

La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro, 1613*)

MARIANO LAMBEA



Separata de

NASSARRE

Revista Aragonesa de Musicología

XII, 2

Institución «Fernando el Católico»

Zaragoza, 1996

La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613)

MARIANO LAMBEA

“Exorto, pues, que el compositor *en los lugares dudosos y peligrosos ponga la señal de b, o de ♯, x* según hiziere a propósito; a fin que el cantor no aya a pronunciar cosa que sea contra su intención y propósito, con que de una vez venga a dar mala satisfacción assí mesmo, al componedor y a los que estuvieren escuchando.” (Cerone, p. 716).

“Mas, porque no todos los cantores saben todas las reglas, y todo término musical, por esso se ponen las señales cerca de los puntos; digo para dar lumbré al canto y aclararle, que es alumbrando al tuerto y lagañoso cantante; y assí, no sin causa, a estas b, ♯, x cifras, algunos escritores las llamaron *Señales de ignorantes*.” (Cerone, p. 411).

INTRODUCCIÓN

Exhorta, pues, Cerone a que el compositor sea meticoloso –y aun celoso, diría yo– en la escritura real de las alteraciones para evitar posibles incorrecciones por parte de los intérpretes; incorrecciones que podían ser voluntarias (por adornar la obra o alardear de facultades vocales) o involuntarias (por desconocimiento o despiste). Sea como fuere, la realidad es que la exhortación del teórico bergamasco fue como predicar en el desierto, porque son muchas más las composiciones polifónicas de música vocal de los siglos XVI y XVII que no llevan sus correspondientes accidentales, que las que los llevan de manera sistemática. De lo que se deduce que los compositores se mostraban reacios a escribir explícitamente lo que se sobreentendía implícitamente; entre otras cosas porque la tradición oral, la práctica secular, la familiaridad con el sistema de la solmisación y con su complicado mecanismo de las mudanzas y de las conjuntas, o, incluso, la mera intuición musical que presuponían en los intérpretes podían eximirles a ellos, a los compositores, –y de hecho les

eximían— de escribir una alteración determinada, ya que sabían que los cantores probablemente la entonarían, estuviera escrita o no. Lo único que les podía suceder utilizando esas *señales de ignorantes*, era precisamente eso: parecer ignorantes.

Desde muy antiguo ha habido una diferenciación considerable de estatus intelectual entre el *musicus*, o músico teórico que es científico, que conoce, especula y compone, y el *cantor*, o músico práctico, simple ejecutor que toca y canta, pero que desconoce los entresijos de la ciencia de la música. Y esto, al parecer, Cerone lo tiene muy en cuenta, pues pone en guardia al compositor ante la ignorancia del cantante; o lo que es lo mismo, se inclina por la exactitud, el rigor metodológico y el respeto a las leyes de la teoría musical, antes que por la oscilación, la inseguridad o el capricho aleatorio de la interpretación casi improvisada. Al menos eso es lo que parece deducirse de las dos citas suyas que encabezan este trabajo. Sin embargo, él mismo reconoce que hay *lugares dudosos y peligrosos* en los cuales el cantante puede dudar, y, evidentemente, nosotros con él.

El cumplimiento de las reglas o normas en arte se da muchas veces de manera azarosa, ya que aquello que para un autor o una escuela es dogma de fe, deviene para otros en algo transgredible, y hasta obviaable. Cada compositor tiene su propia formación musical, técnica y teórica, sus preferencias estéticas, su predisposición ante los textos que va a musicar y, además, nadie mejor que él conoce el grado de preparación y de solvencia interpretativa de los músicos con los que trata a diario, o que están próximos a su círculo. También cada compositor muestra su respeto hacia la teoría, o, por el contrario, su interés en superarla y en explorar nuevos caminos. En relación con las alteraciones, el compositor dispone de libre albedrío para aplicar una u otra, y esto conviene tenerlo presente, porque no sólo es el cantor el que decide sostener o bemolizar una nota. Dirá Cerone: “[...] quer[i]endo el compositor [*sic*] subir la nota da [*sic*] él imaginada, *le será menester servirse de la figura diesis.*” (•p. 712). Si se me permite, todo esto podría ser algo así como el aspecto «poético» del asunto de la semitonía subintelecta.

Por el contrario, el aspecto «prosaico» podría ser expuesto más o menos así: los que manejamos con cierta asiduidad la polifonía vocal, religiosa y profana, impresa y manuscrita, del Renacimiento y primer Barroco vemos con asombro e irritación cuán caprichosas son las fuentes musicales en el tema de las alteraciones. En algunas obras vienen escritas con el máximo esmero y rigor, en otras no aparecen por ningún sitio y en otras muchas los errores son evidentes; así no sabemos si el compositor las escribió profusamente para curarse en salud o no las

escribió por darlas sobreentendidas, si el copista las añadió de su propia cosecha o no las copió por omisión y, por fin, si al impresor se le acabaron los tipos precisamente en aquel momento.

En este dilema entre “poesía” y “prosa”, entre la creación de la obra de arte y su transmisión escrita, nos movemos los musicólogos cuando transcribimos música antigua de estas características. Pero lejos de mitificar el asunto y amedrentarnos ante su resbaladiza aprehensión, echemos mano de la teoría y vayamos directos al grano. *Res, non verba.*

OBJETIVOS

Intentaré tratar el asunto de la semitonía subintelecta como una cuestión y no como un problema. La explicación es la siguiente: si lo tratase como problema tendría que darle una solución que podría ser arriesgada o, en el mejor de los casos, dudosa. En cambio, si lo trato como cuestión me puedo acoger al significado etimológico de *quæstio* (derivado de *quærerere*, «procurar saber», «proponerse como objeto de estudio»), y, a partir de ese planteamiento y de los argumentos e indicaciones del propio Cerone, intentar vislumbrar la parte de verdad relativa que pueda haber en este tema.

