

Juan García de Salazar: Cómo interpretar su música

José Ignacio Pérez Purroy
(2018)

Índice general

1. Importancia del texto	1
2. El cantor como actor	2
3. La oratoria como modelo	3
4. La interpretación musical en textos de la época de Salazar	3
• Entrada	4
• Kyries	4
• Gloria	4
• Gradual, Alleluia, tracto, secuencias	4
• Credo	5
• Ofertorio	5
• Sanctus	5
• Pater noster	5
• Agnus Dei	5
• Comunión y poscomunión	5
5. Interpretación de Salazar: pronunciación del latín	7
6. Interpretación de Salazar: acentuación latina	9
7. Interpretación de Salazar: entonación	10
• La entonación en general	10
• El texto y la escritura como fuente de información	11
8. Análisis de obras concretas: “Sancti mei”	14
9. Análisis de obras concretas: “Hei mihi, Domine”	16
10. Análisis de obras concretas: “Christus natus est”	18

Juan García de Salazar: Cómo interpretar su música

José Ignacio Pérez Purroy
(2018)

A lo largo de estos dos años que he dedicado intensamente a la obra de Salazar me he preguntado muchas veces cómo saber cuál sería la interpretación adecuada de las partituras transcritas.

No parecía fácil en principio encontrar la solución por cuanto, salvo los calderones de final de obra y frase y alguna expresión como “eco”, que podemos equiparar a nuestro “*piano*”, no encontraremos en Salazar ninguna indicación de las que estamos acostumbrados en otras partituras que nos indican cómo interpretar la obra en aspectos como:

- el tempo general, desde el *Largo* al *Vivace*
- el carácter de la obra, por ejemplo: *animato*, *dolce*, *cantabile*, *maestoso*, ...
- los cambios en el movimiento, como *acelerando*, *ritardando*, ...
- la intensidad, desde el *pianísimo* al *fortísimo*.
- la articulación y el fraseo: *legato*, *staccato*, *etc...*

Sin embargo, a partir de apuntes de lecturas de libros y artículos sobre la música en el barroco y mis reflexiones personales, he ido recogiendo algunas notas que trataré de sistematizar un poco por si a alguno le pueden ser de utilidad.

1. Importancia del texto

Cuando cae en nuestras manos una partitura manuscrita de esta época, por ejemplo, la que reproducimos a continuación, seguramente lo primero que llama nuestra atención es que no figuran barras de compás.



¿Es porque las desconocían? No. De hecho las utilizaban a la hora de componer partituras, pero en las particellas, que era el soporte habitual manejado por las capillas de música, desaparecen en general.

Fijémonos por un momento en la ilustración anterior. Sin duda es fácil reconocer que tendríamos dificultades para señalar los compases mientras que las dificultades serían menores si el objetivo fuera leer el texto. Y este dato nos sitúa ante uno de los principios básicos que debemos tener claros para entender mejor la música de esta época, a saber, que **se trata de una música al servicio del texto.**

Y si es verdad que en el XVII la música de Salazar se mantiene en los parámetros de lo que llamamos “*musica mensurata*” (música medida, música sometida a compás), en la que la aparición de la polifonía y el contrapunto imponen la isocronía de las notas musicales

(igual duración para igual valor), supeditada a un compás (4/4; 3/4, por ejemplo, por citar dos muy conocidos), no es menos cierto que el espíritu de la misma está muy próximo al de la música que le precede culturalmente, el canto gregoriano, en el que las “leyes” del mismo vienen dictadas por el texto cantado y no por compases matemáticamente perfectos previamente fijados.

De esta importancia del texto en la polifonía de Salazar y otros autores derivarán muchos de los principios con los que puede ser no sólo útil, sino necesario acercarse a la interpretación de la misma. Evidentemente no debemos perder de vista aspectos tan importantes como la medida o el compás, pero seguramente el marco de interpretación debe ser menos rígido que el de épocas posteriores, o quizá con mayor precisión, debe supeditar estos aspectos a la correcta **interpretación del texto cantado**. De estos temas hablaremos en los puntos que siguen.

2. El cantor como actor

Cuando un coro o un solista canta algo, el primer objetivo que debe buscar es transmitir al público lo que la obra cantada encierra, propone o sugiere.

De alguna manera podríamos comparar al cantor con el oficio de actor de teatro, cine o cualquier otra manifestación escénica. Lo fundamental del oficio de actor es transmitir al espectador el conjunto de ideas y acciones propuestas por el autor, y para eso se sirve no sólo de la voz y sus inflexiones, sino de otros muchos recursos tanto personales (el movimiento, los gestos, la mímica, ...) como técnicos (iluminación, vestuario, escenario, objetos varios, ...)

Se trata de hacer creíble lo que se dice y para ello el actor debe hacer abstracción de sus posiciones ideológicas personales. Con un ejemplo: Pepe Isbert podía estar en contra de la pena de muerte, pero cuando interpreta el papel de verdugo en la película de Berlanga y intenta convencer a su yerno de que es un oficio como otro cualquiera, lo interpreta como si lo creyera profundamente; nadie podría decir por sus gestos o entonación que lo dice *“porque lo pone el guion, pero se ve que no se lo cree”*, porque, si así fuera, sería una mala interpretación.

Al igual que el actor, el cantor, para poder **“transmitir”** adecuadamente una obra debe prescindir de sus posiciones ideológicas personales y “actuar” como si sus creencias o posiciones coincidieran con lo que canta: uno puede ser un ateo convencido, pero debe cantar cualquier obra religiosa como si sus creencias coincidieran con lo que canta; puede un cantor despreciar a los que no sean de su propio sexo, en cualquiera de sus versiones, misoginia o misandria, pero, si canta una declaración de amor, debe hacerlo como si estuviera profundamente enamorado. Con dos ejemplos de Salazar: si el texto que cantamos dice: *“Dales, Señor, el descanso eterno”* o *“Santa María, socórrenos”* nuestra actitud debe transmitir que creemos en el cielo como premio o en la capacidad de la Virgen para ayudarnos, y mostrar en consecuencia una actitud física y una interpretación acordes con las que el texto sugiere.

Ahora bien, si es verdad que la actitud física (postura física, sonrisa, ...) de un coro debe contribuir a hacer creíble la canción, es evidente que la diferencia básica del cantor respecto al actor es que el instrumento para transmitir al público lo que quiere no cuenta con la mímica, el movimiento, la iluminación, etc..., sino fundamentalmente **la voz**, por lo que en lo que sigue nos centraremos en la voz como instrumento fundamental del cantor.

3. La oratoria como modelo

Por lo dicho en el punto anterior quizá sea oportuno reducir el modelo y comparar ahora al **cantor**, no tanto con el actor en general, cuanto con el recitador o el **orador**, ya que su herramienta es básicamente la palabra. Hablaremos, pues, de la oratoria como modelo.

