

## Los conductus polifónicos del Códice de Las Huelgas: un análisis sonoro

### The Poliphonic Conductus from Codex of Las Huelgas: A Sound Analysis

**Rigoberto Macías Peraza**

Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha

[rigoberto.macias@csmlm.com](mailto:rigoberto.macias@csmlm.com)

#### RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo el análisis de las sonoridades en los conductus polifónicos del Códice de Las Huelgas (*Hu*). Pretendemos estudiar un fenómeno general, el de la construcción sonora en la polifonía de la denominada *Ars antiqua*, desde la perspectiva particular de un repertorio que se conserva en una de las principales fuentes musicales de la polifonía medieval hispana.

**Palabras clave:** Códice de Las Huelgas, conductus, teoría de la música, análisis sonoro.

#### ABSTRACT

The present article aims to analyse the sonorities in the polyphonic conductus of the Codex of Las Huelgas (*Hu*). We intend to study a general phenomenon, the sound construction in the polyphony of the so-called *Ars antiqua*, from the particular perspective of a repertoire preserved in one of the main musical sources of medieval Hispanic polyphony.

**Key words:** Codex of Las Huelgas, Conductus, Musical Theory, Sound Analysis.

Macías Peraza, R. (2016). Los conductus polifónicos del Códice de Las Huelgas: un análisis sonoro. *Cuadernos de Investigación Musical*, 1, 93-127.

doi: [dx.doi.org/10.18239/invesmusic\\_2016.01.1311](https://doi.org/10.18239/invesmusic_2016.01.1311)



## 1. INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIII, en el contexto de la llamada Escuela de Notre Dame de París, se desarrollaron formas musicales polifónicas de complejidad gracias al perfeccionamiento de un sistema de notación basado en modos rítmicos. El organum, el motete y el conductus fueron los tres géneros musicales que sirvieron de núcleo experimental para los compositores que buscaban nuevas formas de expresión musical. En la antigua tradición el embellecimiento musical se hacía en forma de tropos y secuencias, pero ahora dicho embellecimiento alcanzó una nueva dimensión, la de la simultaneidad sonora. Fue así que se comenzaron a explorar con mayor creatividad los intervalos armónicos de octava, quinta, cuarta, tercera, sexta, unísono, e incluso, la segunda y la séptima.

Con el propósito de obtener una comprensión más profunda de la construcción sonora en la polifonía de esta etapa histórica nos hemos propuesto analizar una muestra de repertorio a partir de una de las fuentes musicales más interesantes del *Ars antiqua* hispano: el Códice de las Huelgas (Monasterio de Santa María La Real, ms. 11)<sup>1</sup>. Escrito a principios del siglo XIV, *Hu* es un importante documento de polifonía con interesantes concordancias con las principales fuentes de Notre Dame, pero también conserva algunas piezas sin concordancias. Nos centraremos en su repertorio de diecisiete conductus polifónicos, entre los cuales hay seis que son considerados “únicos”.

Hemos decidido llamar “sonoridad” al fenómeno que en la música de la práctica común llamamos “acorde”. No obstante, este último concepto resultaría anacrónico para el análisis del repertorio de la polifonía medieval, así que hemos adoptado el concepto de “sonoridad” en la acepción de intervalo armónico o simultaneidad sonora de dos o más sonidos de diferente altura, o en su caso, dos sonidos de la misma altura pero interpretados por diferentes voces dando lugar a la sonoridad de unísono. Esta idea la basamos en el importante trabajo realizado por Fuller (1986) para analizar la polifonía del siglo XIV, y al cual nos referiremos más adelante.

Este trabajo estudiará un fenómeno general, el de la polifonía y sus sonoridades resultantes, desde el ángulo particular de los conductus polifónicos de *Hu*. A través del análisis intentaremos establecer cuáles sonoridades son las más utilizadas y con qué criterios, además de estudiar la relación entre la teoría de la consonancia de los tratados de la época y la práctica musical. Finalmente, desde esta perspectiva de análisis probaremos si

---

<sup>1</sup> En adelante nos referiremos al Códice de las Huelgas como *Hu*.

**LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO**

existe o no originalidad en los conductus “únicos” de *Hu*, ya que hay ciertas tesis que aseguran la existencia de un repertorio español en esta fuente musical.

**2. LAS SONORIDADES EN EL CONTEXTO DE LA ESCUELA DE NOTRE DAME: LA TEORÍA MUSICAL**

Desde la aparición de la primera evidencia documental de la práctica polifónica en los tratados anónimos del siglo IX, el *Musica Enchiriadis* y *Scolica Enchiriadis*, en la teoría de la música polifónica medieval se siguió reproduciendo la visión pitagórica de los intervalos que fue transmitida por Boecio. Esta tradición medieval consideraba los intervalos de octava, quinta y cuarta la base de la construcción sonora en la composición de organum. Sin embargo, a partir del siglo XII la práctica comenzó a superar la teoría cuando aparece la costumbre de utilizar los intervalos armónicos de terceras y sextas. Bastaría con hacer un análisis detallado de las polifonías aquitanas de la Escuela de San Marcial de Limoges y las del Códice Calixtino de Santiago de Compostela para demostrarlo. Otro testimonio interesante de la época es el tratado *Musica* de Theinredus Doverensis, en donde se admite el uso de intervalos de tercera y sexta justificándose en la simplicidad de sus proporciones matemáticas (García, 2006). No obstante, aunque estos intervalos tuvieran una consideración en la teoría musical y en la composición, su uso todavía estaba algo limitado.

En el siglo XIII la teoría musical intenta hacer una clasificación sistemática de los intervalos armónicos o sonoridades pero no se logra establecer un criterio unificado de la consonancia. Uno de los tratados más importantes fue el *De mensurabili musica positio* de Johannes de Garlandia (Coussemaker, 1864: I, 97-117), escrito alrededor de 1250. Su principal aportación fue clasificar los intervalos sonoros en concordancias y discordancias, que a su vez se podían subdividir en perfectas, medias e imperfectas. Menciona un total de 13 intervalos divididos en seis categorías que exponemos en la Tabla 1.

Categorías	Intervalos
Concordancias perfectas	Unísono, octava (unisonus, diapasón)
Concordancias medias	Quinta, cuarta (diapente, diatessaron)
Concordancias imperfectas	Tercera mayor, tercera menor (ditonus, semiditonus)
Discordancias perfectas	Segunda menor, tritono, séptima mayor (semitonium, tritonus, ditonus cum diapente)
Discordancias medias	Segunda mayor, sexta menor (tonus, semitonium cum diapente)
Discordancias imperfectas	Sexta mayor, séptima menor (tonus cum diapente, semiditonus cum diapente)

Tabla 1. Clasificación de los intervalos según Johannes de Garlandia  
(Coussemaker, 1864: I, 104-106)

La innovación más importante en esta clasificación fue considerar a los intervalos de tercera mayor y tercera menor como concordancias, aunque en la categoría de “imperfectas”. También es sobresaliente la ubicación de los intervalos de quinta y cuarta como concordancias medias y no como “perfectas”. Si bien, el intervalo de quinta pasará en otros tratados contemporáneos a la categoría de consonancias perfectas, el intervalo de cuarta no volverá a recuperar su posición inicial llegando incluso a omitírsele en las clasificaciones. La consideración de los intervalos de unísono y octava como concordancias perfectas seguirá reproduciéndose casi invariablemente en otros tratados de la época. Por otro lado, las tres categorías de las discordancias no se volverán a reproducir íntegramente como lo hace Garlandia. Sin embargo, resulta interesante que haya ubicado a la sexta mayor y la séptima menor como las menos disonantes al estar en la categoría de discordancias imperfectas. En oposición a ello, la segunda menor, el tritono y la séptima mayor son las más disonantes al ser consideradas discordancias perfectas. La segunda mayor y la sexta menor son ubicadas en el término medio de las discordancias.

El *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia (Coussemaker, 1864: I, 117-136), escrito durante la segunda mitad del siglo XIII, sigue la misma línea de clasificación de las

#### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

concordancias según Garlandia, pero hace modificaciones respecto a las discordancias reduciéndolas a solo dos categorías: perfectas e imperfectas. La desaparición de las discordancias medias ocasionó que la sexta menor se colocara ahora en la categoría de las discordancias perfectas y la segunda menor en las discordancias imperfectas. Ello quiere decir que la sexta menor fue considerada con un grado mayor de disonancia y la segunda mayor pasó a ser menos disonante.

Otro aspecto interesante en el tratado de Franco es la novedosa descripción sobre los intervalos para comenzar un canto y la aceptación de los intervalos disonantes en el discurso musical. En el primer aspecto destaca que recomiende empezar los cantos en intervalos armónicos de unísono, octava, quinta, cuarta, tercera mayor y tercera menor, es decir, en todos aquellos intervalos que considera concordantes. En el segundo aspecto señala que los intervalos discordantes pueden mezclarse *in locis debitis* siguiendo el procedimiento de movimiento contrario entre las voces del tenor y el discantus, y cuando la circunstancia lo exija también puede ser por movimiento directo en ambas voces (Coussemaeker, 1864: I, 130-132). El *Tractatus de consonantiis musicalibus* (Anonymus I) (Coussemaeker, 1864: I, 296-302) reproduce la misma clasificación de las concordancias y las discordancias del *Ars cantus* de Franco. Aunque no menciona lo referente al uso de los intervalos en el discurso musical, presenta una descripción detallada de la conformación de cada uno de los intervalos sonoros.