El objetivo del presente trabajo está claro: se pretende hacer una lectura útil del tratado de Cerone y relacionar los puntos, las frases, las indicaciones o los capítulos en los que trata de la semitonía. Evidentemente, habrá que seleccionar los fragmentos más interesantes y provechosos, ordenarlos según unos criterios preestablecidos e incluirlos en unos epígrafes puntuales.

Todos sabemos que Cerone se repite en muchos casos y vuelve a decir, una y otra vez, lo que ya había dicho anteriormente, quizás, movido por el espíritu didáctico que anima su obra. Además, incluye en su libro una serie de consejos de tipo moral que nada tienen que ver con la música y que, en este sentido, le han hecho muy vulnerable a la crítica. Sin embargo, su lectura no es desagradable, porque nos da un retrato bastante fiel de la mentalidad de la época en determinados aspectos. Pero lo cierto es que Cerone ha gozado desde siempre de una antipatía formidable en los estamentos musicológicos; se le ha tildado de retrógrado, de inmovilista, de conservador y de pedante. No es éste el lugar ni el momento para repasar la nómina de sus detractores —que son muchos— con sus respectivas argumentaciones, ni de aquellos que han hecho leña del árbol caído, por pura inercia en la mayoría de ocasiones. Yo simplemente hago una pregunta: ¿Quién ha leído a Cerone en su totalidad?; o mejor dicho, ¿quién ha hecho una lectura inteligente de su tratado? Yo

no voy a defenderle; en todo caso se defenderá él con su postura y sus conocimientos.

METODOLOGÍA

La edición de la que me sirvo para este trabajo es la siguiente:

PEDRO CERONE: *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, (Bibliotheca Musica Bononiensis, sezione II, n. 25), Bologna, Forni editore, 1969, (Vols. I y II), reimpresión anastática de la edición de Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613.

Conviene aclarar desde el principio que, en las páginas que preceden al “Libro primero”, viene una fe de “Erratas” que ocupa dos páginas sin numerar. Es útil leerla detenidamente y tomar buena nota de ella para después en las páginas del texto subsanar los errores que allí constan. Asimismo, al final del tratado, en la pág. 1160, vienen unos “Avisos generales para la enmienda” que complementan esa primera fe de erratas. Afortunadamente, ninguna de las citas que se relacionan en el presente trabajo contiene errores que figuren en esos dos listados de erratas; sin embargo, es probable que se haya de recurrir a ellos en algunos de los ejemplos musicales que se indican.

Por otra parte, presupongo al lector versado y familiarizado con la terminología y la teoría de la época, lo cual me libera de dar explicaciones o aclaraciones superfluas. También pido perdón por adelantado si en alguna ocasión repito conceptos en las citas de Cerone, pero prefiero esas tautologías que la más mínima omisión.

Para la transcripción de los fragmentos de Cerone, respeto la grafía original y sólo modernizo la oscilación entre la “u” y la “v”, con valor vocal o consonante según los casos. Modernizo también los signos de puntuación, la acentuación, la separación o la unión de palabras, el uso de las mayúsculas (salvo casos excepcionales, por el énfasis que se le pueda dar) y disuelvo las abreviaturas. En todos los casos respeto siempre el subrayado del propio Cerone, así como sus interpolaciones entre paréntesis. Todo lo que yo añada en la cita para aclarar el sentido o remarcar algún aspecto, irá entre claudátor. Por otra parte, los nombres de las notas musicales que yo utilice, irán en versalitas.

Las observaciones o indicaciones que da Cerone sobre el uso de las alteraciones vienen expuestas en diversos lugares de su tratado. Algunas de ellas en concreto figuran en los libros dedicados al “canto llano”, al “canto de órgano”, o en otros libros que tratan temas afines. Es conveniente tener en cuenta que el canto llano, cuando es tomado como *can-*

tus firmus de una composición polifónica, puede sufrir modificaciones debidas a causas armónicas impuestas por el discurso de las voces restantes. Además, el canto gregoriano, en la época de Cerone, está ya bastante alejado de su pureza original, hasta el extremo de que, en las cláusulas específicamente de canto llano, se permite la inclusión de accidentales, como se puede ver en la •p. 452. (*Vid.* el apartado **Definición del término**).

Por mi parte, he preferido no hacer diferenciaciones en ese sentido, salvo que he incluido determinadas normas en el epígrafe de **Razones melódicas**, y otras en el de **Razones armónicas**; entre otras causas, porque algunas de esas normas vienen en los sitios más dispares de su tratado.

Los epígrafes restantes son los siguientes, en un orden que considero funcional:

Definición del término

Razones melódicas

Conjuntas

Uso desmesurado del bemol

Razones armónicas

Semitonía en la cláusulas

Alteraciones de precaución

Facilidad de entonación para los cantantes

Relación música / texto

Notará el lector que, en ocasiones, cito textualmente el pensamiento de Cerone y, sin embargo, en otras, intento dar mi propia lectura de algunos fragmentos. Ello es debido a que, a veces, he considerado que merecía la pena la reproducción exacta por la claridad de su contenido o por su explicación, y otras, en cambio, me ha parecido algo farragoso el texto original. Por otra parte, soy consciente de que hubiera sido muy interesante incluir en este trabajo los ejemplos musicales que da el propio Cerone para ilustrar algunas de las indicaciones que propone, pero el espacio de que dispongo no me lo permite. Sin embargo, quien lo desee podrá fácilmente acudir a ellos, porque yo indico con exactitud la página o páginas en que Cerone ejemplifica sus comentarios, cuando así lo hace.

