

Un nuevo paso en un largo camino

FRANCESC VILLANUEVA SERRANO

Investigador independiente

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4680-1546>



Volumen XX de la colección
Polifonía Aragonesa
Zaragoza,
Institución Fernando el Católico,
2017, 115 pp.
ISBN 978-84-9911-458-3

La Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza prosigue en su sostenida labor de promover la publicación de ediciones musicales vinculadas al territorio de Aragón dentro de su serie Polifonía Aragonesa. La figura generosa y entusiasta de Pedro Calahorra alumbró hace treinta y cinco años este proyecto y, desde entonces, ha sido el alma incombustible de una colección que alcanza el vigésimo volumen con el libro que reseñamos. Si bien es cierto que la frecuencia de aparición de nuevos números ha descendido algo en los últimos años, es de justicia felicitar a la institución editora por su meritorio esfuerzo y afán en mantener la vitalidad de este pro-

ESTEVE ROLDÁN, Eva.
Magnificat a tres y cuatro voces del ms. 2/3 (c. 1520) de la catedral de Tarazona. Obras de Pedro do Porto, Rodrigo de Morales, Antonio Marlet, Juan de Anchieta, Pere Vila y Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas.

yecto, especialmente en tiempos de estrecheces presupuestarias.

El volumen que nos ocupa viene a cubrir un hueco en el corpus del repertorio hispano de la época de los Reyes Católicos y de los primeros tiempos de Carlos V lo cual, por sí solo, justifica su publicación. Al mismo tiempo, también es un notable paso en el largo camino, iniciado en 1941 por Higinio Anglés, en pos de completar la labor colectiva de la edición musical del códice ibérico más imponente entre los conservados de aquellos tiempos, al menos en lo tocante al género religioso: el ms. 2/3 de la catedral de Tarazona. No es el primer volumen dedicado por la institución editora a esta fuente, sino que ya es el cuarto que incluye obras allí preservadas. La presentación exterior del nuevo número se ajusta plenamente a los estándares de la colección Polifonía Aragonesa, tanto en lo que respecta al formato en folio con encuadernación en rústica cosida y tapas en tono verde oscuro como en su extensión en páginas, habitualmente entre 100 y 200.

El libro se ocupa de siete de los quince magnificats, todos ellos copias únicas, que contiene el códice. Se trata, por tanto, de una edición dedicada a un género concreto, un privilegio al que solo las misas y los motetes han aspirado tradicionalmente, en lo que atañe a la polifonía en latín. Este hecho pone el foco de atención en un cántico cuyos primeros ejemplos revestidos con la solemnidad del canto de órgano en la península ibérica comienzan a aparecer precisamente en esta épo-

ca preludiando una sobresaliente y larga trayectoria polifónica.

De todo ello es buena conocedora Eva Esteve Roldán, responsable de esta edición, en quien además confluye su condición de estudiosa del códice turiasonense¹. En el proceso de selección de los magnificats a incluir en este libro, la editora ha excluido los seis compuestos por Francisco de Peñalosa, así como uno de los dos de Juan de Anchieta y el único de Juan de Segovia, todos ellos previamente editados en su integridad. Los magnificats editados son atribuidos a Pedro do Porto, Rodrigo de Morales, Antoni Marlet, Juan de Anchieta, Pere Vila y dos a Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas. Pese a ello, no todos los seleccionados para este volumen son inéditos puesto que uno ya había sido publicado parcialmente y otros tres íntegramente, incluyendo el de Vila que la autora clasifica en la primera categoría (p. 10)². La

¹ ESTEVE ROLDÁN, Eva: «Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico», en *Nassarre*, 22 (2006), pp. 131-172; «Polifonía procedente del Oficio divino durante el Renacimiento: reflexiones historiográficas», en MARÍN LÓPEZ, Javier y otros (eds.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1911-1924; «El surgimiento del magnificat polifónico en la Península Ibérica», en *Nassarre*, 29 (2013), pp. 15-44.

² GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, vol. II, (tesis doctoral), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, pp. 727-754. Existe edición en microfichas con idéntica referencia

inclusión de piezas no inéditas responde a la intención de facilitar las transcripciones de aquellas contenidas en estudios de difícil acceso, lo cual parece una decisión acertada teniendo en cuenta la vocación práctica, aunque no exenta de rigor, de la colección.