Diferente es el caso del *Compendium discantus* (Coussemaeker, 1864: I, 154-156), atribuido al “magister Franconis”, ya que presenta algunas variantes importantes. En vez de emplear los términos concordancias-discordancias utiliza el de consonancias-disonancias. De las consonancias solamente hace dos clasificaciones, las consonancias perfectas y las consonancias “por accidente”. En la primera categoría incluye al unísono, la octava y la quinta, y en la segunda categoría a los intervalos de tercera mayor, tercera menor y sexta mayor. Resulta excepcional encontrar un intervalo de sexta dentro de la clasificación de las consonancias, pues al ser considerada “por accidente” se fundamenta su condición de intervalo con necesidad de resolución. El tratado especifica la forma de resolución de estos intervalos: las terceras deben resolver hacia intervalos de quinta o unísono, la sexta mayor lo debe hacer en intervalo de octava.

Respecto a las disonancias el *Compendium* presenta criterios diferentes. Clasifica este tipo de intervalos en una sola categoría, las llamadas “disonancias puras”: segunda menor, segunda mayor, sexta menor, séptima mayor y séptima menor. Es interesante observar que

al intervalo de cuarta, aunque se le mencione en la lista de los trece intervalos del género diatónico, no se le incluya en ninguna categoría de las consonancias o disonancias.

El *Tractatus de discantu* (Anonymus II) (Coussemaker, 1864: I, 303-319) clasifica las “consonancias” en las tres categorías de las concordancias de Garlandia. En las consonancias perfectas incluye al unísono y la octava, en las consonancias medias a la quinta y la cuarta, y en las consonancias imperfectas a la tercera mayor, la tercera menor y la sexta mayor. También el tratado señala los criterios de resolución de las consonancias imperfectas de una manera muy similar al *Compedium*, diciendo que deben resolver a intervalos perfectos o medios (unísono, octava y quinta). De las disonancias solamente establece una categoría incluyendo a los intervalos de segunda mayor, segunda menor, tritono y sexta menor. Por primera vez un tratado excluye de su clasificación a los intervalos de séptima, por lo que podemos deducir que su autor no consideró la posibilidad de usarlos en el discurso musical.

Con las evidencias presentadas de los tratados más importantes del siglo XIII nos podemos aproximar a la visión teórica que se tenía en la época sobre las sonoridades en la construcción polifónica. En general podemos observar que no existe un criterio totalmente unificado sobre la clasificación de los intervalos. Ello se debe al conflicto generado entre la teoría pitagórica de los intervalos y la práctica musical, así que la aceptación de los intervalos de tercera y sexta como consonancias y la consideración de la cuarta como disonancia fue evolucionando lentamente en la teoría musical, pero no así en la práctica compositiva.

### 3. EL GÉNERO MUSICAL DEL CONDUCTUS

Leonard Ellinwood escribió unos de los estudios más importantes relacionados con el conductus. Su definición del género se ha convertido ya en un clásico de la historiografía musical: “un conductus era un poema métrico latino puesto a música de una a cuatro partes durante los siglos XII y XIII, usado para propósitos festivos o procesionales dentro y fuera de la iglesia” (Ellinwood, 1941: 165)<sup>2</sup>. En su artículo, el musicólogo norteamericano intenta demostrar que existen algunas características comunes para un repertorio musical tan extenso y heterogéneo.

---

<sup>2</sup> Del original en inglés: “A conductus was a Latin metrical poem set to music in from one to four parts during the 12th and 13th centuries, used for festive or processional purposes both within and without the church.”

### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

Si atendemos al uso de este tipo de repertorio, el conductus tendría dos grandes esferas de acción. En primer lugar como música sacra que funciona como pieza procesional durante celebraciones religiosas: “conducir” a los sacerdotes o diáconos desde el altar hasta las gradas del coro y viceversa. En segundo lugar como música profana que evoca temas para ocasiones especiales, ya sean acontecimientos políticos, coronaciones de reyes, nombramientos de obispos, lamentos de muerte, cantos de amor, llamamientos a cruzadas, lecciones morales, denuncias sociales, entre otros. En este último sentido, Schrade (1953) concluye en sus investigaciones que el conductus se enmarca en las composiciones políticas de los siglos XII y XIII que tenían una función distinta a la liturgia, incluso afirma un posible origen profano del género.

El problema principal en la definición de conductus radica en que sus textos son de una amplia variedad de temas que dan lugar a muchos posibles usos litúrgicos y profanos, por lo que el espectro de composiciones que podrían incluirse en el género es realmente amplio. La respuesta al enigma parece otorgarla la descripción que encontramos en el *Ars cantus mensurabilis* del teórico del siglo XIII Franco de Colonia (Coussemaker, 1864: I, 117-136). Allí se dice que para componer un conductus se debe inventar primero un canto que sea lo más bello posible, el mismo que servirá de *tenor* si se pretende realizar un discanto. En el caso de que se quiera componer un *triplum* se deberá hacer de tal forma que si no concuerda con el tenor sí lo haga con el *duplum*. Si además se pretendiera componer un *quadruplum* o *quintuplum*, se deberán respetar las partes realizadas anteriormente, y si discordase con una de ellas no debería hacerlo con el resto de las voces. La descripción de Franco revela dos aspectos fundamentales: que el conductus era una composición de nueva creación, y que el procedimiento de composición comenzaba por el *tenor* y seguía de forma sucesiva con el resto de las voces.

Walter Odington, tratadista del siglo XIV que escribió *De speculatione musicæ*, parece no coincidir con la descripción franconiana del conductus en un aspecto fundamental, pues dice que este tipo de piezas podían tener un *tenor* basado en una melodía ya conocida o de nueva creación (Coussemaker, 1864: I, 247). De esta manera Odington informa que los conductus también podían componerse a partir de la reutilización de materiales melódicos existentes, por lo que no se puede aseverar que todas las obras de este género sean totalmente originales. Así lo confirman algunos *tenores* de conductus que se ha descubierto mantienen concordancias con melodías litúrgicas o profanas. Sin embargo, fuera de una u

otra manera, lo cierto es que el conductus permitía la posibilidad de componer una pieza musical con total creatividad y libertad. Así lo expresa el eminente musicólogo Higiní Anglès:

“Es por eso que la composición de los conductus abrió caminos tan amplios para la fantasía del compositor. Es la primera vez en la historia de la música que el compositor puede ensanchar las alas de su inspiración y lanzarse... a la escritura de una obra siguiendo en todo su genial inventiva” (Anglès, 1931: I, 317)<sup>3</sup>.

Una vez comentadas las problemáticas anteriores para definir los conductus, podemos puntualizar algunas características comunes a este género. En primer lugar se puede decir que es en esencia una composición original ya que su *tenor* es casi siempre una melodía de nueva creación salvo por algunas excepciones (Knapp, 1990). Otro rasgo común es que todas las voces que lo conforman se mueven siguiendo el mismo esquema rítmico. Al escribirse se hace en forma de partitura de tal manera que la letra queda escrita solamente debajo del *tenor* haciendo que el resto de las voces no tengan indicación de texto. Esta última característica hace suponer que probablemente las voces superiores fueran interpretadas por instrumentos, pero si no fuera así se deduce que todas las voces cantaban la misma letra del *tenor* (Hoppin, 2000).

Del análisis del repertorio de conductus se pueden distinguir dos estilos, el simple o estrófico y el embellecido. El primero era un tipo de pieza con melodía silábica en donde las voces del contrapunto avanzaban nota contra nota a estilo de discanto y en forma de secuencia corta con la forma *a-a-b-b*, canción *a-a-b-c* o himno *a-b-c-d* (Ellinwood, 1941). El conductus embellecido, también llamado “con caude”, es mucho más elaborado. Contiene uno o más pasajes melismáticos que pueden aparecer en cualquier parte de la composición, ya sea al inicio, en el centro o al final. La razón por la que los compositores escribían un conductus con uno u otro estilo parece estar relacionada con la función a la que se destinaba la obra. Por ejemplo, si se trataba de una celebración especial era probable que se compusiera una pieza “embellecida” con abundantes pasajes melismáticos. Por el contrario, si era para una ocasión cotidiana el estilo se reducía a la simplicidad de un conductus con pocos o ninguno de los melismas (Hoppin, 2000).

---

<sup>3</sup> Traducido del catalán al castellano.

#### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

El género conductus alcanzó su máximo desarrollo junto con el organum en los siglos XII y XIII. Hacia 1250 comenzó su decadencia y de manera gradual fue sustituido por el motete.