Por último, se observará también que las citas no están dispuestas en un orden correlativo siguiendo la numeración lógica de las páginas de Cerone, sino que las he ido acomodando según el desarrollo expositivo de cada epígrafe.

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO

En el tratado ceroniano no vamos a encontrar una definición explícita de la semitonía subintelecta, pero sí podemos hallar, en diversos lugares, referencias implícitas muy concretas que demuestran lo habitual de su práctica. Así, por ejemplo:

•p. 362. “El tritono, tan frecuentado en canto llano formado desde F fa ut a b fa B mi, assí se templa (tirando la quinta a su perfeta cantidad) de dos diferentes maneras; unas vezes con bemol escrito o imaginado de la parte superior y otras veces con un **x** sostenido imaginado y no formal de la parte inferior. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 363. “Adviertan también que el **x** sostenido (aunque está escrito) ha de ser solamente imaginado, mas se puso assí para dar mayor lumbre al exemplo. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 408. “Adviertan pues que hallando este tritono en canto llano, que acabe en G sol re ut, deshazer se ha *con sostenido imaginado o subintellecto* de la parte grave. Adviertan tam[•p. 409]bién que en el principio de esta excepción [se refiere a la 3ª excepción de la •p. 408] dixé esta palabra, *como si tuviera, etc.*, porque el sostenido a de ser subintellecto y no puntado.”

•p. 411. “Adviertan también que estas tres señales b, \sharp , **x** puse a los puntos que van cantados conforme lo dicho, sólo para dar a conocer el efecto que han de hazer, y la distancia que han de tener los dichos puntos o notas, y no porque por fuerça hayan de ser señalados. Que sin las señales, los dichos puntos han de hazer el mesmo efecto; y por fuerça (usando del Arte) cantarlos hemos de la misma manera, costreñidos de los términos y reglas musicales.”

•p. 452. “[...] y adviertan que para las cláusulas [en canto llano] (quando el punto de medio abaxa), por una cierta natural gracia la voz antes passa al intervalo menor, que es de semitono (y esto con un sostenido imaginado), que no a intervalo mayor, que es de tono entero.”

•p. 712. “Y para hazer esto [se refiere a alterar una nota] es necessario usar una destas señales b, \sharp , **x** *lo qual se haze a fin de mudar una especie imperfeta menor en una mayor; como de A a C tercera, o de A a F sexta; a las quales especies, poniéndosele la dicha figura debaxo de la C y de la F, subirá más las notas señaladas la cantidad de un semitono incantable, no natural, sino imaginado accidentalmente.*”

•p. 716. “Y que en salto de quarta, de quinta y de octava no se *pronunciasse Mi contra Fa, ni Fa contra Mi* por la relación dissonante y fea; mas se perfeccionasse con el aditamento del be mol o be quadrado imaginado. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

RAZONES MELÓDICAS

Cuando la melodía tiene el Si como última nota aguda se suele hacer bemol, aunque él dice, en una nota al margen de la •p. 362, que

“oy día todos los puntos de b fa B mi, no alçando más, se cantan por b mol, que es ignorancia grande.”

Cfr. con la •p. 716, donde dice que los antiguos

“davan por regla general que al punto más arriba del La se dixesse Fa [Si b]; todas vezes que el canto no subiesse más en alto. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 655. Desaconseja el uso de la quinta disminuida Si-FA tomada por salto, o pasando por la tercera. Pero reconoce que esa quinta es más sufrible si se canta por grados conjuntos. (*Vid. el ejemplo musical que da a continuación*).

•p. 655. Cuando se usen el Si y el Mi bemoles, hay que procurar que las notas que les siguen descendan, ya sea de grado o de salto. Si esas notas fueran ascendentes no serían tan fáciles de entonar para el cantante. (*Vid. el ejemplo musical que da a continuación*).

•p. 656. Cuando se utilicen el becuadro y el sostenido, las notas que les siguen han de ser ascendentes por ser “su propio y natural proceder.” Cerone, sin embargo, reconoce que esta regla no se respeta y “puede quedarse en alvedrío del compositor.” (*Vid. el ejemplo musical que da a continuación*).

•p. 679. Melódicamente sólo permite el uso de la cuarta disminuida en casos excepcionales.

CONJUNTAS

Cuando hallemos un intervalo de quinta o de cuarta ha de ser de tres tonos y un semitono cantable o dos tonos y un semitono cantable, respectivamente. Si no es así se ha de suplir con un accidental, cantando por una de las cinco conjuntas que especifica en la •p. 405, aunque reconoce en la •p. 406 que cada día se usan menos estas conjuntas por la dificultad que representan. Sin embargo, no estará por demás hacer referencia a las conjuntas que él ejemplifica en la •p. 404. El exacordotipo teórico UT, RE, MI, FA, SOL, LA es siempre invariable y sus equivalencias son las siguientes, con la nota alterada en negra:

-1 ^a conjunta:	FA, SOL, LA, SI B , DO, RE
-2 ^a conjunta:	LA, SI, DO # , RE, MI, FA #
-3 ^a conjunta:	SI B, DO, RE, MI B , FA, SOL
-4 ^a conjunta:	RE, MI, FA # , SOL, LA, SI
-5 ^a conjunta:	MI B, FA, SOL, LA B , SI B, DO

Omito las otras cinco conjuntas que faltan (o sea, hasta la 10^a) porque son meras repeticiones a la octava alta de estas cinco primeras. Por otra parte debo decir que, en las obras de polifonía vocal que he podido consultar de la época de Cerone y un poco anteriores, nunca he visto en ellas la presencia del LA B.

