

Capítulo V

La canción profana francesa

Cuando Guillaume Dufay, Gilles Binchois y sus contemporáneos comenzaron a componer hacia 1420, heredaron –tanto de la tradición central de los Países Bajos, recientemente formada, como del *Ars Nova* más antiguo– una rica mezcla de convenciones compositivas y expectativas de los oyentes. Y ninguna de éstas pesó tanto sobre sus carreras como las asociadas a la canción profana polifónica francesa (*chanson*).

Esto lo podemos ver claramente en las obras de Dufay. Por ejemplo, una comparación entre sus primeros y los últimos motetes de muestra no sólo la clase de cambios que afectaron al estilo en superficie –melodía, ritmo, armonía, textura– y que esperaríamos de cualquier compositor cuya actividad abarcara medio siglo, sino también una redefinición fundamental del género en sí. Sencillamente, los motetes de los años 60 del siglo xv eran composiciones muy diferentes de las de los años 20. La canción profana francesa, en comparación, daba la impresión de permanecer inmóvil. A pesar de que el estilo de las chansons de Dufay cambió ciertamente con el paso de las décadas, tanto las estructuras subyacentes como el marco estético siguieron siendo básicamente los mismos. En gran parte, esto fue el resultado de la tenacidad con la que las llamadas *formes fixes* –*rondeau*, *virelai* (y posteriormente la *bergerette*) y *ballade*– mantuvieron su interés en la imaginación de poetas y compositores. En efecto, durante los dos siglos que van desde 1300 a 1500, estas tres *formes fixes* definieron la forma de la canción profana francesa.

LAS FORMES FIXES (I)

Durante su carrera, Dufay cultivó las tres formas. Aquí analizaremos su tratamiento de la *ballade* y del *rondeau* (reservando el *virelai/bergerette* para el capítulo 14 y la generación de compositores siguiente).

LA BALLADE: RESVEILLES VOUS

La más espectacular de las *ballades* de Dufay, que pertenecen a una época relativamente temprana de su actividad como compositor, es *Resveilles vous et faites chiere lye* (*Antología*, n.º 1), que nos ha llegado como un *unicum* (así se denomina una pieza que es única y que aparece en una sola fuente) en el importante manuscrito Oxford 213, compilado en Venecia o cerca de esta ciudad entre 1420 y 1440, y particularmente valioso tanto por las fechas que asigna a las piezas como por determinadas ideas interesantes sobre la relación entre música y texto que encontramos en él¹. Esta chanson fue compuesta junto con una misa en cinco secuencias para la boda, en julio de 1423, de Carlo Malatesta y Vittoria Colonna (sobrina del papa Martín V), siendo tanto la novia como el novio mencionados en el poema. La mejor forma de comprender la estructura de la *ballade* y la genialidad con la que Dufay juega con nuestras expectativas es desplegando completamente el poema (las traducciones están en la *Antología*):

	Rima	Música
Resveilles vous et faites chiere lye	a	a
Tout amoureux qui-gentillesse amés	b	
Esbates vous, fuyes merancolye,	a	a'
De bien servir point ne soyés hodés.	b	
Car au jour d'ui sera li espousés,	b	b
Par grant honneur et noble seignourie;	a	
Ce vous convient ung chascun faire feste,	c	
Pour bien grignier la belle compaignie;	a	
Charle gentil. c'on dit de Maleteste.	c	(C)
Il a dame belle et bonne choysie,	a	a
Dont il sera grandement honnourés;	b	
Car elle vient de tres noble lignie	a	a'
Et de barons qui sont mult renommés	b	
Son propre nom est Victoire clamés;	b	b
De la colonne vient sa progenie.	a	
C'est bien rayson qu'a vascule requeste	c	
De cette dame mainne bonne vie	a	
Charle gentile, c'on dit de Maleteste	c	(C)

A pesar de que la *ballade* tenía más de una estrofa, Dufay y otros compositores de la época compusieron la música solamente para la primera, repitiéndose luego para el resto. Por consiguiente, todas las estrofas tenían el mismo número de versos, el mismo número de sílabas por verso, y la misma rima. Dentro de cada estrofa, la versión de Dufay procede de la siguiente manera:

¹ Oxford, Bodleian Library, MS Canonici 213.

a: la sección inicial, que consiste en una copla con rima a b, se canta hasta el punto marcado con el *signum congruentiae* (S., c. 15), el cual, carente de sentido armónico conclusivo, conduce a

a': la repetición de la sección inicial, ahora con la segunda copla (que mantiene la rima a b), cantada como segunda vez y saltando la doble barra para pasar a la sección a modo de «*codetta*» que está detrás del *signum* y que sirve como segunda cadencia, esta vez conclusiva, sobre la tónica;

b: esta sección, que puede variar en número de versos de una *ballade* a otra, presenta música nueva y, después del comienzo acostumbrado basado en la rima b, introduce rimas nuevas;

(C): este último verso aparece también al final de la segunda estrofa y funciona igualmente como estribillo.