Cuando alguien recita un poema o pronuncia un discurso o una arenga no hace sino transmitir mediante palabras ideas y emociones a quienes le escuchan. De igual manera, un buen coro, al acabar un concierto, debería conseguir que el público saliera con alguna idea en su cabeza y alguna emoción en su corazón.

Por decirlo con un ejemplo de Salazar: si estamos cantando el "*Hei mihi, Domine*", podemos estar seguros de que estará bien interpretado si el público percibe las mismas sensaciones que si un predicador en un púlpito recitara con el énfasis, actitud, acentuación y tono adecuados: "*Ay de mí, Señor*".

Salta a la vista que para conseguir estos objetivos un orador los alcanzará más fácilmente si practica ciertas técnicas relacionadas con la articulación, la acentuación, el énfasis, las inflexiones de voz, la entonación o el manejo de los silencios.

De igual manera, un coro logrará mejor sus objetivos si practica técnicas adecuadas que afectan a la postura corporal, respiración, posición de los órganos fonadores, ajuste del volumen al espacio, ..., es decir, lo que conocemos como "técnica vocal".

Pero como de estos temas existe numerosa bibliografía, son en general conocidos por los cantores y no digamos por los directores de coro, y éste no es el lugar para tratar el tema, no voy a repetir lo que todos sabemos de técnica vocal en general, para centrarme en los puntos siguientes en algunos aspectos concretos que plantea la interpretación de los textos de Salazar (pronunciación, acentuación, entonación, etc...), que en general están relacionados con el latín, idioma en que está la casi totalidad de su obra.

4. La interpretación musical en textos de la época de Salazar

Con lo dicho hasta aquí podría ser suficiente, pero me ha parecido interesante recoger diversas páginas de un tratado musical de la época para hacernos una idea de lo que pensaban en el barroco sobre la ejecución musical y el espíritu con que abordaban la música en la misma.

Lo haré recogiendo diversos párrafos de la obra del franciscano Pablo Nasarre (1650 - 1730), músico casi contemporáneo de Salazar, que editó en Zaragoza un famoso libro titulado "**Escuela de música según la práctica moderna**". Consta de dos tomos: el segundo, publicado en 1723, "*trata del sonido, el canto llano y de órgano, las proporciones musicales y las especies de consonancias y disonancias*" y el primero, publicado un año después (1724) "*que versa sobre los contrapuntos, las glosas y las funciones de los maestros de capilla y organistas*". Es de gran utilidad para entender la música del XVII y XVIII.

De este libro entresaco algunos párrafos literales sobre lo significaba en dicho momento el canto de la misa. De él me interesa subrayar cómo una interpretación correcta tiene que ver con el ajuste del canto al carácter del texto y a la puntuación del mismo, de forma que la ejecución se ajuste "*más o menos del modo que cuando se lee*".

Entrecomillaré los párrafos textuales mientras hago un recorrido sobre el significado y forma de cantar las diversas partes de la Misa¹:

- **Entrada (Introito)**

Comienza diciendo que *“todas las misas comienzan por el Introito”* (Entrada) y, citando a Durando, Nasarre subraya que el Introito significa *“los deseos, clamores, y suspiros de los Santos Padres del Testamento Viejo, por la venida de nuestro Redentor a redimir el Mundo”*, añadiendo que se contesta con un triple Gloria Patri *“en hazimiento de gracias a la Santísima Trinidad, por la confirmación de la obra de nuestra Redención”*.

Como indicaciones musicales señala que la entonación de los tres “Gloria Patri” sean en el mismo tono, evitando lo que a veces ocurre, *“que los cantores mudan de cuerda en la entonación, tomándola más alta, ó mas baxa, lo qual procede de poca destreza, [...], no reparando en la disonancia que causa, la que deven evitar”*. Se trata, pues, de una llamada a **cantar prestando atención a la afinación**.

A continuación, se repite el introito y, al hacerlo, *“para significar con mayor expresión los clamores de los Santos Padres”*, los cantores lo harán *“con más aceleración que la primera vez, por significar las ansias que tenían de que llegase la obra tan deseada”*.

- **Kyries**

“Acabado de cantar el Introito, cántanse los Kyries”, respecto a cuyo canto *“diré en ello lo que tengo observado”*. Tras indicar algunas diferencias entre diversas iglesias, llama la atención para que *“repare el cantollanista, en que no siendo las sílabas de un Kyrie mas que cinco”*, cada sílaba suele aparecer con muchas notas, *“unas veces para mayor solemnidad de lo que se canta, y otras para dar tiempo a levantar el corazón a la consideración de las palabras”*, ya que el texto del Kirie, a pesar de su pocas sílabas *“contiene gran misterio, el qual nos deve motivar a levantar el corazón a Dios y asi importa la dilatación en el canto, por dar tiempo para ello. Kyrie es palabra griega”* que *“implora la misericordia divina, y repite tres veces implorando la Santísima Trinidad, tres por el Padre, tres por el Hijo, y tres por el Espíritu Santo, pues palabra tan misteriosa es mucha razón se cante con tanta solemnidad”*.

- **Gloria**

“Acabados los Kyrie, entona la Gloria en el Altar el Sacerdote”, y respecto a su canto Nasarre destaca en primer lugar la importancia de entonar afinado y cantar en el mismo tono que el celebrante *“pues, aunque estas cosas parezcan menudas y de poca importancia, no importa tan poco, como el evitar toda disonancia; pues no la hubo, quando los Angeles la entonaron en el Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo”*

Además de la afinación, insiste en que el celebrante debe entonar con la dulzura de los ángeles en Belén *“a imitacion de aquellos, deve imitarlos en la dulzura con que la entonaron en quanto le sea posible”*.

Tras la entonación, interviene el coro cantando el Gloria *“con la solemnidad que el texto contiene”*.

- **Gradual, Alleluia, tracto, secuencia** [Entre el Gloria y el Evangelio]

El **gradual** se debe cantar *“pausado, y con gravedad, por significar el efecto de la penitencia”*.

“La Alleluia es palabra muy misteriosa, significa alegría, y sobre esta digo se halla en ella mucho canto, aunque la palabra es breve, pues se hallan muchas notas o figuras ligadas sobre cada filaba, la qual se llama Neuma, y es con el fin de que como la palabra es tan misteriosa tengamos tiempo para levantar el corazón a la confederación de los misterios, que significa”

El **tracto**, *“que es lo que se sigue, deve ser siempre composición triste, y lamentable, porque significa la miseria, y trabajo de esta presente vida, ... y, así se deve cantar despacio y con gravedad”*.