•p. 715. En relación al LA bemol y al RE sostenido, hay que tener en cuenta lo que aquí dice Cerone:

“En A [LA] nunca se le pone señal accidental (si no es por conjunta o música ficta); la causa es porque participa con el tono mayor. Por la misma razón, tampoco a la letra D [RE] se le habría de poner el sostenido o diesis, aunque el uso de los prácticos quiere de otra manera.”

Normas para cantar las conjuntas con sus correspondientes ejemplos musicales al final de la •p. 405:

•p. 405. Cantando con el exacordo natural, si el canto desciende desde FA hasta SI y no más abajo, sea de salto o por grados conjuntos, y de allí sube hasta el FA, ese SI se canta por la 1^a conjunta, es decir, se bemoliza “de modo que aunque no se halle escrito esta señal de b mol, se entiende, por causa de la conjunta.”

•p. 405. Si este mismo canto, antes de descender a SI pasa por MI, con intención después de volver a subir a FA, ese MI se ha de cantar por la 3^a conjunta, o sea, bemol.

•p. 405. Todo canto que discurra por becuadrado y suba de SOL o de LA, hasta SI y desde aquí baje a FA se ha de cantar por la 4^a conjunta, que es hacer sostenido ese FA.

•p. 405. Cantando por bemol, y por la 3^a conjunta (o sea, haciendo el SI y el MI, bemoles) y subiendo de MI a LA para después volver a bajar a MI, se ha de cantar por la 5^a conjunta, es decir, bemolizando ese LA. Pero aquí nos encontraríamos con la circunstancia que he mencionado anteriormente sobre la ausencia del LA bemol.

•p. 405. Cantando por bemol ordinario, todo canto que suba de SI (bemol) hasta MI, y después vuelva a bajar a ese SI (bemol) irá por la 7^a conjunta (equivalente a la 3^a que he señalado más arriba), lo que quiere decir que se hará bemol dicho MI.

•p. 407. No se deben utilizar las conjuntas si no es para cumplir la perfección de la cuarta o de la quinta. Es decir, que, en principio, el uso de cualquier alteración es gratuito si no es para evitar estas disonancias.

•p. 408. En 3º, 4º, 7º y 8º tono, si bajando desde SI B hasta FA, y sin detenerse ahí, se sube a SOL, es necesario hacer el SI natural y el FA sostenido, cantando por la 4ª conjunta. (*Vid.* el ejemplo musical que da a continuación).

•pp. 410-411. Si una cuarta viene seguida de una quinta hay que procurar hacer ambas perfectas mediante el uso del sostenido o del bemol, según el tono en que esté escrita la obra. Por ejemplo, en quinto y sexto tono nos serviremos de la tercera conjunta que nos permite hacer MI bemol. Y en tercer y cuarto tono utilizaremos la cuarta conjunta que permite hacer el FA sostenido. (*Vid.* los ejemplos musicales que da a continuación).

Conviene señalar que para todos los casos en que se presenten una cuarta aumentada y una quinta disminuida, o viceversa, en sucesión, Cerone da una serie de indicaciones con sus correspondientes ejemplos musicales, entre las •pp. 409-411, que aquí no incluyo porque la mayor parte de esas normas ya se han detallado anteriormente al tratar de las conjuntas.

USO DESMESURADO DEL BEMOL

Cerone alerta sobre el hecho de cantar por bemol con demasiada asiduidad por temor a modulaciones poco aconsejables. Las citas que recojo a continuación son extensas pero vale la pena transcribirlas en su integridad:

•p. 362. “De los ocho tonos que tenemos en canto llano, los seys (que son primero, segundo, tercero, cuarto, sétimo y octavo) cántanse siempre por \natural quadrado, y nunca por b mol, aunque la palabra o la melodía (como dizen algunos) lo pida; o que alguna suavidad se cause al oydo con la adición del b mol. [...]

»Concluyremos, pues, que en canto llano nunca cantaremos por b mol (salvo a veces en quinto y sexto tono) y si algunos puntos se cantaren, será de fuerça por cumplir alguna especie de diapente o por endulzir el tritono, dissonancia muy odiosa y triste. [...]

»Pero, adviértase que cumplida la especie y salidos de la necesidad del Fa, dexemos luego la dicha propiedad de b mol, porque el tono no tome semejança de otro tono, que podría ser si se cantasse mucho por b mol.”

•p. 406. “[...] todo cantor se guarde de hazer b mol y toda conjunta, aunque sea en quinto o sexto tono, si no fuere *para cumplimiento del diapente o diathessaron* en canto llano, o por no dar Fa contra Mi en lugares defendidos [•p. 407] en canto de órgano.”

•p. 407. Así pues, se debe cantar por bemol para evitar el tritono y otros intervalos disonantes. Pero una vez

“[...] cumplida la especie, y salido el cantor de la necesidad del Fa del bemol], dexé luego la dicha propiedad de b mol, porque el tono no tome semejança de la composición de otro tono. [...] Quando huviere necesidad de una voz de b mol, se tome casi hurtada, porque no parezca tomar el canto y tono, semejança de otro tono y de otro canto.”

•p. 408. Si cantamos por bemol para evitar disonancias y líneas melódicas forzadas o poco gratas, no quiere decir que siempre hayamos de cantar por bemol, pues a veces habrá que cantar por becuadro.

“[...] aunque se dize que todos los cantos que subieren de F a B, o decendieren de B a F, se cantan por b mol por esquivar tritono, no por esso hemos de entender que siempre aya de ser assí, sino las más vezes, porque acontece cantarlos a vezes por be cuadrado.”

