha incorporado a la interpretación que Tasto Solo hace de ella.

© Pablo J. Vayón