Podemos pues percibir cada estrofa de la *ballade* como una estructura bipartita –**a a'** || **b** (las dos secciones **a** constituyen una sola parte con repetición)– con un estribillo periódico **(C)** encajado al final de la sección **b**.

La música de Dufay refuerza por un lado la estructura poética, pero por otro la socava intencionadamente en un punto de la composición. La música y la poesía trabajan juntas en el compás 23, donde la articulación entre las secciones **a** y **b**, marcada ya por una cadencia bien definida, es socavada por un cambio mensural, de *tempus* imperfecto y prolación mayor (6/8) a *tempus* perfecto y prolación menor (3/4). Mucho menos claro es, por otra parte, el punto exacto en el que empieza el estribillo. En el poema, comienza con las palabras «Charle gentil» (c. 50), pero los cuatro compases que proporcionan la música a estas palabras –música de tal ostentación retórica que al novio le hubiera sido imposible pasar por alto el cumplido– no suenan como un firme comienzo de nada. Más bien, con su falta de pulso rítmico, su textura homofónica y el movimiento hacia la dominante, los cuatro acordes parecen flotar en un trance a modo de transición concebido tan solo para prepararnos para lo que sigue. Cuando la combinación de la resolución de la tónica, el ritmo vigoroso y la vuelta de los motivos iniciales de la ballade estallan en el compás 54 (con el engañoso *sol'* sostenido del c. 3 enderezado como *sol' natural*), el efecto no es distinto del de una reexposición en una forma sonata-allegro, y percibimos el compás 54 como el comienzo de una sección conclusiva. ¿Dónde empieza entonces verdaderamente el estribillo? No lo sabemos. La canción es un golpe maestro de ambigüedad estructural.

Se pueden hacer dos observaciones más sobre la estructura de *Resveilles vous*. En primer lugar, Dufay, como solía hacer en sus *ballades*, cierra el estribillo con una «rima melódica» extensa; es decir, los compases 60-67 repiten los compases 15-22 y confirman así la función a modo de reexposición del compás 54. En segundo lugar, oculta bajo pasajes virtuosísticos como cohetes y algunos giros armónicos chillones, hay un apuntalamiento tácito de un tipo de simbolismo numérico conocido como *gematria* (variante de la numerología). Aplicado al alfabeto latino, la *gematria* funciona así: a = 1, b = 2, c = 3, etcétera (i y j son ambas iguales a 9, y u y v, 20). Ahora bien, *Resveilles vous* dura setenta y tres breves. De modo significativo, 73 es la suma de las letras necesarias para deletrear «Colonne»; y es por tanto el valor gemátrico del

nombre que establece el marco de duración de la obra en su totalidad. En conjunto, *Resveilles vous* destaca como una de las obras de mayor exhibición virtuosística de los comienzos de la carrera compositiva de Dufay.

EL RONDEAU: ADIEU M'AMOUR

Mucho más popular que la *ballade*, que cayó en desuso hacia 1440, fue el *rondeau*, que da cuenta de casi el 80 por ciento del total del repertorio de la *chanson* del siglo xv. Como ejemplo de *rondeau*, nos fijaremos en una de las obras maduras de Dufay, *Adieu m'amour, adieu ma joye* (*Antología*, n.º 12), y comenzaremos una vez más por donde el compositor habría comenzado, esto es, leyendo el poema:

	Sección poética	Rima	Música
Adieu m'amour, adieu ma joye, Adieu le solas que j'avoie, Adieu ma leale maestresse. Le dire adieu tant fort me blesse, Qu'il me semble que morir doye.	estribillo	a a b b a	A B
De desplaisir forment lermoye. Il n'est reconfort que je voye, Quant vous esloigne, ma princesse.	estrofa corta	a a b	a
Adieu m'amour, adieu ma joye, Adieu le solas que j'avoie, Adieu ma leale maestresse.	estribillo corto	a a b	A
Je prie a dieu qu'il me convoye, Et doint que briefment vous revoye, Mon bien, m'amour et ma deesse, Car acquis m'est, de ce que laisse, Qu'apres ma paine joye aroye.	estrofa larga	a a b b a	a b
Adieu m'amour, adieu ma joye, Adieu le solas que j'avoie, Adieu ma leale maestresse. Le dire adieu tant fort me blesse, Qu'il me semble que morir doye.	estribillo	a a b b a	A B