Y a continuación detalla cuatro excepciones para cantar por becuadro. Intentaré resumirlas lo mejor posible, porque reconozco que aquí Cerone se muestra algo confuso.

•p. 408. Primera excepción: “[...] cada canto que hiziere cláusula en A la mi re, y que juntamente con ella acabe la dición o la sententia de la letra, cantarse ha por be q[ua]drado] diciendo Re, mi, re. Mas, si el tono fuere quinto o sexto, entonces será por b[emol] y dezirse ha La, fa, la o Mi, fa, mi (que es lo mesmo). [...]”

»[...] porque haziendo cláusula, acabóse la sententia en el tal punto; luego es razón que se acabe también el canto. Comiença sententia, y el canto en el punto primero, después de la pausa, comiença a formar otra consonancia, por tanto pierde ser tritono. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 408. Segunda excepción: “[...] aunque el canto suba de F fa ut a b fa be mi, si subiendo antes de llegar a b fa be mi, o baxando antes de llegar a F fa ut, huviere una vírgula grande, la qual denota que el cantar se detenga y pause, [...] digo que el tal canto cantarse ha por beq[ua]drado] y no por b[emol]. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 408. Tercera excepción: “[...] muchas vezes acontece que el canto llano del tercero y quarto, séptimo y octavo tono, de tal manera abaxa de B fa be mi a F fa ut, y sin detenerse ay en F fa ut, luego sube a G sol re ut, que es menester cantar el punto de B fa be mi por be q[ua]drado] y el de F fa ut sostenido. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

•p. 409. Cuarta excepción: “[...] quando el canto havrá subido en B fa be mi, y antes que baxe en F fa ut, vase trateniendo y tardando en A la mi re y en G sol re ut, por lo menos cinco o seys notas, este tal canto se ha de cantar por be quadrado y no por b mol: que ya no tiene forma de tritono y el oydo, por la distancia del Fa, sufre sin mucha pesadumbre la entonación del Mi. [Es de suponer que no importa que el movimiento melódico sea ascendente o descendente. Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

RAZONES ARMÓNICAS

Cerone justifica el uso del bemol para evitar una disonancia de Si bemol contra Mi natural.

•p. 406. “[...] todo cantor se guarde de hazer b mol [...] aunque sea en quinto o sexto tono, [...] *por no dar Fa contra Mi* en lugares defendidos [•p. 407] en canto de órgano.”

Creo entender por “lugares defendidos” a la simultaneidad vertical de dos notas.

•p. 572. Entre las reglas comunes del contrapunto hay una que dice que cuando se pasa de una consonancia a otra, sea “a la más cercana y más próxima”. Por ejemplo, de la tercera menor al unísono y de la tercera mayor a la quinta; de la sexta menor a la quinta y de la sexta mayor a la octava. Y añade a continuación: “Adviertan, empero, que es regla arbitraria.” Sin embargo, he preferido incluirla aquí porque siempre puede ser de alguna utilidad.

•p. 656. Cerone prohíbe una especie de falsa relación cromática que ilustra con un ejemplo a dos voces. La permite si es al alzar del compás o si viene impuesta por el carácter imitativo del pasaje. (Cfr. con las relaciones disonantes y falsas que vienen en las •pp. 726-727; vid. los ejemplos musicales que da en aquella última página).

•p. 727. En relación a esas falsas relaciones, añade Cerone:

“Bien es verdad que en las obras de tres, quatro y más voces es imposible poderse guardar de no caer en semejantes embaraços, a donde, forçados de la necessidad, se dexan passar; assí como quando conoce el componedor que las partes de su composición no pueden cantar cómodamente y con gracia, o quando quiere hazer una fuga o canon. Y, por tanto, concluyo que, en semejante ocasión, las relaciones diathónicas y naturales del tono se conceden. Sólo se han de huyr las chromáticas y accidentales, que es quando en medio del canto, por tránsito, en una parte se señala alguna cuerda con una destas tres ♯, x, b señales.”

Si hay una consonancia vertical y simultánea que resulta difícil de encontrar en la polifonía vocal de la época que tratamos, es aquella que comprende un intervalo de quinta disminuida (en estado fundamental, según nuestra terminología; en primera inversión aparece normalmente). Al respecto dice Cerone:

•p. 572: “[...] *no se puede dar Fa contra Mi en especie perfeta*, como a dezir el canto llano Mi en b fa 4 mi, y el contrapunto Fa en F fa ut, quinta arriba. La causa es porque aquella quinta no tiene la cantidad que la quinta perfeta ha de tener; verdad es que a vezes esta especie, dura y falsa, se usa en contrapunto como dissonancia, pero mejor y más acertado será dexarla para la compostura, por quanto en ella, el arte suple mejor al defeto natural.”

SEMITONÍA EN LA CLÁUSULAS

Para las cláusulas en canto llano, *vid.* las •pp. 452-455.

Antes de relacionar las diferentes cláusulas que da Cerone para todos los tonos en canto de órgano, creo importante citar la definición que hace del término, así como otras cuestiones de diversa índole que atañen a su funcionamiento.

•p. 742. “Cláusula, otra cosa no es, que un descanso general, o veramente, una terminación de las partes de la composición, la qual se concluye, juntamente con la letra, el período de la invención musical. Su definición, según Montanos, es ésta: [...] Cláusula (dize) es fin, o conlusión, o remate de obra: la qual se forma y compone de tres puntos, assí como, *Re, Ut, Re; Mi, Re, Mi; etc.*, que es abaxar un punto y tornarle a subir. *Tanto pues es la cláusula en la música* (llamada comúnmente cadencia, porque cae a la conclusión) *quanto el punto final en la gramática* [...].”