#### 4. EL CÓDICE DE LAS HUELGAS Y SU REPERTORIO DE CONDUCTUS

No se puede tener certeza respecto al lugar de procedencia de *Hu* ni tampoco sobre su fecha exacta de confección. Sin embargo, los musicólogos que lo han estudiado estiman que fue escrito hacia finales del siglo XIII o bien a principios del XIV. Esta tesis se basa en el planctus *O monialis concio burgensis* del folio 159v que está dedicado a la muerte de la abadesa del monasterio de Las Huelgas Doña María González de Agüero en 1339 (Asensio, 2004). Cualquiera que haya sido la fecha de elaboración no sobrepasa más allá de la primera mitad del siglo XIV.

Hay tres tipos de notación bien definidos en el código. El primero de ellos se identifica con las normas establecidas por Johannes de Garlandia pero con un carácter más empírico, el segundo tipo se enmarca en la línea establecida por Franco de Colonia con forma mensural, y el tercero es una notación más moderna que se basa en signos utilizados durante el siglo XIV (Gómez, 2001a). Este rasgo peculiar de *Hu* se debe a que tiene múltiples adiciones y correcciones que se hicieron posteriormente a su elaboración.

En un total de 170 folios con dimensiones de 260x180 mm., *Hu* contiene 185 piezas musicales de las cuales 140 son polifónicas (59 motetes, 17 conductus, un solfeo, 24 fragmentos de ordinario de misa, 7 del propio, 21 benedicamus y 11 prosas) y 45 monódicas (10 tropos, 20 prosas y 15 conductus) (Gómez, 2001b). Se puede tener certeza de que cuando menos un 40% de este repertorio es original, pues no tiene concordancias con ningún otro documento musical. Sin embargo, el otro 60 % tiene coincidencias con las principales fuentes musicales de la época, tal es el caso de los manuscritos *F*, *Ma*, *W1*, *W2*.<sup>4</sup>

El que más de la mitad del repertorio de *Hu* tenga coincidencias con otras fuentes de la época significa que su copista tuvo que tener acceso a mucho repertorio musical. A raíz de este hecho se puede suponer que el código pudo haber sido copiado en un centro religioso de prestigio, como por ejemplo la catedral de Toledo, en donde las fuentes musicales estaban al alcance de la mano (Gómez, 2001a). Cualquiera que haya sido ese

---

<sup>4</sup> Abreviaturas de las fuentes manuscritas: *F* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1), *Ma* (Madrid, Biblioteca Nacional, 20486), *W1* (Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, 677), *W2* (Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, 1206).

centro indeterminado donde se pudo haber copiado *Hu*, lo cierto es que en su último destino -el monasterio de Las Huelgas- fueron realizadas una parte considerable de las enmiendas o correcciones y quizá compuesta alguna de la música de la parte final del códice.

Resulta de un interés especial la colección de 17 conductus polifónicos, de los cuáles 15 son a dos voces y 2 a tres voces, tal como figuran en la Tabla 2. En la mayoría de éstos encontramos concordancias con las principales fuentes de la época, a excepción de seis de ellos que son considerados como únicos. Su localización en el códice se da en forma casi uniforme. Sólo los primeros cinco conductus se hallan aislados del resto, pero a partir del sexto los encontramos en forma ininterrumpida entre los folios 93 y 152v, es decir, casi todos en la última tercera parte del manuscrito.

Los conductus polifónicos de *Hu* están escritos en estilo embellecido con abundantes pasajes melismáticos ya sea al inicio del conductus, al final, o entre sus versos internos. Sólo tres de ellos presentan un estilo simple o estrófico en donde cada nota se corresponde con una sílaba. Otra característica especial es el modo gregoriano en el que se desarrollan. Con excepción de *Hu 145*, cuyo eje modal es *Re*, todos se encuentran escritos en el de *Sol*. Algunos de ellos presentan armaduras de *Si bemol* y alteraciones accidentales de *Fa sostenido*. Acerca de las características particulares de la notación musical de los conductus lo comentaremos a continuación en el apartado de metodología de análisis.

## LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

Número de folios en <i>Hu</i>	Íncipit	Número de voces	Concordancias en otras fuentes	Catalogación	
				RISM	Inglés
93-93v	Surrexit de tumulo	2	Único	Hu 70	Hu 91
97-97v	Crucifigat omnes	2	W1 175, F 661, W2 24, W2 104	Hu76	Hu 97
101v	Novus miles sequitur	2	F 659, Ma 101	Hu 81	Hu 102
103v-104v	Parit praeter morem	2	F 662, Ma 72	Hu 84	Hu 105
121v-122	Casta catholica Da, dulcis domina	2	Único	Hu 113	Hu 134
131-131v	Da castitatis thalamo	2	Único	Hu 124	Hu 145
132-134	Quod promisit ab aeterno	2	W1 247, F 716, Ma 37, W2 82	Hu 125	Hu 146
134-136v	Flos de spina procreatur	2	W1 267, F 719, Ma 36	Hu 126	Hu 147
137-138	Columbae simplicitas	2	F 750	Hu 127	Hu 148
138-139v	Soli nitorem, aequori	2	F 749	Hu 128	Hu 149
139v-140v	Parens patris, natiqve filia	2	Único	Hu 129	Hu 150
140v-142v	O gloriosa Dei genitrix	2	Único	Hu 130	Hu 151
143-144v	Dum sigillum summi patris	2	F 767	Hu 131	Hu 152
145-147	Ave, maris stella	3	W1 167, F 643, Ma 64	Hu 132	Hu 153
147-150	Mater patris et filia	3	Ma 68	Hu 133	Hu 154
150v-151v	Ergo agnus veri Dei	2	W1 277, F 766, Ma 47	Hu 134	Hu 155
151v-152v	Ave Maria, gratia plena	2	Único	Hu 135	Hu 156

Tabla 2. Los conductus polifónicos de *Hu*

## 5. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En esta parte vamos a exponer nuestra metodología de análisis sonoro de los conductus de *Hu*. Esta tarea implica resolver varios problemas que nos vemos obligados a simplificar en los siguientes cuatro aspectos: los problemas en la transcripción de *Hu*, el establecimiento de un sistema de cifrado sonoro, la definición de unos criterios de

reducción sonora y la clasificación de sonoridades. A continuación los explicaremos a detalle.

### 5.1. PROBLEMAS EN LA TRANSCRIPCIÓN DE *HU*

Ya habíamos comentado que *Hu* contiene tres sistemas de notación diferentes, además de las múltiples correcciones que muy probablemente se hicieron en fechas posteriores a su confección. Esta circunstancia complica su transcripción y hace muy difícil poder llegar a una versión definitiva que no carezca de problemas. Hasta hoy se han realizado tres transcripciones completas del código: Anglés (1931), Anderson (1982) y Asensio (2001). De estas tres versiones la de Anglés sigue siendo la más aproximada, así que basaremos nuestro análisis en esta transcripción del musicólogo catalán.

Los conductus de *Hu* fueron escritos en un sistema de notación híbrido que versa entre el sistema modal, el mensural y el del siglo XIV. Anglés explica en profundidad diversos problemas en su transcripción. Primeramente debemos decir que *Hu* es quizá el primer manuscrito que contiene conductus polifónicos de las fuentes de Notre Dame que están copiados en notación mensural, aunque no siempre dicho sistema de notación es consecuente en cada una de las obras debido a las razones que hemos dicho antes. Y en segundo lugar, resulta relevante que este código sea también uno de los primeros en contener conductus con una notación que combina el ritmo ternario con el binario. Por este par de características sabemos que el repertorio musical de *Hu* fue copiado con un sistema de notación que en ese momento todavía era experimental.

Una evidencia interesante del nivel de experimentación que el copista de *Hu* puso en práctica al escribir el repertorio del código nos la ofrece el conductus a tres voces *Mater patris et filia*. Posiblemente para evitar que los intérpretes se confundieran con el ritmo de algunos pasajes, el copista añadió, en los folios 147v y 148v, una nota sobre el primer espacio del pentagrama que dice “manera francesa”. En el folio 148 también observamos una nota que dice “hispanona” quizá para referirse a la manera española. Anglés da una posible explicación a estas notas diciendo que la “manera francesa” podría referirse a la nueva práctica de cantar con ritmo binario usando los últimos avances de la notación mensural de la escuela francesa. Por oposición a esto, la “manera española” podría hacer referencia a la antigua tradición del ritmo modal.

Más allá de las posibles experimentaciones en el sistema de notación de los conductus de *Hu*, Anglés observa que el patrón rítmico predominante es el del modo I

### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

combinado con el modo V, aunque también en algunos fragmentos aparece el modo III. De entre los principales problemas que apunta este estudioso del código, además de las múltiples correcciones posteriores, es que la notación mensural no es consecuente en todos los conductus, pues muchos de ellos utilizan un sistema modal-mensural. También es problemático el sistema de pausas, pues no siempre están bien escritas o no son mensurales. Lo mismo ocurre con las ligaduras, ya que no siempre están bien copiadas.