El volumen presenta la clásica estructura bipartita estudio-transcripción musical habitual en este tipo de ediciones y a la que responden todos los títulos de la serie. La autora propone un estudio breve y con cierto carácter pedagógico —se incluye información ampliamente conocida por los especialistas y se enlazan frecuentemente los apartados con párrafos que avisan del contenido del siguiente—, características que encajan bien en el espíritu de la serie de maximizar su difusión pública para fomentar su interpretación. El contenido del estudio se divide fundamentalmente en dos capítulos. En el primero, «Introducción» (pp. 9-18), se trata del código, aunque muy superficialmente, y de los magnificats seleccionados en su conjunto; en mi opinión, no hubiera resultado superfluo sintetizar aquí la interesante cuestión historiográfica del manuscrito, de la que precisamente

Eva Esteve es experta aunque, obviamente, no es en absoluto criticable la opción elegida de recurrir a la correspondiente cita bibliográfica a su trabajo específico. El afán didáctico se intensifica en el apartado dedicado al texto del magnificat y su lugar en la liturgia así como, en parte, en el que trata los contextos de ejecución e indicaciones interpretativas. Los últimos dos apartados de la «Introducción» se dedican a aspectos ya directamente relacionados con la edición musical como son las fuentes del canto llano empleado y los criterios editoriales; desde mi punto de vista, este último apartado está algo desubicado en la parte central del estudio, siendo más difícil de localizar por el estudioso interesado, y podría haber encontrado un mejor acomodo en su lugar tradicional precediendo las transcripciones.

El segundo capítulo del estudio (pp. 18-31) se dedica a las piezas editadas. De modo individualizado y metódico, la autora aborda sucintamente para cada magnificat los siguientes cuatro aspectos: biografía del autor, el canto llano y su empleo en la polifonía, el ámbito de las voces, y la estructura y estilo. La fuente solo proporciona en la mayoría de casos un único identificativo del nombre del compositor ante lo cual la autora ha aceptado las atribuciones de autoría más comúnmente admitidas entre los investigadores. El material biográfico empleado por Esteve está, en general, actualizado con los últimos avances dis-

bibliográfica. Posteriormente a la edición de Esteve ha aparecido otra del mismo autor: GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: «Pere Vila (ca. 1465-1538), organista de les catedrals de Vic i València, probable autor del *Magnificat* a 4 (BC: M 1167 *olim* E: TarazC 2/3)», en *Revista Catalana de Musicologia*, 11 (2018), pp. 31-61.

ponibles. Únicamente se percibe la ausencia de un par de datos conocidos aunque el primero de ellos, ciertamente, aún pendiente de confirmación definitiva en la oscura trayectoria de Antoni Marlet, que lo sitúan en 1486 como escolán en la catedral de Lérida y, en 1506, como maestro de la capilla de Enrique de Aragón, duque de Segorbe, previamente a su toma de posesión en la catedral de Tarragona³.

Para determinar los cantos llanos empleados en las obras y, en consecuencia, reproducirlos también en la edición, Esteve ha estudiado acertadamente hasta siete tratados y manuales hispánicos de la materia que cubren el período 1492-1565, cinco de los cuales corresponden al reinado de los Reyes Católicos. Su análisis de las cláusulas, así como de los vestigios del canto llano y de la presencia de la nota *repercusio* en la polifonía le conducen a formular su propuesta de clasificación modal de cada pieza y a elegir el canto llano más afín. Posteriormente, en función de su ámbito, la editora asigna cada una de las partes vocales, no especificadas en el código, a uno de los

registros vocales de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. En este punto mantengo algunas diferencias sin que puedan entenderse como enmiendas. En primer lugar, opino que no es necesario acudir al uso del término «barítono» en su acepción moderna. No solo es anacrónico sino que considero que es innecesario para referirse a partes con ámbitos como Do3-Re4 y escritas en clave de Do en 4ª línea como sucede en las piezas 1, 2 y 7, que se ajustan sin mayores problemas al tenor en el repertorio de la época. Por otro lado, partes con ámbitos como Sol3-Sol4 y escritas en clave de Do en 3ª línea en las piezas 1, 2, 5, 6 y 7 son adjudicadas al tenor, cuando son más propios del alto. De cualquier modo, las asignaciones de Esteve ciertamente se ajustan a las tesituras modernas de las voces y, por tanto, pueden entenderse como acercamiento voluntario a un público amplio que comprende el mundo de la interpretación actual.

Un breve análisis musical, de extensión entre media y una página, concluye el espacio dedicado a cada pieza. Esteve busca especialmente significados en la relación música-texto fijando su atención en la distribución de las voces y la sonoridad resultante en los distintos versos, el tratamiento de la división de los hemistiquios, las técnicas contrapuntísticas empleadas y los cambios rítmicos. Obviamente, podría haberse profundizado más en el análisis pero seguramente ello habría conllevado penetrar en un campo demasiado especializado y,

³ Primeras referencias documentales en: MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la música*, Lérida, Dilagro Ediciones, 1975, p. 150; VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *Guillem de Podio (*1420c; +1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra* Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes, (tesis doctoral), vol. I, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2015, pp. 398-399.

por tanto, poco adecuado para los objetivos de la serie.

Aunque el texto del estudio está bastante cuidado, se han detectado algunos lapsus puntuales, habituales en la mayoría de las publicaciones, que no empañan lo más mínimo el concienzudo trabajo realizado. Además de algunas inevitables erratas, se ha observado la falta en la bibliografía final de la referencia bibliográfica completa de una obra citada abreviadamente (p. 10)⁴, la referencia incorrecta a Torrentes por Tordesillas (p. 12), la confusión del «reino de Aragón» con la «Corona de Aragón» (p. 27) o la falta de explicación, junto al resto de criterios de transcripción, del significado de las notas escritas entre corchetes, que aparecen en una ocasión en la edición musical (p. 85).