Cerone clasifica o divide las cláusulas en varios tipos, según su planteamiento, composición y terminación, aunque aquí sólo haré mención de aquellos que nos interesan en relación a la semitonía, o en algún otro aspecto importante.

•p. 742. “[...] *las cláusulas son de dos maneras*, es a saver, *simples y figuradas*; y esto se entiende, no según la forma, sino según el acompañamiento de las partes. *Las simples* son aquellas que proceden por figuras semejantes, *sin síncope y sin dissonancia*. [Es decir, sin retardos] *Las figuradas* son después aquellas que se hazen con diversas figuras, entre las quales se halla la síncope; y juntamente se oye en ellas la segunda, quarta o séptima ligada, etc. [O sea, con retardos. *Vid.* los ejemplos musicales que da en la página siguiente].”

La calificación que otorga Cerone a una cláusula bien realizada no deja lugar a dudas; dice, en una nota al margen de la •p. 744:

“La cláusula ha de ser con síncopa y disonancia para ser bien ordenada.”

Y condena la cláusula que no contenga esos ragos distintivos:

•p. 744. “Menos hemos de usar otra manera de cláusulas, que usan algunos casados con sus propios pareceres; y éstas son las cláusulas todas consonantes, digo sin disonancia en la ligadura; aunque a veces tienen la síncopa, y a veces no la tienen entera, sino partida o quebrada. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación.]”

La norma para alterar la nota que corresponda en la cláusula final, es la siguiente:

•p. 744. “La cláusula real o perfeta, habiendo de terminar en octava o en sus compuestas, conviene que el segundo punto sea tercera o sexta mayor; y porque no siempre pueden ser tales naturalmente, sino a veces menores, por esto conviene convertirlas accidentalmente.”

Después prosigue, diferenciando qué cláusula es remisa y cuál es sostenida.

•p. 744: “Diremos, pues, que ay dos maneras de cláusulas: *uns substenida y otra remissa*. La remissa se haze siempre con tono, assí como Mi, Re, Mi; y la substenida con semitono, assí como Fa, Mi, Fa, o natural o accidental.”

Y añade, finalmente, las indicaciones concretas para alterar las notas en la composición de las cláusulas y de las síncopas disonantes (es decir, nuestros retardos).

•p 744: “Quando la voz que hiriere segunda o séptima en la segunda mitad del semibreve, *baxare al postrer punto con semitono*, la otra voz que haze la cláusula, abaxará con tono; y *ésta llámase cláusula remisa*, porque cae en baxo. [Vid. los ejemplos musicales que da al final de la página]. Mas, quando la voz que hiziere la segunda y séptima, *baxare al postrer punto con tono*, la otra voz que es la que haze la cláusula, después de tocada la síncopa, abaxará con semitono accidental, y *ésta llámase cláusula substenida*, porque se sustiene en alto, y tiénese más subido el dicho punto de su natural, un semitono incantable [Vid. los ejemplos musicales que da a continuación].”

Cerone cierra este capítulo haciendo una observación sobre la importancia que tiene cada tono en particular para la clasificación de las cláusulas. Dice al respecto:

•p. 745. “Pues para saber de rigor dónde son propriamente los lugares de la cláusula remissa, se advierta que es haziendo cláusula en E la mi y en A la mi re, cantando por b mol accidentalmente; y la substenida en todos los demás signos. De modo que en *A la mi re puede ser remissa y substenida*, según fuere el tono. [Vid. el último ejemplo musical que da en la página anterior.]”

En el sentido de que cada tono tiene sus cláusulas determinadas, es importante recoger esta cita:

•p. 673. “*Que no se hagan más de dos o tres cláusulas que no sean propias*; porque acontecería que parecería otro tono de lo que es. Mas, *de las propias se pueden servir diversas vezes*, según las ocasiones.”

Hay una cláusula especial que *huye* de su conclusión; es aquella en la cual su última nota, en lugar de resolver por grado, resuelve en un intervalo más amplio que la segunda; por ejemplo: LA, SOL #, DO #; o, incluso: LA, SOL #, RE #.

•p. 743. “[...] otras cláusulas ay que muestran querer hazer una terminación perfeta [pero que] luego vuelven a otra parte, saltando quando por arriba y quando por abaxo la parte que haze la síncopa. [Vid. los ejemplos musicales que pone a continuación.]”

Cerone dedica el libro VIII de su tratado (•pp. 541-564) a exponer y ejemplificar “las reglas para cantar glosado y de garganta”. Las orientaciones y ejemplos para glosar las cláusulas figuran en las •pp. 545-547, si bien algunos ejemplos puntuales de la •p. 543 podrían aplicarse también a la ornamentación de las cláusulas.

Por último, no quisiera cerrar esta relación de citas sobre el asunto de las cláusulas, sin referir un *Aviso* que abarca todo los pasos que se han de dar para la correcta realización de una cláusula. La cita es extensa, pero creo que vale la pena reproducirla íntegramente, aunque ordenándola de una manera particular:

•p. 744. “Para conclusión desta materia se han de notar cinco cosas:
La primera es, que la cláusula se forma y compone de tres puntos, assí como Re, Ut, Re; Fa, Mi, Fa; etc.

La segunda es, quel primer punto (formando verbigracia cláusula menor) [sobre la cláusula menor, *vid.* •p. 742, con su correspondiente ejemplo musical] ha de ser semibreve, y el segundo, mínima; mas, el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho.

La tercera cosa es, que el sobredicho semibreve siempre se ha de hazer al alçar del compás, es, a saver, sincopado.

La quarta cosa es, que la dicha semibreve sincopada ha de ser compuesta y ordenada con la parte dissonante en el dar del compás; la qual assí mesmo puede ser toda dissonante.