Las secuencias que *“se cantan solo en algunas festividades significan alegría, y por ello ordinariamente sus composiciones son alegres”*

Como norma común al cantar estas partes *“todo lo que es finales, puntos, interrogantes y monosílabos se cantan según he dicho arriba. Las comas se hazen en la misma cuerda con un poco de detención en la sílaba antes de la última”*.

- **Credo**

Después de cantado el Evangelio, entona el Sacerdote en el Altar el Credo, y *“en la entonación se deve conformar con la composición que ha de cantar en el Coro”*;

- **Ofertorio**

El Ofertorio, *“que canta el Coro después del Credo, se deve cantar muy a espacio, y devotamente, porque significa el ofrecerse todo aquel congreso, según dize Durando, a guardar los artículos de la Fe, que contiene el Credo y también por otra razón se deve cantar despacio, y es, porque quede poco intervalo, ô nada, hasta que el Sacerdote entone el Prefacio”*.

- **Sanctus**

“En acabando el Prefacio, sigue con aquel canto Angelico: Sanctus, Sanctus, Sanctus, que a imitación del Coro Celestial lo canta el Coro de los hombres, cuya música se halla con poca variedad, y muy repetida, imitando al cantico, que incessabili voce proclamant: Sanctus, Sanctus, Sanctus”.

(Siguen unas indicaciones sobre los modos más usuales y su significado).

- **Pater noster**

(Explica los tonos más habituales y su significado)

- **Agnus Dei**

Explica los modos más frecuentes. Todos ellos coinciden en que *“sus efectos son devotos, y que mueven a deseos de las cosas eternas porque tengan conexión con las palabras que se cantan”*

- **Comunión y postcomunión**

“En quanto al postcommunio que es el último cantico del Coro, solo digo, se deve cantar con aquella solemnidad, que pide exercicio de tanta gratitud, por tan grande beneficio, como avernos comunicado el Señor su Cuerpo, y Sangre”.



Respecto a la **ejecución musical en general**, aparte de respetar la duración de los diversos tipos de notas (trianguladas, cuadradas, alphadas, ...), subraya la importancia de ajustarse a la puntuación en frases como: *“También digo que donde huviere punto en la letra le ha de hacer detención, como si fuere leída y asimismo donde huviere dos puntos o coma, más o menos del modo que quando se lee”* o *“en llegando al punto se haze pausa como si fuera tan solamente leído”*.



Del mismo autor, Nassarre, y en la misma obra podemos encontrar otros párrafos que tienen que ver con la interpretación musical.

El primero que citaré trata de la obligación de acentuar correctamente el texto cantado: *“Es tan importante -dice- guardar el acento en lo que se canta como el cantar bien; porque aquel cantará mal que no lo guardará. Muchos dicen que en el canto llano no se puede acentuar bien lo que se canta, porque dicen que hay unas palabras que se quieren pronunciar breves y otras largas y que en el canto llano han de ser todas las notas de igual valor [...]*

Y que el canto no se puede acentuar cantado, como leído; téngolo -añade- por error grande este dicho, y se conoce que la ignorancia de los tales es causa de que estén en este sentir; y así, para desengaño suyo, digo que, cuanto en el canto se canta, se puede acentuar también como si tan solamente se leyera; porque allí donde ha de cargar el accento ¿qué hace el que lee mas que detenerse?

Pues, ¿hay impedimento para que se detenga en lo cantado? Si responde que las notas son de igual valor y que no permite más detención una que otra, ¿hay más que poner dos ligados debajo de una sílaba y si no son bastantes dos poner tres? Pues si en esto pone cuidado el cantor, ¿qué palabra habrá que no pueda acentuarla? En el canto de órgano, ordinariamente donde carga el acento se pone figura que valga doblado o más que la que le sigue, pues, ¿qué impedimento hay para que en el canto llano se pongan dos o tres que ligadas suponen como si fuera una sola?.

Por eso recomienda **leer previamente el texto** para saber qué se va a decir cuando se cante y las posibles incidencias que se encontrará en la partitura: *“por eso importa mucho que el cantollanista lea bien; porque el que bien lee, bien acentuará; pues es circunstancia para leer bien, el entender el acento; y si lo entiende y sabe disponer las notas, cantando, lo hará bien.[...] El llevar la vista adelantada el que canta, no es poco importante para prevenir los inconvenientes con tiempo, como es los acentos, en cuanto a la letra, en cuanto al canto, si muda clave distinta, o si la misma por donde cantaba muda de línea [...] para lo cual, es necesario pasar la vista por todo el canto”².*

En un capítulo posterior vuelve a recordar la oportunidad de leer bien el texto: *“por eso dixen... que debe entender de acento el que ha de cantar diestramente y también dixen que ha de leer bien, pues si no fuera buen lector, no puede cantar con destreza.”* *“El que en leer es corto, como ha de atender a la letra y al canto, será corto en todo y cometerá muchas impropiedades, assi en las palabras, como en los acentos de ellas y mayormente, si cantare latín; no entendiendo, va muy arriesgado en cometer muchos solecismos. [...].*

Este consejo para cantar el gregoriano, que es siempre en latín, sirve para cuando se canta en lengua romance: *“esto mismo se practica cuando se canta en lengua vulgar, porque ordinariamente todas las coplas de un villancico se cantan por una misma música, la que el compositor ajusta con la primera copla y las demás quedan a la discreción del diestro cantor, ajustándolas a la música de la primera, acomodando los acentos, según se ha dicho arriba”*³

5. Interpretación de Salazar: pronunciación del latín

Es evidente que un texto no puede estar bien cantado si no se pronuncia adecuadamente el texto escrito. Pero, ¿cómo se pronuncia el latín de las obras de Salazar?

La pronunciación del latín suele ser un tema frecuente de discusión en los coros, favorecido por el hecho de que el latín es una lengua muerta y que históricamente coexisten diversos modelos de pronunciación.

Como el tema ha dado lugar a miles de páginas, intentaré sistematizar brevemente lo datos más significativos.

En la Roma clásica la lengua se unifica a partir del habla romana hacia el s. I a.C. Es el latín en que escriben los grandes poetas, historiadores y retóricos clásicos, pero no hay que olvidar que este latín coexistía con el latín vulgar hablado por el pueblo y que presentaba notables diferencias (algo parecido a la expresión “¡Ozú!” de un andaluz, tan distinto fonéticamente del “Jesús!” que pronunciaría un académico o nuestras comunes terminaciones en “ao” de los participios sin la “d” escrita, como “*helao*”, “*despistao*” en vez de “*helado*”, “*despistado*”, ...).

El latín tardío, tras la caída del Imperio romano, se parece cada vez más al latín vulgar hablado y se va mezclando con las particularidades fonéticas de los países en que se forjan las lenguas romances: castellano, catalán, gallego, francés, rumano, ...