Nuestro análisis sonoro de los conductus de *Hu* está directamente condicionado a la validez de los criterios de transcripción de Anglés. No podemos ignorar que la versión del musicólogo catalán no carece de problemas, pero es que no podría ser de otra manera si somos conscientes de que una transcripción definitiva de *Hu* que carezca de inconsistencias es imposible. El sistema empírico utilizado por Anglés en la transcripción del código convierte esta versión en la más acertada hasta hoy.

Debido a que hemos adoptado la transcripción de Anglés para nuestro análisis, utilizaremos su catalogación de las obras de *Hu* para referirnos a los conductus, empleando así la numeración que hemos expuesto en la última columna de la Tabla 2 (Catalogación-Anglés).

#### 5.2. CIFRADO DE SONORIDADES

Para establecer una metodología adecuada en nuestro análisis nos basaremos en la aportación de uno de los más interesantes trabajos de la profesora Fuller (1986): “On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections”. Aunque su estudio se refiera a repertorio musical posterior, el método que propone se puede adaptar a la época que nos ocupa.

En el afán de evitar el anacronismo del término “acorde”, Fuller utiliza el término “sonoridad” con la acepción de “simultaneidad” de sonidos. Cada sonoridad está basada en una nota principal que se representa con una letra del alfabeto siguiendo el criterio de cifrado del sistema anglosajón.<sup>5</sup> A continuación, a la letra se le añade la cifra o cifras numéricas que se correspondan con la disposición de los intervalos armónicos en la sonoridad, siempre empezando por el intervalo más grande. Por ejemplo, la sonoridad de *G8/5*, se refiere a que *G* (Sol) es la nota base, y que sobre ella se construyen los intervalos

---

<sup>5</sup> En el sistema anglosajón se utiliza el alfabeto para designar las notas musicales: A=La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mí, F=Fa, G=Sol. Se agrega *b* para indicar bemol y # para sostenido.

armónicos de octava y quinta. Lo mismo ocurre en  $F8/5$ , en donde lo único que cambia es la nota base ( $F=Fa$ ) pero la sonoridad es semejante. En el caso de  $G+6/+3$  la sonoridad cambia totalmente: ahora se construyen los intervalos de sexta mayor y tercera mayor a partir de la nota  $G$ . Otro caso distinto es el de  $G8/5/+3$ , una sonoridad compuesta por los intervalos de octava, quinta y tercera mayor.

Sintetizando este sistema de cifrado podemos establecer los siguientes principios:

- Se establece la nota base indicándose con la correspondiente letra del alfabeto. Ejemplo:  $A$  ( $La$ ).
- Se indica con número la relación interválica que hay entre la nota base y las demás notas que conforman la sonoridad. Se escribe en orden de intervalo mayor a intervalo menor y una diagonal de separación entre cada una de ellos. Ejemplo:  $A8/5$ .
- Tratándose de unísono se indicara con  $u$ . Ejemplo:  $A8/5/u$ ,  $Gu$ .
- En los intervalos de tercera y sexta se indicará si se trata de intervalo mayor con el signo  $[+]$  o intervalo menor con  $[-]$ . Ejemplo:  $A+6/-3$ ,  $A-6/+3$ ,  $A-3$ ,  $A+6$ .
- Los intervalos de quinta y cuarta se indicarán con la abreviatura  $[dis]$  cuando sean intervalos disminuidos y con  $[aum]$  cuando lo sean aumentados; no así cuando se refiera a intervalos justos, situación en la que no será necesario indicarlos con nada adicional. Ejemplo:  $A5$  indica intervalo de quinta justa;  $A5aum$  indica intervalo de quinta aumentada;  $A5dis$  indica intervalo de quinta disminuida.

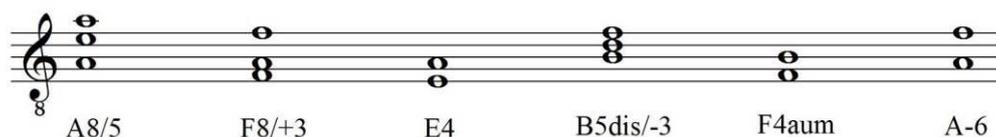


Fig. 1. Sistema de cifrado de sonoridades

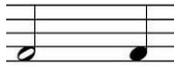
### 5.3. CRITERIOS DE REDUCCIÓN SONORA

Para realizar el análisis sonoro es necesario tener en cuenta algunas características del estilo compositivo de los conductus de  $Hu$ . En primer lugar, debemos considerar el cruzamiento de las voces, pues a lo largo del desarrollo de las piezas la nota base de la sonoridad se alterna entre el *tenor*, el *duplum*, y si es el caso, el *triplum*. Por esta razón, no siempre observaremos la nota base de la sonoridad en la voz más “grave”. Consideraremos siempre todas las sonoridades en disposición fundamental.

### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

Otra característica importante es que el movimiento de las voces se da en núcleos rítmicos preestablecidos. En general los conductus se desarrollan con una rítmica ternaria a modo de *longa-breve*, en donde la *longa* está imperfeccionada. Solamente nos encontramos con una excepción a la regla en un pasaje de *Hu 151* y otro de *Hu 154*, en donde la notación musical parece sugerir una rítmica binaria.

Dicho lo anterior, las principales unidades rítmicas que aparecen en los conductus a analizar son las siguientes (las damos con las equivalencias de *longa* igual a blanca, *breve* igual a negra y *semibreve* igual a corchea, que serán los criterios de transcripción que utilizaremos en nuestro análisis):

<i>Longa perfecta</i> (L)	
<i>Longa-Breve</i> (L-B)	
<i>Longa-Semibreve-Semibreve</i> (L-S-S)	
<i>Breve-Breve-Breve</i> (B-B-B)	

La unidad rítmica de *longa perfecta* se presenta ocasionalmente en algunos pasajes de los siguientes conductus: *Hu 105*, *Hu 146*, *Hu 147* y *Hu 149*. Una excepción al estilo general son *Hu 155* y *Hu 156* en donde las unidades rítmicas de *longa* se prolongan por espacios más extensos. Lo más común es que encontremos la *longa* “imperfeccionada”, dando como resultado la combinación de *longa-breve*. De ambos casos surge la primera categoría de sonoridad, la “estructural”. Entendemos por sonoridades estructurales aquellas que duran más espacio de tiempo, en este caso, valores de *longa perfecta* o *imperfecta* cuya duración es de tres o dos tiempos siguiendo nuestros criterios de transcripción moderna. Siendo la unidad rítmica de *longa-breve*, la más común en los conductus de *Hu*, obtenemos una segunda categoría de sonoridad, la de “enlace”. Entendemos por sonoridades de enlace aquellas que se escriben en valores cortos de tiempo, en este caso *breves*. Así, tendremos la sucesión continua de sonoridad estructural (L) y sonoridad de enlace (B).

La unidad rítmica *longa-semibreve-semibreve* es una variante de la anterior. Generalmente se encuentra en combinación con otras fórmulas rítmicas y casi siempre las

*semibreves* dan lugar a sonoridades que van por grados conjuntos. Consideraremos esta categoría sonora como “sonoridades de enlace con valores de *semibreve*”. En este caso también la *longa* se encuentra imperfeccionada. Por último comentamos que la unidad rítmica *breve-breve-breve*, que es equivalente a una *longa perfecta*, se presenta de forma muy limitada y siempre en combinación con otros esquemas rítmicos. De ella obtenemos sonoridades de enlace principalmente, como en el caso anterior.

Otra característica a considerar en el análisis sonoro es lo referente a las notas de ornamentación melódica o de adorno. Si se hace una observación sistemática de todo el repertorio objeto de nuestro estudio, se pueden identificar diferentes tipos de ornamentaciones. Utilizando una terminología convencional enumeramos las siguientes: notas de paso, bordados, apoyaturas, notas *cambiata* y anticipos. Las notas de paso son las más frecuentes. Avanzan por grados conjuntos en forma ascendente o descendente y su función es enlazar dos notas constitutivas de sonoridades. Se pueden encontrar en valores de *breve* o *semibreve*, e incluso como series de dos o más notas de paso seguidamente. Por su naturaleza ornamental aparecen en las partes débiles de las unidades rítmicas. A continuación mostramos algunos de los casos más frecuentes, comunes a varios conductus de *Hu*:

Fig. 2. Notas de paso en algunos pasajes de conductus de *Hu*

Los bordados son adornos melódicos que parten de una nota inicial y se mueven en intervalos de segunda mayor o menor, en forma ascendente o descendente. Finalmente resuelven a la misma nota de la que se originaron. Son casos muy habituales en diversas sonoridades, como por ejemplo:

## LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

a) *Hu* 102                      b) *Hu* 105                      c) *Hu* 97

F8                      G5                      B5dis                      C4                      G4                      G+3