La quinta cosa es, que la mínima que inmediatamente se sigue después de la semibreve, ha de baxar de grado, y luego subir también de grado."

* * *

•p. 883 y ss. Cláusulas en cada uno de los tonos naturales:¹

<i>Tono</i>	<i>Cláusula final</i>	<i>Cláusulas intermedias</i>	<i>Cláusulas de paso</i>
I	RE, DO #, RE	LA, SOL #, LA	FA, MI, FA SOL, FA #, SOL DO, SI, DO
II	RE, DO #, RE	LA, SOL #, LA	FA, MI, FA DO, SI, DO SOL, FA, SOL
III	MI, RE, MI	LA, SOL #, LA	SOL, FA #, SOL SI, LA, SI DO, SI, DO
IV	MI, RE, MI	LA, SOL #, LA	SOL, FA #, SOL SI, LA, SI
V	FA, MI, FA	DO, SI, DO LA, SOL #, LA	SOL, FA #, SOL RE, DO #, RE
VI	FA, MI, FA	DO, SI, DO	LA, SOL, LA SOL, FA #, SOL RE, DO #, RE
VII	SOL, FA #, SOL	RE, DO #, RE	MI, RE, MI FA, MI, FA LA, SOL #, LA DO, SI, DO
VIII	SOL, FA #, SOL	RE, DO #, RE DO, SI, DO	FA, MI, FA LA, SOL #, LA SI, LA, SI
IX	LA, SOL #, LA	MI, RE, MI DO, SI, DO	RE, DO #, RE FA, MI, FA SOL, FA #, SOL

1. Ténganse en cuenta que algunas cláusulas finales pueden ser también intermedias. No constan en este esquema porque Cerone no es muy explícito en este aspecto y, además, no tiene ninguna utilidad incluirlas aquí, pues sólo crearían confusión.

X	LA, SOL #, LA	MI, RE #, MI	DO, SI, DO RE, DO #, RE SOL, FA #, SOL
XI	DO, SI, DO	SOL, FA #, SOL	MI, RE, MI FA, MI, FA LA, SOL #, LA
XII	DO, SI, DO	SOL, FA #, SOL	MI, RE, MI FA, MI, FA RE, DO #, RE

•p. 908 y ss. Cláusulas en cada uno de los tonos transportados:²

<i>Tono</i>	<i>Cláusula final</i>	<i>Cláusulas intermedias</i>	<i>Cláusulas de paso</i>
I	SOL, FA #, SOL	RE, DO #, RE	SI B, LA, SI B DO, SI ♯, DO FA, MI, FA
II	SOL, FA #, SOL	RE, DO #, RE	SI B, LA, SI B FA, MI, FA
III	LA, SOL, LA	RE, DO #, RE	DO, SI ♯, DO MI, RE, MI FA, MI, FA
IV	LA, SOL, LA	RE, DO #, RE	DO, SI ♯, DO MI, RE, MI
V	SI B, LA, SI B	FA, MI, FA RE, DO #, RE	SOL, FA #, SOL DO, SI ♯, DO
VI	SI B, LA, SI B	FA, MI, FA RE, DO, RE	DO, SI B [♯], DO SOL, FA [#], SOL
VII	DO, SI B [♯], DO	SOL, FA [#], SOL	FA, MI, FA RE, DO [#], RE LA, SOL, LA SI B, LA, SI B
VIII	DO, SI ♯, DO	SOL, FA #, SOL FA, MI, FA	SI B, LA, SI B RE, DO #, RE MI, RE, MI

2. *Idem* nota anterior.

IX	RE, DO #, RE	LA, SOL, LA FA, MI, FA	SOL, FA #, SOL SI B, LA, SI B DO, SI ♯, DO
X	RE, DO #, RE	LA, SOL [#], LA FA, MI, FA	SOL, FA #, SOL DO, SI ♯, DO
XI	FA, MI, FA	DO, SI ♯, DO	LA, SOL, LA SI B, LA, SI B RE, DO #, RE
XII	FA, MI, FA	DO, SI ♯, DO	LA, SOL, LA SI B, LA, SI B SOL, FA #, SOL

Si confrontamos estas últimas cláusulas con las correspondientes a los tonos naturales observaremos algunas discrepancias, como, por ejemplo, en los tonos transportados VI, VII y X donde no figuran las alteraciones que se habrían de corresponder con las de los tonos naturales. Es posible que se trate de una omisión por parte de Cerone, que yo subsano añadiendo las alteraciones que faltan entre claudátur. También algunas cláusulas intermedias de determinados tonos transportados figuran como cláusulas de paso en los tonos naturales, y viceversa. Pero creo que esta última circunstancia no tiene mucha importancia.

ALTERACIONES DE PRECAUCIÓN

•p. 716. En los cantos por becuadro, es decir, sin alteraciones en la armadura, no se pone nunca el signo de becuadro “por quanto se entien-de tácitamente, *es a saber, per privationem*”. Sin embargo, sucede muchas veces que hallamos un becuadro, o un sostenido –especialmente delante de la nota MI– en piezas que no traen ninguna alteración en la armadura. Esto es debido a que “el compositor teme que el cantante diga *Fa* [o sea, nota con bemol] en lugar de *Mi* [nota natural], con que venga a hazer alguna dissonancia.”

FACILIDAD DE ENTONACIÓN PARA LOS CANTANTES

En diversos lugares de su tratado, Cerone pide a los compositores que escriban música que no sea difícil de entonar para que los cantores vayan seguros y firmes.