Los intentos de unificación de la pronunciación latina han sido múltiples, pero, en el ámbito que nos movemos, podemos reducir a tres los modelos fundamentales:

- **Pronunciación clásica:** intenta recuperar la existente en el periodo clásico.
- **Pronunciación moderna** (española, en nuestro caso): es el latín ajustado en algunas consonantes a la fonética de las mismas en las diversas lenguas romances. En nuestro caso, la Academia de la Lengua (RAE), acepta variantes respecto a la pronunciación clásica, por ejemplo, admite “*vite*” en “*curriculum vitae*”, etc...
- **Pronunciación eclesiástica**, que responde al intento de la Iglesia en el XIX de unificar la pronunciación del latín y que básicamente consiste en pronunciar éste con las normas fonéticas del italiano.

¿Qué opción tomar? Es difícil pronunciarse.

Por una parte, el intento de recuperar el latín clásico, si bien puede ser interesante para leer y recuperar los textos antiguos, o para congresos de latinistas, cuando se trata de aplicarlo a la música, presenta dificultades importantes. Citaré sólo una:

En el latín clásico el grupo “ae” (por ejemplo, “*bonae*”) formaba dos sílabas y se pronunciaba en consecuencia separando las dos vocales (“*bo-na-e*”, en el ejemplo), mientras que ya desde la alta Edad Media en toda Europa forma una sola silaba y se pronuncia como “e” (por ejemplo, “*pax hominibus bone voluntatis*”). Si cada vez que se presenta un “ae” en los miles de obras polifónicas del renacimiento o en todas las obras

de cualquier época compuestas sobre texto latino hubiera que desdoblarse la nota del “e” para poder pronunciar “a-e”, no solo el trabajo sería ímprobo, sino que constituiría un sinsentido, puesto que los autores no las compusieron pensando en esa posibilidad.

Si tenemos en cuenta que lo mismo ocurre con el grupo vocálico “oe” (por ej. “*poenas*”), que en el latín clásico eran tres sílabas (*po-e-nas*) y sólo dos posteriormente (*pe-nas*), vemos que el modelo clásico no podría aceptarse en su totalidad como modelo válido para la interpretación musical sin distorsionar enormemente el resultado.

Para tomar una decisión acertada, un criterio razonable quizá podría ser elegir el **modelo de pronunciación vigente en la época del autor**, y así como podría aceptarse el modelo eclesiástico para las obras de Perosi, que es un autor que compone en el XX, en Salazar seguramente la opción más adecuada sea la pronunciación moderna, que era la vigente en su tiempo⁴ y que podemos resumir en las siguientes reglas:

- “ae” se pronuncia “e”: *Mariae* = Marie
- “oe” se pronuncia “e”: *poena* = pena
- “ch” se pronuncia “k”: *Christus* = Kristus
- “j” se pronuncia “y”: *Jerusalem* = Yerusalem (En latín, no existe el sonido “j”)
- “ll” se pronuncia “l - l’”: *puella* = pu-el-la
- “ph” se pronuncia “f”: *philosophia* = filosofía
- “qu” se pronuncia siempre la “u”: *qui, quae, quercus* = kui, kue, kuerkus
- “rh” se pronuncia “r”: *rhitmus* = ritmus
- “th” se pronuncia “t”: *thórax* = torax
- “gn” en el latín clásico se pronunciaba “gn”, y así ha llegado hasta nosotros en la mayoría de las palabras que en latín originario tienen el grupo “gn” como “magno”, “magnífico”, “benigno”, “agnóstico” y muchas más.

En italiano el grupo “gn” se pronuncia como “ñ” y como “ñ” generalizada se suelen pronunciar por los defensores de la ‘pronunciación eclesiástica’. Así es frecuente oír “años Dei”, “coñosco”, “puñavit”,... para pronunciar texto latinos con gn (*agnus, cognosco, pugnavit*).

Personalmente me parece más correcto pronunciar siempre el grupo como “gn” tal como está escrito, aunque no se me escapa que en ocasiones el grupo “gn” ha evolucionado en castellano a “ñ”, como, por ejemplo, “*cognatus*”, que nos da “cuñado”)

Dicho esto, la afirmación anterior de seguir el **modelo de pronunciación vigente en la época del autor** no debe ser tomada como una imposición que en el caso de Salazar y sus coetáneos es el que aquí hemos descrito.

Dicho esto, y aunque este sea el modelo que a mí me parece más convincente, dejaré la cuestión abierta. Este modelo es solo una opción entre otras. Habrá quienes elijan otro modelo, pero en todo caso, sea cual sea el modelo de pronunciación elegido, hay que tener en cuenta:

- Una vez elegido el modelo, no se debería cambiar de modelo dentro de la misma obra por más que el resultado sonoro de alguna palabra no nos parezca eufónico
- Hay que tener muy en cuenta que en latín se pronuncian todas las consonantes, ya que, al ser una lengua flexiva, una sola consonante eliminada puede cambiar el sentido de la frase. Por ejemplo, no es lo mismo “*es*” (eres) que “*est*” (es), ni

significa lo mismo “**Maria**” que “**Mariam**”, etc... por lo que hay que poner un cuidado **especial en pronunciar todas las consonantes finales**.

- Todo el coro debe seguir el modelo e indicaciones del director sin veleidades subjetivas de aficionados.

6. Interpretación de Salazar: acentuación latina

Si la correcta articulación es importante, lo es mucho más la adecuada acentuación. Probemos a recitar esta estrofa de un poema de Alfonsina Storni dedicado a un lápiz alterando algunos acentos:

Por diez **céntavos** lo **cómpre** en la esquina
y vendi**mé**lo un ángel desgar**badó**;
cuando a sacarle punta lo **pónia**
lo vi como un **cañón pé**queño y fuerte.

Si ha bastado cambiar sólo unos cuantos acentos para que nos suene fatal, pensemos que eso mismo ocurre con otros idiomas, y que el latín no es una excepción, por lo que es muy importante acentuar correctamente lo que cantamos.

Dicho esto, algunas de las características de la **acentuación latina** son:

- Los acentos no se representan gráficamente
- En latín **no existen palabras agudas** ni lo que conocemos como sobreesdrújulas. Si encontramos alguna, como el conocido “Amén”, se trata siempre de préstamos de otras lenguas
- El resto de las palabras o son **llanas** o **esdrújulas**.
- Son palabras **llanas**, además de todas las bisílabas, aquellas trisílabas cuya penúltima sílaba es larga. Por ejemplo: Roma, pugna, Eur**ō**pa, mag**is**ter.
- Son palabras **esdrújulas** aquellas cuya penúltima sílaba es breve: fab**u**la, inc**ō**la, perf**id**us, vict**im**ae, inm**ol**ent, ...