Fig. 3. Bordados en algunos pasajes de conductus de *Hu*

Las apoyaturas anteceden a las notas constitutivas de sonoridades, a las que resuelven en forma ascendente o descendente y en ocasiones en grupos de dos o más notas. A diferencia de otras notas de adorno, éstas siempre se encuentran en la parte fuerte de la unidad rítmica:

a) *Hu* 150                      b) *Hu* 102                      c) *Hu* 148

D4                      Eu                      F8                      G8                      G8                      A5

Fig. 4. Apoyaturas en algunos pasajes de conductus de *Hu*

Las notas *cambiata* son otro tipo de adornos melódicos que se escriben en la parte débil de las unidades rítmicas y también se encargan de enlazar notas constitutivas de sonoridades. Su diferencia consiste en que no van por grados conjuntos, comienzan con movimiento de segunda mayor o menor y resuelven por salto de tercera mayor o menor, o viceversa. Ambos casos se pueden dar en forma ascendente o descendente. No obstante, algunas veces se llegan a presentar hasta por saltos de quinta justa. Observemos algunos ejemplos:

RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

a) *Hu* 145      b) *Hu* 156      c) *Hu* 91

Gu      F5      F+3      G+3      G5      F5

Fig. 5. Notas *cambiata* en algunos pasajes de conductus de *Hu*

Los anticipos son los adornos menos comunes. Su función es precisamente anticipar la nota constitutiva de una sonoridad. Se escriben siempre en la parte débil de la unidad rítmica:

C4      B4

Fig. 6. Anticipo en un fragmento *Hu* 97

Considerando las tres características comentadas que encontramos en los conductus de *Hu* –cruzamientos de voces, movimiento rítmico y notas extrañas a la sonoridad- hemos establecido, pues, los principales criterios de reducción sonora en nuestro análisis. Para ejemplificar y demostrar la aplicación de este sistema, adjuntamos el análisis sonoro completo del conductus *Novus miles sequitur* (*Hu* 102).

## LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

No - vus mi - les se - qui - tur vi - am no - vi re - gis,  
 G8 B5dis Du G5 A5 A-3 Au Bu Cu B-3 G5 Bu G5 G5

Bo - nus pa - stor pa - ti - tur Pro sa - lu - te gre - gis,  
 Cu A5 Bu G5 F8 G8 A5 B-3 Cu A4 B5dis G8 F8 G5

Tho - mas a - gni san - gui - ne La - vat sto - le ger - mi - ne  
 G5 G5 A5 F8 G8 A-6 B4 G5 F8 A5 Cu Cu A5 Cu Bu

Pur - pu - ram ru - ben - tem, Res est sa - tis e - vi - dens,  
 Cu A-3 F5 G+3 Au G5 G5 Cu B5dis G5 Bu G5 A-3 G5

Quod il - lus - trat oc - ci - dens To - tum o - ri - en - tem  
 Cu A5 Bu G5 F5 G+3 Au F5 Au A5 Cu A+2 A+2 G5

Fig. 7. Conductus *Novus miles sequitur*, Hu 102

(Análisis sonoro)

#### 5.4. CLASIFICACIÓN DE SONORIDADES

Hemos realizado dos criterios de clasificación de sonoridades atendiendo al número de voces de los conductus de *Hu*, así que tenemos sonoridades de conductus a dos voces y sonoridades de conductus a tres voces. En los conductus a dos voces, las categorías son las siguientes: sonoridades de octava (8), sonoridades de unísono (u), sonoridades de quinta (5), sonoridades de cuarta (4), sonoridades de tercera y sexta (3,6), y disonancias de segunda y séptima (2,7). Estas anteriores categorías van en razón de los criterios de los tratadistas del siglo XIII. Las primeras cuatro categorías, que contemplan las sonoridades de octava, unísono, quinta y cuarta, eran consideradas concordancias y su uso estaba permitido sin restricciones. En cambio, la categoría que corresponde a los intervalos de tercera y sexta eran consideradas como concordancias imperfectas o discordancias. Debido a que su clasificación generó un conflicto teórico en la época, hemos considerado pertinente enmarcarlas a las dos en la misma categoría con el propósito de poder demostrar su evolución como sonoridades cada vez más aceptadas. La última categoría, las disonancias, son las sonoridades que la tratadística consideró poco aptas para su uso en el discurso musical.

En el caso de los conductus a tres voces se sigue el mismo criterio, salvo que ahora algunas sonoridades son mixtas porque tienen la posibilidad de diversas combinaciones interválicas: sonoridades mixtas de octava (8/8, 8/u, 8/5, 8/4, 8/3·6), sonoridades mixtas de unísono (u/u, u/3·6), sonoridades mixtas de quinta (5/u, 5/5, 5/4, 5/3·6), sonoridades mixtas de cuarta (4/u, 4/4, 4/3·6), sonoridades con intervalos exclusivos de tercera y/o sexta (3/6) y disonancias (2,7). Más adelante explicaremos la manera en que se agruparán estas sonoridades que se derivan de los conductus a tres voces.

### 6. ANÁLISIS SONORO DE LOS CONDUCTUS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

#### 6.1. LOS CONDUCTUS A DOS VOCES

En el análisis sonoro de los quince conductus a dos voces de *Hu* hemos obtenido la cantidad total de 3504 sonoridades distribuidas de la siguiente manera: 213 de octava, 948 de unísono, 1206 de quinta, 339 de cuarta, 712 de tercera y sexta, y 86 disonancias de segunda y séptima. A continuación comentaremos las características particulares de cada una de estas categorías.

##### 6.1.1. Sonoridades de octava

LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

En general, el porcentaje de sonoridades de octava en los conductus a dos voces fluctúa entre el 4% y el 7%. Excepciones a esta tendencia son cuatro conductus que se ubican por encima de la media. Nos referimos a *Hu* 150 con el 15%, *Hu* 134 con el 14%, *Hu* 145 con el 12% y *Hu* 102 con el 11%. En contraposición a ello, hay dos conductus que tienen una cantidad mínima de estas sonoridades con apenas el 2%. Son *Hu* 126 y *Hu* 151. Las sonoridades de octava funcionan principalmente como sonoridades estructurales, aunque hay algunos casos en que también actúan como sonoridades de enlace. Para ejemplificar una sonoridad estructural de este tipo podemos citar un pasaje de *Hu* 150 en donde podemos observar dos sonoridades de octava (D8) que tienen valores, en ambas voces, de *longa* (blanca o blanca con punto en n.m.\*):

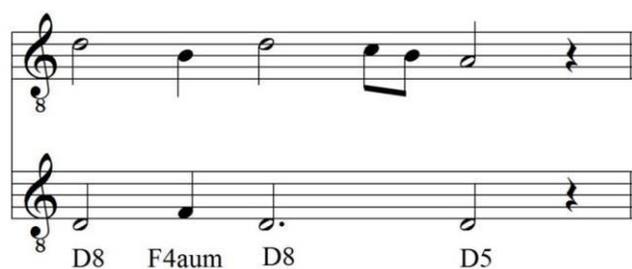


Fig. 8. Sonoridades estructurales de D8 (*Hu* 150)

Aunque es menos frecuente, encontramos algunos casos en donde la sonoridad de octava funciona como enlace de dos sonoridades estructurales. En *Hu* 145 hay un fragmento en el que la sonoridad de octava (C8) está escrita en valores de *breve* en ambas voces y enlazando dos sonoridades de quinta (D5):

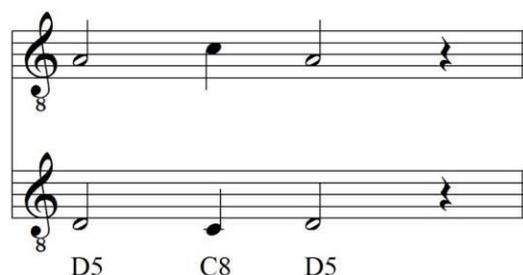


Fig. 9. Sonoridad de enlace C8 (*Hu* 145)

Respecto a las notas de ornamentación melódica en las sonoridades de octava podemos decir que las más comunes son las notas de paso. Especial mención merece de

\* n.m.= notación moderna.

nuevo el caso de *Hu* 145, cuya primera sonoridad (D8) comienza haciendo una apoyatura en la voz del *duplum* (ver Fig. 10). También algunas veces es común encontrar series de varias notas de paso en una misma sonoridad (ver Fig. 2. Ejemplo c). En menor cantidad se presentan bordados, que pueden ser superiores o inferiores, y algunas notas *cambiata*.