•p. 406. “[...] todo cantor se guarde de hazer b mol y toda conjunta [...], si no fuere [...] [•p. 407] porque la buena consonancia lo pide y la canturía lo dessea.”

•p. 672. “[...] se ha de advertir que las partes caminen (lo más fuere possible) por movimientos seguidos, que es gradatin o de grado; que demás de ser la composición más fácil de cantar, da más deleyte. Que las partes sean más cercanas la una a la otra que sea possible; porque dan mayor harmonía, por causa se allegan más a su natural.”

•p. 677. “No se hagan passos desacomodados y dissonantes a la pronuncia del bien cantar: como son los saltos de sexta mayor, de séptima, de novena y de dezena. [Vid. los ejemplos musicales que da a continuación.]”

•p. 678. “[...] la buena entonación de la solfa (que es andamiento de bozes musicales) es segunda, salto de tercera, de quarta, de quinta, de sexta menor subiendo y de octava. Si queremos, pues, que la música lleve autoridad y sea más perfeta es necessario que cada boz en particular lleve solfa graciosa y de buena entonación.”

•p. 727. “[...] así como quando conoce el componedor que las partes de su composición no pueden cantar cómodamente y con gracia [...]”.

Creo que aquí se puede incluir una cita de Cerone que define perfectamente lo que significa para él una buena manera de componer sin complicaciones gratuitas para los cantantes:

•p. 695. “[...] la perfeta compostura, digo que para ser cumplida, ha de tener estas partes: buena consonancia, buen ayre, solfa graciosa, diversidad de passos, imitación bien puesta, que cada boz cante con donayre usando passos sabrosos.”

En relación al arte de glosar algunos pasajes musicales concretos, Cerone dedica varias páginas del libro VIII de su tratado, ilustrando sus indicaciones con numerosos ejemplos musicales. Aunque en realidad nos interesa todo ese libro VIII (•pp. 541-564), conviene dedicar especial atención a los ejemplos musicales de las •pp. 551-564.

RELACIÓN MÚSICA / TEXTO

Cerone admite el tritono, armónicamente hablando, en lo que nosotros llamamos retardos, en algunos casos puntuales:

•p. 660. “Sepan también que, a vezes, los prácticos ponen el *tritono entre dos partes*, el qual cae sobre de la segunda parte de una semibreve sincopada [o sea, la nota retardada], puesta en la parte grave. [Vid. el

ejemplo musical que da a continuación, en cuyo margen se lee:] *Passos con tritono en la relación, y son para usar.*"

Y también, de la misma manera, cuando el sentido del texto lo requiere:

•p. 660. "[...] *todavía sepan no ser muy conveniente* (en particular a dos bozes) *el hazer tritono*, non obstante que descienda, según la regla general de las disonancias, a consonancia al alçar del compás [se refiere a la nota retardada]. Porque aquella pronuncia de mi a fa causa mucha aspereza a los oydos muy delicados y artizados. Mas en cosa de dolor, pasión y de lágrimas se puede usar libremente; antes usándole será hecho con juicio y arte. [Vid. el ejemplo musical que da a continuación, en cuyo margen se lee:] *El tritono se deveda aun en ligadura.*"

•p. 712. "[...] *El dar y el quitar a las figuras una parte de su natural sonido, por dos causas ha sido puesto en uso*: primeramente para poder passar de un género de música [diatónico] a otro [cromático] con medios buenos y suficientes; y después para poder mostrar con el canto las cosas tristes, piadosas y llorosas; que sin él, no hubiera diferencia del canto alegre y regozijado, de los de dolor, lágrimas y muerte. Y para hazer esto es necesario usar una destas señales b, ♯, x."

Cerone tiene muy presente que la música se debe amoldar a las exigencias del texto y realzar su sentido:

•p. 695. "Y la parte más esencial es hazer lo que la letra pide: es, a saver, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca; humilde o levantada; de modo que haga el effeto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los que están oyendo."

A GUISA DE EPÍLOGO

Como he dicho anteriormente, no he pretendido resolver el problema de la semitonía subintelecta, sino simplemente plantear la cuestión, y en concreto en el tratado de Cerone. El posible interés que pueda tener esta especie de centón redactado a base de extractos de su pensamiento, quedará supeditado a su hipotética aplicación funcional. Es muy probable que la mayor parte de las normas aquí recogidas sean sobradamente conocidas por muchos musicólogos, pero quizá lo sean de manera consuetudinaria, al transmitirse mecánicamente de profesores a alumnos, o de forma empírica por quienes frecuentan el trato continuo con la música misma. Por mi parte he intentado reunir ahora estas normas con precisión y de un modo sistemático.

Particularmente, lo que más me ha llamado la atención de la lectura del tratado –centrándonos en la cuestión que «procuramos saber»–, ha sido el interés de Cerone en que los cantores no tengan problemas de entonación y que puedan cantar con comodidad. Supongo que él conocería bastante bien el nivel de preparación de los intérpretes de su tiempo y por eso dirigiría esa sugerencia a los compositores. Así, pues, me permito apropiármela para mis transcripciones y cantar –en la medida de mis posibilidades (que son mínimas)–, las diferentes líneas melódicas de las obras para observar su grado de dificultad o su carácter *cantabile*. Eso sí, teniendo siempre presentes los postulados de la teoría.

En un trabajo como el presente no incluyo bibliografía porque no hay confrontación. La puerta queda abierta para ulteriores comparaciones con el discurso de otros teóricos o para ampliar y matizar el del propio Cerone. Sin duda, un cotejo con otros tratadistas y con otros tipos de música como la instrumental de los vihuelistas y organistas, sería una labor importante, mucho más que este modesto recuento de citas. Esa labor quedará, si conviene, para otra ocasión.