Hemos aludido a la distinción entre sílabas largas y breves, distinción que no existe en las lenguas romances y que en latín afectaba al tiempo que se tardaba en pronunciarlas y es la base de toda la poesía latina clásica. No es fácil en ocasiones saber la cantidad de una sílaba, ya que en ocasiones una misma vocal puede ser larga o breve según el caso (nominativo, acusativo,...) Para saberlo habrá que mirar el diccionario, donde suelen aparecer con un guion o un semicírculo superpuestos según sean largas o breves (por ejemplo, **ō**, **ö**), pero algunas normas son:

- Son sílabas largas:
 - Las que contienen un diptongo, como “**Graecia**”
 - Aquellas a las que a la vocal le siguen dos consonantes o una consonante doble, como “**hōstis**”, “**praedixit**”, ...
- Son sílabas breves:
 - Aquellas a las que a la vocal le sigue otra vocal, como en “**Grecia**”

Algunas **normas prácticas** para el cantante que se derivan de esto podrían ser:

- **Como norma general: todos los finales de palabra deben acabar en un tono menor que la sílaba acentuada que le precede**
- **Si importante es para las palabras, tanto o más vale esta norma para las frases. Resultan particularmente malsonantes los finales con la última sílaba**

acentuada. en acento agudo. Imaginad que alguien recita esta cuarteta de Machado así:

*Del reloj arrinconadó
que en la penumbra clareá
el tictac acompasadó
odiosamente golpeá.”*

- Un caso que frecuentemente plantea problemas con estas normas lo constituyen las palabras, cuya última sílaba coincide con la parte fuerte del compás siguiente, que tienden a interpretarse como agudas, y ya sabemos que éstas no existen en latín. Veamos dos ejemplos del “Victimae paschali” de Salazar:



Traduciendo los ejemplos, equivaldría a pronunciar en castellano las palabras “víctimas” o “cristianos” con dos acentos: “víctimás” o “cristiánós”, que evidentemente no sonarían adecuadamente a nuestros oídos.

- Como en latín no hay acentos gráficos, en caso de duda razonable, lo aconsejable es preguntar en algún ensayo a quien sepa y anotar con lápiz en la partitura la posición de las sílabas tónicas para saber dónde ejecutarlos

7. Interpretación de Salazar: entonación

• La entonación en general

La entonación es el tercer factor, junto a la articulación y acentuación, que nos permitirá expresar correctamente una frase.

Hablamos aquí de entonación en un sentido general, no como entonación musical con mayor o mejor altura, afinación, etc... y la entenderemos como las modificaciones en la línea melódica y tonal de un enunciado hablado que nos permite distinguir desde el estado emocional del hablante (duda, seguridad, temor, ...) hasta el sentido preciso de la frase (afirmación, pregunta, mandato, ...)

En efecto, la entonación nos va a permitir:

- Distinguir el sentido de una frase, incluso con textos idénticos. Y así, por ejemplo, todos distinguimos perfectamente la diferencia entre “¿Vienes?” y “Vienes”
- Conocer el estado emocional del hablante, si habla desde la seguridad o la duda, la sorpresa, ... así como sus intenciones, si pretende informar, preguntar, imponer una orden, ...
- Separar correctamente los enunciados menores que, coordinados o subordinados unos a otros, nos permiten delimitar, organizar y entender un discurso
- Distinguir la zona geográfica o la región o del hablante. Sin entender nada, frecuentemente decimos “Suena a chino, o a árabe” y tampoco nos resulta difícil distinguir si una misma frase la pronuncia un gallego o un andaluz

Una entonación óptima se caracteriza por:

- articular correctamente los sonidos

- modificar el tono, el volumen y el tempo de las frases según convenga
- proporcionar un sentido al discurso, enfatizando los núcleos más significativos
- manejar adecuadamente las pausas marcadas por los signos de puntuación: comas, puntos, etc...

Los diversos idiomas suelen tener estructuras de entonación propias. No suena igual la entonación alemana que la italiana y mucho menos que una lengua oriental como el japonés. Pero como para hablar de Salazar sólo nos interesan el castellano y el latín y ambos idiomas coinciden en sus pautas de entonación, señalaremos que en estos dos idiomas las estructuras de entonación básicas, según el tipo de oración, son:

- en las oraciones enunciativas simples el tono tiende a decaer a partir de la última sílaba acentuada. Ejemplos:

Anima mea turbata es valde (>)

Mi alma está profundamente turbada (>)

- en las oraciones enunciativas compuestas, la primera parte mantiene el tono y sólo decae en la segunda. Ejemplos:

Qui tollis peccata mundi (-), miserere nobis (>)

Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros

- en las oraciones interrogativas el tono presenta una elevación final. Ejemplos:

Quid faciam, miser? (<)

¿Qué haré, miserable (de mí)?

- en las oraciones admirativas se presentan ascensos y descensos bruscos en el tono, dependiendo del texto que se quiera destacar. Ejemplos:

O gloriosa Virginum, / sublimis inter sidera,

qui te creavit, parvulum / lactente nutris ubere!

¡Oh gloriosa entre las vírgenes, / excelsa entre los astros,

al pequeño que a ti te creó / nutres con leche de tu pecho!

• El texto y la escritura musical como fuente de información

Con lo dicho hasta aquí podría ser en principio más que suficiente. Si cantamos una obra de Salazar o de otro autor:

- **articulando** correctamente los sonidos
- **acentuando** adecuadamente las palabras del texto
- **entonando** debidamente las frases del mismo,

la interpretación será como mínimo correcta.

Pero podemos avanzar un poco más si, además de la conocer las normas generales de la entonación, analizamos el texto y la propia escritura musical en un nivel más concreto, como fuente que nos permita recabar información para mejorar la ejecución de una obra. Pondré dos ejemplos:

- si cuando cantamos el Adeste fideles nos encontramos con la frase “gradu festinemus”, cuya traducción sería “apresuremos el paso”, parece sensato no ejecutar el pasaje de forma lenta y solemne, sino con una interpretación más ligera que refleje musicalmente la aceleración corporal de los pastores

- si cantamos el “In silentio natus est”, que viene decir que el nacimiento de Cristo se produce “mientras el silencio reinaba por doquier”, parece evidente que el volumen sonoro debe estar más próximo al piano que al forte.