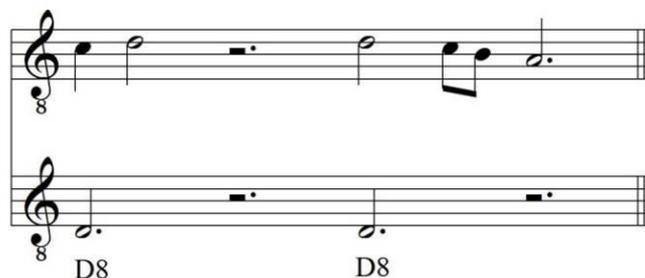


Fig. 10. Sonoridad D8 con apoyatura inferior (*Hu* 145)

#### 6.1.2. Sonoridades de unísono

Esta categoría es una de las más representativas en los conductus analizados. En *Hu* 148, *Hu* 152, *Hu* 155 y *Hu* 156 es la sonoridad más numerosa. En el resto de los conductus está ubicada en el segundo lugar de frecuencia, a excepción de *Hu* 149, en donde es superada por las sonoridades de quinta y las de tercera y sexta. Por lo general son sonoridades estructurales en valores de *longa*, pero también se les encuentra en valores de *breve* como sonoridades de enlace.

Las notas de ornamentación melódica más frecuentes en esta sonoridad son las notas de paso (Fig. 11. Ejemplo a) y bordados (Fig. 11. Ejemplo b), pero también encontramos algunas apoyaturas (Fig. 11. Ejemplo c) y notas *cambiata* (Fig. 11. Ejemplo d).

Fig. 11. Notas de adorno en sonoridades de unísono

## LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

## 6.1.3. Sonoridades de quinta

Es la sonoridad más numerosa en el repertorio de conductus que nos ocupa. En *Hu 91* llega a ocupar el 71%, pero en el resto de conductus la media está en torno al 30%. Es interesante que en *Hu 149* esta categoría sea igualada por las sonoridades de tercera y sexta con el 28%. Aunque en todos los conductus se desempeña principalmente como sonoridad estructural en valores de *longa*, hay algunos casos en que también hace la función de sonoridad de enlace en valores de *breve*. En este tipo de sonoridad son comunes todas las notas de ornamentación melódica (excepto los anticipos): notas de paso, bordados, apoyaturas, notas cambiata (ver Fig. 12).

The figure displays four musical examples, labeled a) through d), each consisting of two staves (treble and bass clefs) with a common key signature of one flat (B-flat). Example a) Hu 155 shows a sequence of notes: G5 (quarter), Au (quarter), G5 (quarter), G5 (quarter). Example b) Hu 150 shows: G5 (quarter), G5 (quarter). Example c) Hu 148 shows: G5 (quarter), A5 (quarter), A5 (quarter). Example d) Hu 155 shows: G5 (quarter), G5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter). The notes are decorated with various ornaments such as grace notes and passing notes.

Fig. 12. Notas de adorno en sonoridades de quinta

## 6.1.4. Sonoridades de cuarta

No es una sonoridad muy representativa, su uso es muy limitado. Las únicas excepciones la encontramos en *Hu 97*, en donde estas sonoridades constituyen el 21%. En *Hu 91* apenas llega al 1%, en *Hu 145* el 2% y en *Hu 102* el 3%. En el resto de conductus fluctúa entre el 7% y el 13%. Su función principal es como sonoridad de enlace en valores de *breve* (ver Fig. 13. Ejemplos a y b), pero en algunas ocasiones hacen la función de sonoridades estructurales en valores de *longa*, especialmente en *Hu 146*, *Hu 147* y *Hu 155* (ver Fig. 13. Ejemplo c). Las notas de ornamentación melódica principales son notas de paso y bordados.

RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

a) *Hu* 91                      b) *Hu* 91                      c) *Hu* 146

A5   C4   A5   G5   Cu   B4   G5   A5   F4   Gu

Fig. 13: Sonoridades de cuarta con funciones de enlace y estructurales

## 6.1.5. Sonoridades de tercera y sexta

Son una parte importante del repertorio. Reservadas casi siempre como sonoridades de enlace en valores de *breve* y *semibreve*, hay pocos casos en donde se desempeñan como sonoridades estructurales en valores de *longa*. Una excepción es *Hu* 97, con la mitad de estas sonoridades haciendo la función estructural. Es interesante el caso de la primera sonoridad de *Hu* 149, es G-3 en valores de *longa*:

G-3      F5

Fig. 14: Sonoridad estructural G-3 (*Hu* 149)

En la mayoría de los conductus las sonoridades de la categoría de terceras y sextas se posicionan en el tercer lugar de frecuencia después de las sonoridades de quinta y unísono. Excepciones a estos casos son *Hu* 149, en donde ocupan el primer lugar junto con las de quinta (28%), en *Hu* 152 se ubican en la segunda posición (28%) después de las de unísono, y en *Hu* 155 ocupan la segunda posición junto con las de quinta (25%) y solo superadas por las de unísono.

En su función principal como sonoridades de enlace, es común que las terceras y sextas resuelven a sonoridades estructurales de quinta o unísono. Se presentan con todos los tipos de ornamentación melódica, siendo comunes las notas de paso, bordados, anticipos y notas *cambiata* (ver Fig. 15). Es importante mencionar, que aunque nuestros

### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

criterios de clasificación hayan ubicado a las terceras y sextas en la misma categoría, hay una notoria diferencia en la presencia de estas dos sonoridades en los conductus, siendo las de tercera mucho más numerosas.

Fig. 15. Notas de adorno en sonoridades de tercera y sexta

#### 6.1.6. Sonoridades disonantes: segundas y séptimas

Son minoría, pues sólo aparecen circunstancialmente en valores de *breve* haciendo la función de sonoridades de enlace (ver Fig. 16. Ejemplos a y b). Sin embargo, en *Hu 149*, *Hu 151* y *Hu 155* observamos una excepción, ya que las hay en valores de *longa* haciendo la función de sonoridades estructurales, pero en un número muy reducido (ver Fig. 16. Ejemplo c). En el mejor de los casos, en *Hu 148* y *Hu 151*, éstas constituyen el 5%. En cambio, en *Hu 97* no aparece ninguna. En el resto de los conductus no superan el 4%.

Fig. 16. Sonoridades disonantes de enlace y estructurales

#### 6.1.7. Resultados: sonoridades de los conductus a dos voces

Presentamos los resultados estadísticos del análisis sonoro de los quince conductus a dos voces de *Hu* en la Tabla 3. Aportamos el número de frecuencia de los seis tipos de sonoridades (8ª, 5ª, 4ª, u, 3ª/6ª, 2ª/7ª) en cada uno de los conductus junto con el porcentaje equivalente. El porcentaje global de las sonoridades ha quedado de la siguiente manera, en

## RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

orden de mayor a menor: 34% las sonoridades de quinta, 27% las sonoridades de unísono, 20% las sonoridades de tercera y sexta, 10% las sonoridades de cuarta, 6% las sonoridades de octava, y 3% las sonoridades disonantes de segunda y séptima.

Conductus	8 <sup>a</sup>		5 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup>		u		3 <sup>a</sup> y 6 <sup>a</sup>		2 <sup>a</sup> y 7 <sup>a</sup>		Total (Sonoridades)
	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	
Hu 91	6	4%	118	71%	2	1%	26	15.5%	14	8%	1	0.5%	167
Hu 97	6	5%	46	38%	25	21%	29	24%	14	12%	-	-	120
Hu 102	8	11%	30	42%	2	3%	21	30%	9	13%	1	1%	71
Hu 105	13	7%	61	34%	17	10%	44	25%	39	22%	4	2%	178
Hu 134	24	14%	64	37%	18	10%	34	20%	31	18%	1	1%	172
Hu 145	13	12%	41	38%	2	2%	27	25%	24	22%	1	1%	108
Hu 146	21	5%	141	32%	34	7%	132	30%	110	25%	6	1%	444
Hu 147	30	6%	176	37%	52	11%	114	24%	85	18%	18	4%	475
Hu 148	11	5%	60	27%	29	13%	65	30%	45	20%	10	5%	220
Hu 149	15	7%	62	28%	22	10%	54	24%	63	28%	7	3%	223
Hu 150	32	15%	79	36%	17	8%	55	25%	33	15%	2	1%	218
Hu 151	8	2%	137	35%	45	12%	121	31%	58	15%	21	5%	390
Hu 152	14	4%	73	24%	34	11%	91	30%	86	28%	9	3%	307
Hu 155	9	5%	50	25%	23	11%	65	32%	50	25%	4	2%	201
Hu 156	3	2%	68	32%	17	8%	70	33%	51	24%	1	1%	210
<b>Total</b>	213 (6%)		1206 (34%)		339 (10%)		948 (27%)		712 (20%)		86 (3%)		3504 (100%)

Tabla 3. Resultados estadísticos de las sonoridades. Conductus a dos voces de *Hu*

## LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

### 6.2. LOS CONDUCTUS A TRES VOCES

Para realizar el análisis sonoro de los conductus a tres voces hemos clasificado las sonoridades en cuatro categorías. Tal como comentamos en la sección sobre la clasificación de sonoridades (ver epígrafe 5.4), en una disposición de tres voces las sonoridades son mixtas porque se combinan entre sí, dando lugar a dos sonoridades superpuestas. Esta situación nos permite observar a qué tipo de sonoridades los compositores de la época daban prioridad al añadir una tercera voz. En la primera categoría hemos agrupado las sonoridades mixtas que incluyen los intervalos de octava, unísono y quinta (8/8, 8/u, 8/5, u/u, 5/u, 5/5); en la segunda categoría a las sonoridades con intervalos de cuarta (8/4, 5/4, 4/u, 4/4); en la tercera categoría a las sonoridades con intervalos de tercera y/o sexta (8/3<sup>6</sup>, 5/3<sup>6</sup>, 4/3<sup>6</sup>, 3<sup>6</sup>/u, 3/6); y en la cuarta categoría a las sonoridades mixtas que incluyen algún intervalo disonante de segunda o séptima (2,7).