Tras el estudio llegan las ediciones musicales de las piezas, presentadas en el mismo orden que figuran en el manuscrito. El aspecto general es óptimo. Cada pieza viene acompañada de los correspondientes incipits y de los versos en canto llano necesarios para su interpretación pares o impares, dependiendo de la pieza, los cuales figuran intercalados en el lugar correspondiente entre los polifónicos. En su transcripción, la editora reduce los valores de las figuras a la mitad, asumiendo la práctica más extendida en la actualidad para la

música religiosa de esta época. De otro lado, las barras de compás están presentes únicamente sobre los pentagramas y, además, son discontinuas en pos de minimizar su efecto indeseable de acentuación rítmica. Las figuras que rebasan el ámbito de un compás se transcriben con las ligaduras modernas necesarias lo cual ayudará, sin duda, a los intérpretes menos avezados, frente a la opción más académica, actualmente en boga, de transcribir el valor íntegro de las figuras con independencia de si exceden o no el compás en que comienzan. Las notas críticas de los cambios introducidos al texto musical original aparecen a pie de la misma página correspondiéndose con los números ubicados entre paréntesis sobre las notas afectadas, sistema que presenta las ventajas de facilitar la consulta de la información y de advertir en la propia partitura de la existencia de una modificación.

La confrontación de la fuente con las transcripciones de los magníficos de Porto y de Marlet, seleccionados a modo de muestra, revela una buena fiabilidad editorial en general, aunque se han localizado algunas erratas de distinta naturaleza, todas las cuales, no obstante, podrían haberse generado en el proceso de codificación con el programa editor o, incluso, durante la maquetación final⁵. La aplicación

⁴ *Opera Omnia* de Francisco de Peñalosa editada por Dionisio Preciado.

⁵ En concreto, faltan cinco ligaduras modernas necesarias sobre barras de compás (Porto, cc. 67-68 [C/A], 110-111 [T]; Marlet, cc. 217-218 [A], 243-244 [T1], 262-

de la semitonía subintelecta es conservadora, limitándose en la mayoría de piezas a hacer sostenidas las cláusulas bien definidas.

Por lo que respecta a la aplicación del texto, la fuente no ayuda apenas puesto que la ubicación de las sílabas sobre las figuras en el original no es, ni siquiera, aproximada y en ningún caso incluye repeticiones textuales, que son claramente necesarias en ocasiones. Por ello, pese a haberse aplicado coherentemente criterios generales, la edición no pasa de ser una propuesta entre las muchas posibles, como indica la propia editora. Las palabras de más de dos sílabas han sido acentuadas por la editora, pese a ser latinas, con el fin de ayudar a los cantantes a la interpretación.

En definitiva, este nuevo volumen de Polifonía Aragonesa representa una justa reivindicación del papel relevante del magnificat polifónico en la península ibérica formulada a través de un trabajo musicológico serio, honesto y eficaz. Al mismo tiempo, es un nuevo paso en el largo camino de esa misión colectiva, que continúa en progreso, en pos de completar la edición de la integridad de las pie-

263 [B]), un corchete indicando ligadura en el original (Porto, c. 131-132 [C/A]) y una figura existente no transcrita (Marlet, c. 220 [B]). También se han hallado dos notas incorrectas (Marlet, cc. 158 [T1], 188 [B]), un número de nota crítica en posición errónea (Marlet, c. 88 [T2]) y una pequeña frase desplazada de su lugar correcto en el tiempo de una breve (Porto, cc. 119-121 por 118-120 [C/A]).

zas de ese monumento musical que es el manuscrito 2/3 de la catedral de Tarazona. Deseamos que pronto aparezcan nuevas ediciones dedicadas a este códice que culminen esta magna empresa.

ÍNDICE

I. ESTUDIO

1. Introducción

- 1.1. El Códice.
- 1.2. El texto.
- 1.3. Contextos de ejecución e indicaciones interpretativas.
- 1.4. El canto llano.
- 1.5. Convenciones editoriales.

2. Información sobre las obras

- 2.1. Pedro do Porto. Magnificat, 8º tono.
- 2.2. Rodrigo de Morales. Magnificat, 4º tono.
- 2.3. Antonio Marlet. Magnificat, 1º tono.
- 2.4. Juan de Anchiet. Magnificat, 4º tono.
- 2.5. Pere Vila. Magnificat, 1º tono.
- 2.6. Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas. Magnificat, 6º tono.
- 2.7. Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas. Magnificat, 1º tono.

3. Epílogo

4. Bibliografía

II. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

1. Pedro do Porto. Magnificat, 8º tono.
2. Rodrigo de Morales. Magnificat, 4º tono.
3. Antonio Marlet. Magnificat, 1º tono.
4. Juan de Anchiet. Magnificat, 4º tono.
5. Pere Vila. Magnificat, 1º tono.
6. Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas. Magnificat, 6º tono.
7. Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas. Magnificat, 1º tono.