Si leemos con cuidado el **texto** a menudo aparecen **referencias a expresiones musicales** que nos pueden ayudar a mejorar la interpretación. Con algún ejemplo:

- En el motete “In dedicatione”, Salazar pone música al texto “el pueblo entonaba **dulces** sonos”. Parece claro que está invitando a que, si fuera una partitura actual, apareciera la expresión “**dolce**” para interpretar el pasaje y la ligera escritura musical del pasaje así lo confirma
- En el mismo motete, a continuación de la frase anterior, cambia de tema y pasa a decir que “la casa de Dios está bien **fundada**”: frente a la dulzura de los cantos la solidez de la construcción. La escritura musical cambia, frente a la ligereza de las corcheas de la primera frase, esta segunda aparece resuelta con notas blancas, más largas, cantadas homofónicamente, y cuya interpretación debe reflejar con tono y tempo adecuados la solidez de la edificación señalada en el texto
- Cuando hay un cambio importante de texto y de escritura, como el que acabamos de ver en el motete citado, nada impediría realizar una **pausa** clara, **superior** en tiempo al **silencio** marcado en la partitura, de igual manera que un orador, cuando acaba un tema y pasa al siguiente, hace una pausa mayor que entre frases que desarrollan el mismo tema.

En ocasiones, la escritura musical es tan clara que nos sugiere con nitidez la interpretación adecuada. Me estoy refiriendo a los pasajes imitativos como el de la ilustración adjunta en los que la música intenta reflejar el estado de ánimo sugerido por el texto: “mi alma esta **turbada**”.

En este ejemplo, la interpretación debería mostrar la turbación y las características incluso físicas que la acompañan, como un habla entrecortada, pausas más largas, etc...



En otras ocasiones, la mera escritura musical presenta estructura que sugieren una interpretación concreta. Un caso muy común de escritura musical en Salazar son las repeticiones sucesivas de partes del texto, por ejemplo: “*Venite, venite, venite, venite adoremus*”, “*inmolent, inmolent, inmolent christian!*”, etc... En estos casos lo más correcto es hacer una mínima pausa sin respiración en cada una de las comas del texto hasta descansar en la finalización de la frase.

Estas repeticiones por otra parte están sugiriendo posibles modificaciones en el volumen, normalmente crescendos (venite, venite, venite [venid, vamos]; cantate, cantate, cantate [cantad]; etc., pero en ocasiones el texto puede aconsejar un decrescendo (miser, miser, miser [soy un miserable]; peccavi, peccavi, peccavi, [he pecado]; etc...



Dejando consideraciones generales y descendiendo al plano de la interpretación de Salazar y otros autores similares, algunas **pautas más concretas** podrían ser:

- es importante **leer el texto en su totalidad** y su **traducción** antes de empezar para captar el carácter del mismo y adaptar la interpretación al mismo. El tono general deberá ser distinto según se trate de una súplica, una aclamación, un lamento, un himno, etc., o en otros términos, no es lo mismo cantar un responso de difuntos (“*Hei mihi*”, por ejemplo) que exige sobriedad en el tono que un festivo salmo de aclamación (“*Cantate Domino*”, por ejemplo):
- **Cantar pensando que se dicen frases** con sentido y no una sucesión de sílabas yuxtapuestas
- **Subrayar y enfatizar las palabras más importantes**, es decir aquellas que, igual que en la entonación de un discurso hablado, constituyen los núcleos más significativos y destacados del texto y en consecuencia de la interpretación musical
- **No confundir las partes fuertes del compás con los acentos del texto**. Son éstos los que deben primar sobre aquellas
- Aunque todas las palabras tengan **acento**, no marcar todos por igual, sino **primar los acentos los términos o palabras más significativas**, dejando en un segundo plano tonal:
 - *Las preposiciones, adverbios, conjunciones, ...*
 - *Los adjetivos, que, en general, están subordinados al sustantivo afectado*
 - *Las circunstancias de lugar, tiempo, etc...*
- En los **pasajes contrapuntísticos cada voz** deberá marcar **sus acentos** y reducir el volumen del resto para permitir que se oigan los acentos del resto de las voces
- separar tonalmente los **acentos diacríticos**, es decir, aquellas palabras idénticas, pero con significados distintos según estén o no acentuadas. Algunos ejemplos:
 - *el “Si” afirmativo (“¿Vienes? Sí”), frente al condicional (“Si vienes”)*
 - *los pronombres personales (tú, mí) frente a los adjetivos posesivos. “Tú me has dicho”, “me gusta tu perro”. Marcar los pronombres; los adjetivos, salvo excepciones, deben estar subordinados al sustantivo al que afectan*
- **articular correctamente** los sonidos
- marcar los signos de puntuación con **pausas** adecuadas (no es necesario respirar en todas).

Se trata en definitiva de interpretar de forma que demos sentido a lo que decimos, enfatizando lo importante y dejando en segundo plano lo accesorio, de forma que el oyente que conoce el idioma perciba percepciones semejantes a las que sentiría si lo recitara un orador.

El profeta Isaías lo decía muy gráficamente: “Si la trompeta no ejecuta correctamente el toque de llamada, nadie se preparará para el combate”. Si nuestra interpretación no revela el sentido y la belleza que la obra cantada encierra, no despierta ideas, sentimientos y emociones en los oyentes, habrá sido una interpretación inútil.

En los puntos que siguen trataré de aplicar lo dicho en las páginas previas a obras concretas de Salazar, matizando que se trata sólo de una interpretación posible, siempre mejorable y siempre supeditada a lo que el director de coro indique.



8. Análisis de obras concretas: “Sancti mei” (Zamora, cantoral 3º, f. 71v)

Este motete forma parte de la fiesta de todos los santos (1 de noviembre), entendiendo por tales en la liturgia cristiana, no aquellos santos con nombre y fiesta en alguno de los días del calendario, sino los santos anónimos y desconocidos, que a lo largo de su vida fueron fieles a Cristo, pelearon por él y encontraron el premio del cielo. Nos lo confirma la traducción del texto: *“Santos míos que, vestidos de carne, mantuvisteis un combate, yo os daré la recompensa a [vuestro] esfuerzo. Venid, benditos de mi Padre, recibid el reino. Yo recompensaré vuestro esfuerzo. Alleluia”*.

Solo la mera lectura del texto nos informa de su carácter festivo, de igual manera que textos distintos nos transmiten otras sensaciones: tristeza los responsos, súplica piadosa una letanía, etc... Este dato nos permite sugerir una ejecución musical acorde a este carácter (movimiento ligero, no lento) y situar los núcleos semánticos más significativos en los términos o expresiones: “certamen”, “mercedem”, “venite” y “accipite regnum” (combate, recompensa, venid y recibid el reino).

Si damos un paso más, buscando un desarrollo más detallado de una posible interpretación musical, podríamos ampliar lo dicho analizando sucesivamente el texto :

a) “Sancti mei, qui in carne positi” (compases 1 a 10)

“Santos míos, que, vestidos de carne”

La música subraya la llamada a los santos con una primera parte más melismática y una segunda más concisa.

- No es un núcleo de especial importancia temática, sino solo una llamada a los interesados. El volumen sonoro no debe ser superior al de la frase siguiente.

b) “certamen habuistis” (compases 11 a 15)

“mantuvisteis un combate”

La música nos muestra un contrapunto musical entre las diversas voces con numerosas repeticiones para reflejar la lucha individual.