En el análisis sonoro de los dos conductus a tres voces de *Hu* hemos obtenido la cantidad total de 617 sonoridades distribuidas de la siguiente manera: 281 de la primera categoría (intervalos de octava, quinta y unísono), 64 de la segunda (intervalos de cuarta), 219 de la tercera (intervalos de tercera y sexta), y 53 de la cuarta (intervalos de segunda y séptima). A continuación comentaremos los detalles de cada una de las cuatro categorías.

#### 6.2.1. Sonoridades de octava, unísono y quinta

Esta categoría de sonoridades mixtas de octava, unísono y quinta, es la más numerosa y frecuente en los dos conductus a tres voces de *Hu*. En *Hu* 153 representan el 51% del total de sonoridades, y en *Hu* 154 el 40%. Las más recurrentes son las sonoridades mixtas que incluyen el intervalo de quinta (8/5, 5/u, 5/5). En la mayoría de las veces tiene la función de sonoridades estructurales escritas en valores de *longa*. Son comunes en estas sonoridades las notas de paso, bordados, apoyaturas y notas *cambiata* (ver Fig. 17).

## RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

a) *Hu* 153      b) *Hu* 153      c) *Hu* 153      d) *Hu* 154      e) *Hu* 154

F8/5    A5/4    Bb5/u    A-6/-3    Cu/u      Bb5/u      A5/5    B5dis/u    G8/5

Fig. 17. Notas de adorno en sonoridades mixtas de octava, unísono y quinta

## 6.2.2. Sonoridades de cuarta

La categoría de sonoridades mixtas de cuarta no es muy representativa en los conductus a tres voces. En *Hu* 153 representa solamente el 7% del total de sonoridades, y en *Hu* 154 el 14%. Las hay con función estructural y de enlace, pero casi nunca se presentan con notas de ornamentación melódica salvo algunas pocas notas de paso (ver Fig. 18).

a) *Hu* 153      b) *Hu* 153      c) *Hu* 154      d) *Hu* 154

A4/u      F8/5      A4/4    F8/5    D8/-7    E8/4    F8/+2    G5/u    F5/4aum    G5/u

Fig. 18. Sonoridades mixtas de cuarta

## 6.2.3. Sonoridades de tercera y/o sexta

Las sonoridades pertenecientes a la categoría de terceras y sextas son las segundas más representativas en los conductus a tres voces de *Hu*. En el conductus *Hu* 153 equivalen al 33% y en *Hu* 154 al 38%. Pueden hacer las dos funciones como sonoridades estructurales y sonoridades de enlace. Las más recurrentes son las sonoridades mixtas de

LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

terceras o sextas que se superponen con la sonoridad de quinta (5/3:6). Las notas de ornamentación melódica que aparecen con esta categoría de sonoridades son las notas de paso, bordados y notas *cambiata* (ver Fig. 19).

a) Hu 153      b) Hu 153      c) Hu 153      d) Hu 154      e) Hu 154

A5/-3      G8/5      Bb+3/u      G5/4      D-3/u      Bb+6/+3      A-6/5      B5dis/u      B-6/4      C5/+3

Fig. 19. Sonoridades mixtas de tercera y sexta

6.2.4. Sonoridades disonantes: segunda y séptima

Las sonoridades mixtas de segunda y séptima son las menos numerosas en los conductus a tres voces. En *Hu* 153 constituyen el 9% del total de sonoridades y en *Hu* 154 el 8%. Siempre hacen la función de sonoridades de enlace y nunca se posicionan como estructurales. Al ser sonoridades mixtas, aparecen superpuestas principalmente con las sonoridades de quinta, cuarta y tercera o sexta (ver Fig. 20).

a) Hu 153      b) Hu 153      c) Hu 154

Cu/u      Bb+3/+2      G+6/-3      Bb+3/u      G8/5      A-7/5      Bb5/5      A5/-3      B5dis/u      A-7/-3      B5dis/u

Fig. 20. Sonoridades mixtas de segunda y séptima

6.2.5. Resultados: sonoridades de los conductus a tres voces

En la Tabla 4 reunimos los resultados estadísticos de las sonoridades de los conductus a tres voces de *Hu*. Se aporta el número de frecuencia de las sonoridades de cada una de las cuatro categorías acompañadas del porcentaje equivalente. El porcentaje total de las sonoridades de los dos conductus ha quedado de la siguiente manera, en orden de mayor a menor: 46% para la primera categoría (sonoridades de octava, quinta y unísono), 35% para la tercera categoría (sonoridades de tercera y sexta), 10% para la segunda categoría (sonoridades de cuarta), y 9% para la cuarta categoría (sonoridades de segunda y séptima).

Conductus	8ª, 5ª, u		4ª		3ª, 6ª		2ª, 7ª		Total (sonoridades)
	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	Núm.	%	
<i>Hu</i> 153	147	51%	19	7%	94	33%	27	9%	287
<i>Hu</i> 154	134	40%	45	14%	125	38%	26	8%	330
<b>Total</b>	281 (46%)		64 (10%)		219 (35%)		53 (9%)		617 (100%)

Tabla 4. Resultados estadísticos de las sonoridades. Conductus a tres voces de *Hu*

### 6.3. LOS ENLACES SONOROS

Dedicamos este último apartado a comentar la forma en que se encadenan las distintas sonoridades en las obras analizadas, es decir, aquello que atañe a la conducción de las voces. En la mayoría de los conductus pudimos encontrar procedimientos opuestos en los enlaces sonoros. Aunque abunda un estilo formal que se apega a los criterios teóricos, también nos encontramos algunos pasajes en estilo más libre. Según hemos visto, en la teoría musical las consonancias -octava, unísono, quinta y cuarta- pueden aparecer por sí solas sin necesidad de seguir reglas específicas, más no así en lo que respecta a las disonancias y a las llamadas concordancias imperfectas. Como bien lo advierte Franco de Colonia, toda discordancia “concuerta” bien al estar inmediatamente antes de una concordancia. Este discurso lo vemos reflejado a menudo en muchos de los pasajes de los conductus de *Hu*. De esta manera, los intervalos de la categoría de disonancias -segundas y séptimas- proceden a resolver casi siempre a sonoridades con intervalos consonantes. No obstante, tratándose de los intervalos de la categoría de terceras y sextas encontramos una contradicción, pues no siempre se observa el cumplimiento de las normas teóricas.

Si recordamos, Johannes de Garlandia propuso la primera clasificación sistemática de las consonancias, dividiéndolas en perfectas, medias e imperfectas. A éstas últimas pertenecen los intervalos de tercera, y según los autores del *Compendium discantus* y el

**LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO**

*Anonymus II*, también la sexta mayor. El problema radica en que algunos conductus de *Hu* muestran tendencias opuestas en el uso de estos intervalos. En *Hu 91* y *Hu 102* sólo se les usa como sonoridades de enlace, resolviendo siempre a consonancias perfectas (quinta y unísono). En cambio, en *Hu 146* y *Hu 155*, hay una amplia presencia de éstas como sonoridades estructurales, y no siempre resuelven a consonancias perfectas ya que desarrollan progresiones de dos o más sonoridades de terceras y sextas. Un ejemplo contundente del aumento de la importancia de la categoría de estos intervalos es *Hu 149*. En este conductus están por encima en cantidad incluso que los de quinta y unísono. Y para probar esta afirmación basta con sólo observar la sonoridad con que inicia el conductus: *G-3* (ver Fig. 14).

Por otro lado, encontramos también una evidencia importante: la categoría de sonoridades disonantes resuelven a sonoridades de terceras. La teoría de la consonancia ha sido muy determinante al afirmar que las disonancias deben resolver a consonancias. El que un intervalo disonante -segunda o séptima- resuelva a uno de tercera, significa que éste último se convierte en sonoridad consonante, o al menos esa función sugiere en ese contexto. Muchos de estos casos los encontramos en *Hu 147*, *Hu 151* y *Hu 152*.

Dicho lo anterior, hacemos hincapié en que no siempre se cumplen las reglas de la conducción de las voces propuestas por los tratados teóricos. Aunque podemos encontrar también muchos casos en los que las denominadas “consonancias por accidente” según el *Compendium discantus*, resuelven a las consonancias perfectas de unísono, octava y quinta, también encontramos un estilo más libre, basado en la amplia intuición del compositor. No obstante, y considerando las anteriores excepciones, podemos llegar a establecer un procedimiento general de enlaces sonoros:

- a) Los intervalos de unísono y quinta hacen la función principal de sonoridades estructurales. También se les puede encontrar como sonoridades de enlace.
- b) Los intervalos de octava y cuarta sólo aparecen esporádicamente en el discurso sonoro haciendo la función de sonoridades estructurales y de enlace.
- c) La categoría de terceras y sextas están reservadas casi siempre como sonoridades de enlace, y resuelven por movimiento contrario hacia consonancias de quinta y unísono. También se les puede encontrar como sonoridades estructurales y como cadena de dos o más sonoridades de terceras y sextas.

RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

d) Los intervalos de segunda y séptima -disonancias- son circunstanciales. Se presentan como sonoridades de enlace y resuelven a consonancias de octava, quinta, cuarta, unísono, y ocasionalmente a terceras.

## 7. CONCLUSIONES

Una vez terminado nuestro análisis podemos decir que hemos logrado los propósitos iniciales. La tarea más ardua consistió en establecer una metodología apropiada para una temática nunca antes abordada desde la perspectiva de los conductus. Fueron de especial ayuda las reflexiones propuestas por la profesora Fuller en su ensayo sobre las sonoridades del siglo XIV, ya que sirvieron como modelo para elaborar un sistema de cifrado adecuado. Por nuestra parte, hubo que establecer criterios de reducción sonora basados en las características principales del género conductus, tales como los esquemas rítmicos y las notas de adorno.

La clasificación de las sonoridades y el método cuantitativo que empleamos, nos permitió observar con claridad las tendencias sonoras del repertorio abordado y obtener resultados hasta ahora inéditos. Los conductus a dos voces de *H<sub>II</sub>* presentaron un 34% de sonoridades con intervalos de quinta, un 27% de sonoridades de unísono, el 20% de sonoridades con intervalos de terceras y sextas, el 10% de sonoridades de cuartas, el 6% de octavas, y un 3% de sonoridades disonantes (segundas y séptimas). En los conductus a tres voces pudimos observar que las sonoridades utilizadas con más frecuencia son aquellas que incluyen entre sus intervalos a las quintas, unísonos y terceras y sextas. En primer lugar está la categoría de sonoridades mixtas de octava, quinta y unísono con el 46%; y en segundo lugar las sonoridades mixtas que incluyen terceras y sextas con el 35%. Estos datos de los conductus a tres voces reafirman la tendencia que también observamos en los de a dos voces: las sonoridades más utilizadas son las de quinta, unísono y la categoría de terceras y sextas.

Podemos concluir entonces que los conductus polifónicos de *H<sub>II</sub>* están conformados en su mayoría por sonoridades con intervalos de quinta y unísono; que los de tercera y/o sexta tienen también una amplia presencia, y no sólo como sonoridades de enlace, sino también algunas veces como estructurales; que por el contrario, hay poco uso de sonoridades con intervalos de octava y cuarta; y que sólo esporádicamente encontramos sonoridades con intervalos de segunda y séptima.

### LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO

Observamos también el procedimiento de los enlaces sonoros. Tratándose de sonoridades con intervalos de quinta, unísono, octava y cuarta, su funcionamiento es como consonancias perfectas y medias, es decir, no necesitan aparecer en el discurso sonoro bajo circunstancias especiales ni tampoco precisan resolver. En cambio, las sonoridades de la categoría de terceras y sextas, cuando funcionan como sonoridades de enlace, por lo general resuelven hacia consonancias de quinta y unísono. Lo mismo sucede con las disonancias, que casi siempre buscan resolver hacia intervalos consonantes.

Sobre la relación entre la teoría de la consonancia y la construcción sonora, podemos decir que encontramos puntos convergentes en muchos aspectos, pero también hay ciertas diferencias. Todos los tratados coinciden en que los intervalos de tercera mayor y tercera menor son consonancias imperfectas, situación que se ve reflejada en las sonoridades de los conductus de *Hu* al encontrar una amplia recurrencia de éstos. Pero también hay una imprecisión cuando estos intervalos funcionan para dar resolución a sonoridades pertenecientes a las categorías de disonancias, como por ejemplo los intervalos de segundas y séptimas. Recordemos que los teóricos fueron determinantes al establecer que cualquier disonancia debía resolver a una consonancia, y si una disonancia está resolviendo hacia un intervalo de tercera, como ocurre en *Hu*, significa que este último está cumpliendo con la función de consonancia perfecta o media, categoría que ningún tratado del siglo XIII le atribuye.

Respecto a los intervalos de sexta no hay un mismo criterio. Sólo el *Anonymus II* y el autor del *Compendium discantus* ubican a la sexta mayor dentro de las consonancias imperfectas o por accidente, es decir, aquellas que deben resolver hacia consonancias más perfectas; el resto de los tratados las posicionan como disonancias. No obstante, lo cierto es que en la práctica encontramos la aceptación de estas sonoridades, trátense de intervalos mayores o menores.

En general, podemos deducir que existe una cierta relación entre la teoría y la práctica. Si bien los intervalos de unísono, octava, quinta y cuarta son considerados como consonancias perfectas y medias en todos los tratados –con excepción de la omisión de la cuarta en el *Compendium discantus*– en la práctica unos serán más utilizados que otros. En el caso de los conductus de *Hu* las sonoridades de unísonos y quintas tendrán una mayor prevalencia que los de octava y cuarta, y en contraparte a ello, los de tercera y sexta irán en aumento. Esto demuestra la presencia de un panorama sonoro en evolución. Las mismas contradicciones y diferencias entre un tratado y otro son una muestra de ello. Por ejemplo,

RIGOBERTO MACÍAS PERAZA

el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia demuestra la presencia de un estilo más libre de construcción sonora al declarar la aceptación de las discordancias siempre y cuando resuelvan a concordancias. Por otro lado, el *Anonymus II* y el autor del *Compendium discantus* serán más específicos con la manera de proceder cuando se emplean disonancias. Por lo tanto, se puede afirmar que hay una relación entre la teoría de la consonancia y los criterios de construcción sonora en los conductus de *Hu* en el sentido de que en ambos prevalece un ambiente de imprecisión.

Al comparar el estilo de los seis conductus “únicos” de *Hu* y los once que mantienen concordancias con otras fuentes manuscritas, no encontramos diferencias significativas en los criterios de construcción sonora. El no haber diferencias entre unos y otros nos lleva a deducir que no existe un estilo de composición propio del Códice de Las Huelgas, en contra de hipótesis sostenidas con anterioridad. Puede haber dos posibles explicaciones a esta evidencia. Primero, que en ese contexto histórico había una práctica tan generalizada de la consonancia que cualquier compositor periférico a los principales centros musicales de la época podría haber reproducido el mismo estilo de composición, en este caso, compositor/es que fuese/n autor/es de los conductus en cuestión, acaso vinculado/s al propio monasterio de Las Huelgas. Segundo, que quizás sí existieron concordancias para los conductus “únicos” y el copista de *Hu* se basó en fuentes manuscritas hoy desconocidas, pero similares a aquellas otras con las que concuerda gran parte de su repertorio.

Nuestro trabajo de investigación supone el primer acercamiento práctico al estudio de las sonoridades de los conductus del siglo XIII. Sería interesante que en el futuro se siga desarrollando esta misma línea de investigación, para poder comparar los resultados obtenidos aquí con los de otros repertorios musicales de la época. Por lo pronto, sólo tenemos una visión a pequeña escala de un fenómeno de grandes dimensiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, G. A. (1982). *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas* (2 vols.). Hänsler: American Institute of Musicology.
- Anglés, H. (1931). *El Codex musical de las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV* (3 vols.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

**LOS CONDUCTUS POLIFÓNICOS DEL CÓDICE DE LAS HUELGAS: UN ANÁLISIS SONORO**

- Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge: The Medieval Academy of America.
- Asensio Palacios, J. C. (2001). *El códice de las Huelgas*. Madrid: Alpuerto.
- Coussemaker, E. (1864-1876). *Scriptorum de medii aevi nova series* (4 vols.). París.
- Ellinwood, L. (1941). "The Conductus". *Musical Quarterly*, 27, pp.165-204.
- Fernández de la Cuesta, I. (1998). *Historia de la música española. 1. De los orígenes hasta el ars nova*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fuller, S. (1986). "On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections". *Journal of Music Theory*, 30 (1), pp. 35-70.
- Gómez, M. (2001a). *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger.
- Gómez, M. (2001b). "Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: del Códice Calixtino al Códice de Las Huelgas". En J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, pp. 163-180. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal Música.
- Knapp, J. (1990). "Polyphony at Notre Dame of Paris". En R. Crocker y D. Hiley (eds.), *The New Oxford History of Music. The Early Middle Ages to 1300*, vol. II, pp. 557-635. Oxford University Press.
- Palisca, C.V. (ed.). (1995). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. New Haven: Yale University Press.
- Schrade, L. (1953). "Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries", *Annales Musicologiques*, 1, pp. 9-63.

**Fecha de recepción: 17/11/2016**  
**Fecha de aceptación: 15/12/2016**