Sugerencias:

- que las voces reflejen esta lucha individual buscando el acento en la “a” de “certamen” y retirando la voz para dejar paso a otras
- separar con nitidez las repeticiones de texto con pausa (si se puede, sin respirar) en las comas del texto
- el tempo puede ser más ligero que en la primera fase como reflejo de la lucha

c) “Mercedem laboris ego reddam vobis” (compases 15 a 20)

“Yo os devolveré el premio a [vuestro] esfuerzo”

Al contrapunto de la frase anterior le sucede una solución homofónica para reflejar, frente a la lucha, la serenidad de la recompensa, para la que sugerimos:

- El tempo puede ser algo más lento que el anterior, pero la intensidad sonora no debe ser menor, de la misma forma que en una competición atlética la carrera es más agitada que la entrega de medallas, sin que ello suponga que este acto sea menos importante que aquella.
- Claridad y uniformidad en la dicción de las frases por todas las voces
- Buscar y marcar los acentos de mercédem y labóris

- Subrayar ligeramente la “e” de “ego”, pues no se trata aquí de un simple pronombre personal, sino que, poniéndolo expresamente, el texto pretende subrayar que el yo alude a Dios y pretende decir algo así como: “soy yo mismo, Dios, el que os premia”

d) “Venite, benedicti Patris mei” (compases 20 a 29)

“Venid, benditos de mi padre”

La escritura musical, contrapuntística, pretende reflejar las llamadas individuales para recibir el premio. Representado plásticamente es como si Dios hubiera enviado a ángeles diversos, representados por las distintas voces, que repiten la llamada en diversas partes con frases breves que terminan juntándose todos (homofonía de los compases 26 a 29) en una llamada conjunta.

- Marcar claramente las diferentes voces, insistiendo en el acento de “Veníte”, sobre todo cuando el texto se apoya en la misma nota para permitir que destaquen los saltos por terceras en sopranos y tenores
- Los cambios en la tesitura por cuartas (Re / Sol / Do) deben corresponderse con un crescendo sonoro, empezando evidentemente en un *piano* o *mezzopiano*
- La referencia final al Padre (“Patris mei”) no debe afectar tanto a la intensidad sonora como a la serenidad (mínimo ritardando).

e) “percipite regnum” (compases 298 a 34)

“recibid el reino”

Musicalmente se repite la expresión cuatro veces, las tres primeras homofónicas y la última contrapuntística. Se trata sin duda del núcleo temático más importante del motete (alusión al premio de la gloria eterna) y debería corresponderse con la importancia que se le da en la ejecución musical.

- Esta sucesión de cuatro imperativos nos está sugiriendo un *crescendo* en el volumen de la interpretación musical desde un *piano* inicial, apuntado por el propio Salazar con la expresión “*eco*”, hasta un *forte* en la cuarta y última.
- Marcar el acento de la sílaba “ci” en “percípíte”, de forma que nos permita interpretar bien la semicorchea que le sigue

f) “Mercedem laboris ego reddam vobis” (compases 34 a 49)

Repite el texto de los compases 15 a 20 y el tratamiento musical lo hace en dos fases: la primera, contrapuntística, (compases 34-37), similar a la de los compases citados 15-20, por lo que vale lo dicho anteriormente para los mismos; y una segunda, con un tratamiento más solemne, en la que desarrolla sucesivamente el texto “ego redam vobis” (yo os recompensaré), destacando el tratamiento al término “ego” (yo), subrayando que es Él en persona quien entrega la recompensa.

- la interpretación debería recoger un lento y progresivo crescendo desde el primer “ego redam vobis” del compás 36 hasta el del compás 42
- el contrapunto entre las voces debe permitir escuchar la sucesión de frases en las mismas, marcando los acentos de “égo” y de “rédam”
- el compás 41 subraya la importancia, enmarcado entre silencios, del término “ego”. La interpretación debería reflejarla.

- los dos últimos “ego redam vobis” (c. 44 a 49) recapitulan homofónicamente el mensaje y el coro debería reflejarlo con una interpretación que combine la serenidad con la sonoridad.

g) “Alleluia” (compases 50 a 58)

Los aleluyas finales cierran el marco del triunfo de los santos descrito en el motete.

Están resueltos homofónicamente, lo que subraya la coincidencia de todos en la celebración de la fiesta y del triunfo de los santos. Su interpretación podría ser:

- pronunciación limpia y uniforme de las diversas sílabas por todas las voces para subrayar la homofonía
- corte uniforme en la dicción entre los tres primeros, sin respiración hasta el compás 55
- volumen creciente desde el primero al último, sin empezar en un pianísimo, puesto que estamos en una celebración final
- Ligeramente *ritardando* en el último aleluia y breve calderón final.



9. Análisis de obras: “Hei mihi, Domine” (Zamora, legajo 1/3)

Este motete forma parte del Oficio de Difuntos. El texto intenta reflejar los sentimientos de alma del difunto, que, en las creencias cristianas, debe presentarse ante Dios para ser juzgada.

La traducción del texto dice: “¡Ay de mí, Señor, pues he pecado demasiado durante mi vida! ¿Qué haré, miserable de mí? ¿En dónde me refugiaré, sino en ti, Dios mío? Apíadate de mí, cuando vengas en el último día. Mi alma padece gran turbación, pero tú, Señor, ayúdame” y nos sitúa claramente ante un abanico de emociones que van del dolor al temor, de la incertidumbre a la impotencia, de la turbación a la necesidad de ayuda, etc...

La interpretación musical debería reflejar, en consecuencia, este clima, con un volumen sonoro sin estridencias y un tempo sereno, no demasiado acelerado.

a) “Hei mihi, Domine!” (compases 1 a 5)

“¡Ay de mí, Señor!”

La música repite el término “¡ay!”, de la exclamación: “¡Ay de mí, Señor!”

- El primer “Hei” (“¡ay!”) debe dar a entender que es una interjección de lamento. Acentuar marcadamente la vocal “e”
- El segundo debe confirmar el lamento completo: “¡Ay de mí, Señor!” marcando correctamente los acentos: héi, míhi, Dómine.

b) “quia peccavi nimis in vita mea” (compases 6 a 21)

“pues he pecado demasiado durante mi vida”

El texto sólo explica el motivo de la exclamación anterior. La interpretación debería ser más neutra, como quedando en un segundo plano. El pecador le dice a Dios que ha pecado, pero no sería muy conveniente para él decirselo a gritos.

c) “Quid faciam, miser?” (compases 21 a 30)

“¿Qué haré, miserable de mí?”

Aparecen las primeras emociones de incertidumbre y sensación de miseria.

- Los compases (21 a 26) reflejan homofónicamente ambas sensaciones. Marcar los acentos de “faciam” y “miser”
- Los compases 26 a 30 presentan una factura musical interesante: mientras sopranos y bajos subrayan homofónicamente con notas largas la sensación de miseria, contraltos y tenores destacan la de incertidumbre, alternando en contrapunto el texto “¿qué haré?”. Según la emoción que nos interese subrayar, destacaremos unas voces sobre las otras. Musicalmente parece más efectista destacar la incertidumbre del diálogo entre contraltos y tenores sobre una base armónica de sopranos y bajos.

d) “Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus?” (compases 31 a 46)

“¿En dónde me refugiaré, sino en ti, Dios mío?”

Vuelve a insistir el texto en la inseguridad y añade la referencia a Dios como la solución a la misma.

Resolución musical:

- Los compases 31 a 33 repiten tres veces la duda: “¿dónde refugiarme?” y la interpretación podría expresarla con diversos recursos:
 - con un tempo más “nervioso” que refleje la ansiedad de la situación,
 - acentuando la “u” de “fugiam”
 - creciendo en volumen de la primera a la tercera
 - marcando bien los silencios, que recalcan y enmarcan la sensación de ignorancia del alma en esa situación.
- Los compases 34 a 39 intentar expresar que el alma ha encontrado respuesta a la duda anterior. La interpretación:
 - Debe mantener una correcta ejecución de los silencios por las mismas razones que en los compases anteriores
 - El tempo debería ser más sereno como cuando uno encuentra respuesta a sus preguntas

e) “Miserere mei dum veneris in novissimo die” (compases 40 a 46)

“Apídate de mí cuando vengas en el último día”

Interrumpe la exposición de sentimientos para formular una súplica.

- El volumen sonoro debe aumentar respecto a la frase anterior, dando a entender que quiere el alma que se escuche su petición.
- La súplica “miserere mei” es más importante que el texto que le sigue, que solo recoge una circunstancia temporal. Habría que destacarlo en la interpretación.

f) “Anima mea turbata est valde” (compases 46 a 54)

“Mi alma esta profundamente turbada”

Vuelven a aparecer las emociones, en este caso la de turbación y lo hace con una escritura musical de carácter imitativo. Los silencios entre las sílabas de “turbata”

no pretenden sino reflejar el estado de turbación, imitando la forma en que se nos entrecorta la respiración o el habla cuando nos domina el desconcierto

- Marcar con precisión estos silencios
- El ritmo de los compases 49 a 51 podría ser más “nervioso” que el resto

g) “Sed tu, Domine, succurre ei” (compases 54 68)

“pero tú, Señor, ayúdala”

Termina con una nueva súplica para que Dios ayude a su alma.

La súplica es reiterada. Hasta ocho veces repiten las sopranos “succurre”, lo que subraya la importancia de la ayuda para el pecador.

La música refleja mediante una factura contrapuntística cómo las peticiones de ayuda se van repitiendo entre las distintas voces hasta que en los compases finales se juntan todas y terminan la obra repitiendo una vez más la súplica esta vez homofónicamente en un coro conjunto

- Pronunciación correcta por cada voz de los acentos (“Domine” y, sobre todo, “succúrrre”). Observad que la sílaba “cu” figura acentuada en los compases 60 a 63 sucesivamente por una voz distinta en cada una de partes del compás. Deberían percibirse los acentos de cada una
- Crescendo progresivo desde el compás 60 hasta el final.
- El último “succurre ei” podría ser más reposado en tempo y volumen si se quiere terminar con la sensación de confianza del alma el Dios, acorde con el tono intimista del motete
-



10. Análisis de obras: “Christus natus est” (Zamora, cantoral 1º, f. 2v.)

La obra constituye el “Invitatorio” de la fiesta de Navidad.

El invitatorio es la primera frase del Oficio de cualquier fiesta, con la que comienzan los rezos de la misma en todos los monasterios, catedrales y otros recintos religiosos.

Su estructura es siempre un texto muy breve con dos partes: en la primera se anuncia el dato que se celebra (“Cristo ha nacido, resucitado, subido a los cielos, ..., por ejemplo, en las fiestas de Navidad, Pascua o Ascensión respectivamente) y termina siempre con una “invitación” a participar en la celebración, normalmente “Venite, adoremus”

El de Navidad que aquí analizamos dice:

a) “Christus natus est nobis!” (compases 1 a 5)

“¡Cristo ha nacido para nosotros!”

La música expone la frase con una factura homofónica en la que todos cantan la buena noticia.

- El tempo y el volumen deben estar ajustado a la importancia y solemnidad del hecho celebrado

b) “Venite, adoremus” (compases 6 a 11)

“Venid, adorémosle”

Esta segunda frase, que quiere invitarnos a participar en la celebración del nacimiento de Dios, está resuelta inicialmente en forma de contrapunto, como si fuéramos los pastores que en Belén desde puntos diversos se invitan unos a otros a acudir al portal (“*venid*”, “*venid*”) para confluir todos en el pesebre y coincidir (ahora, la música está resuelta homofónicamente) en la adoración (“*adorémosle*”)

- El tempo debe ser más ligero que el de la primera frase, como si reflejaran la invitación a apresurarse para llegar al portal
- El volumen debe crecer desde los primeros “*venite*”, individuales hasta el “*adoremus*” colectivo final
- Los “*venite*” deben transmitir la alegría por la noticia y la prisa por llegar, mientras que el “*adoremus*” debe transmitir, además de la alegría, la serenidad y solemnidad del momento
- La interpretación de los “*venite*” debe permitir distinguir con claridad las diversas voces, marcando adecuadamente los acentos y retirando la voz oportunamente

NOTAS:

¹ NASSARRE, Pablo. “Escuela Música según la práctica moderna”. Zaragoza, 1724 (edición facsímil de Google Books). Volumen I, cap. XVI, págs.. 170-178

² Ibid., volumen I, libro II, cap. IX, pág. 128

³ Ibid., volumen I, libro III, cap. XI, pag. 279 - 280

Notas:

⁴ Que en la época de Salazar no estaba vigente la pronunciación “eclesiástica” podemos deducirlo del análisis de las particellas, que a menudo estaban copiadas por cantantes que desconocían el latín y en las que es frecuente encontrar errores prosódicos en los no escriben el texto correctamente, sino como sonaba a sus oídos. Así, por ejemplo, aparecen “*tum*”, “*fili*”, “*nichil*” en vez de las formas correctas “*tuum*”, “*fili*” o “*nihil*”. Sin embargo, en los cientos de particellas manejadas no he encontrado un solo error que corresponda a la pronunciación latina eclesiástica, por ejemplo, “*chelum*” en vez de “*coelum*”, “*añus*” en vez de “*agnus*”, etc...