Aquí el esquema del estribillo es más complejo que el de la *ballade*. (En la columna «Música», **A** y **B** representan las dos secciones de música diferenciadas; las mayúsculas indican una vuelta de la música con el texto original, y las minúsculas una vuelta con texto nuevo). En primer lugar, Dufay siguió fielmente la tradición y sólo compuso la música necesaria para los cinco versos del estribillo inicial, dividiéndolo en dos secciones bien diferenciadas de tres más dos versos (**A** y **B**), con la cadencia interior más definida —llamada cadencia episódica o intermedia— al final del tercer ver-

so, marcada con el *signum congruentiae*. Una interpretación del *rondeau* completo seguiría la siguiente secuencia de cinco pasos:

- A-B:** los cantantes interpretan el estribillo en su totalidad;
- a:** después de completar el estribillo, vuelven al principio y cantan los tres versos de la estrofa corta, parando en el *signum congruentiae*;
- A:** desde el *signum*, vuelven otra vez al principio, cantan los tres versos del estribillo corto y se detienen en el *signum*;
- a-b:** vuelta al comienzo, ahora toca la estrofa larga, cantada con la música del estribillo entero;
- A-B:** vuelta al principio para la última ejecución del estribillo entero.

Así pues, la forma general del *rondeau* puede representarse mediante el esquema: **A B a A a b A B**. Ahora bien, *Adieu m'amour* es un *rondeau cinquain*; es decir, que su estribillo es de cinco versos, con su división interna en tres más dos versos definiendo el esquema tanto del estribillo corto como de las estrofas. Aun así, fue más popular todavía el *rondeau quatrain*, con un estribillo de cuatro versos. Un ejemplo típico es *Par le regard* de Dufay, cuyo estribillo dice así:

Par le regard de voz beaulx yeulx Et de vo maintieng bel et gent A vous, belle, viens humblement Moy presenter, vostre amoureux.	Por el brillo de vuestros bellos ojos y [la visión] de vuestro justo y noble comportamiento, a vos, bella, vengo humildemente a presentarme, pretendiente vuestro?
---	---

En este caso la cadencia episódica divide el estribillo en dos más dos versos, y tanto la estrofa corta como el estribillo corto son de dos versos cada uno. De modo similar, la rima se ve reducida del esquema a a b b a del *cinquain* al esquema a b b a. Por lo demás, la forma general es la misma.

Hemos analizado *Resveilles vous* y *Adieu m'amour* solamente desde un punto de vista: la estructura músico-poética. Pero existen otros aspectos importantes de la poesía y de la música de la *chanson* francesa.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA POESÍA

Aquí vamos a tomar en consideración tres aspectos de los poemas: la temática, las técnicas retóricas y la voz.

TEMAS Y SENTIMIENTOS

Aunque Dufay y sus contemporáneos compusieron su buena porción de canciones para el Primero de Mayo y pusieron también música a poemas que daban la bien-

² Tomado de Perkins y Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2, p. 402.

venida al Año Nuevo, el tema predominante en la canción profana francesa del siglo xv fue el amor cortés. Es característico que el poeta invoque el dolor de un amor no correspondido, la separación de la amada, una súplica por el favor del amor, promesas de amor fiel, votos de servicio imperecedero a la amada, y alabanza de la belleza y el carácter de la amada. Recuérdense las palabras de *Adieu m'amour* adiós al amor, a la felicidad y al consuelo, que están encarnados, como podemos deducir del tercer verso, en la dama fiel, princesa y diosa a la vez; partir hiere tan profundamente que parece causar la muerte; y solamente la visión de la amada puede devolver la felicidad. Aquí hay al menos una nota de optimismo al final. La mitad de las veces, sin embargo, la melancolía y el sufrimiento quedan sin alivio alguno. De hecho, las ideas de dolor y pena, súplica y promesas de fidelidad son constantes, y *deuil, douleur, grief, larmes, peine, plourer, mercy, secours, supplier, serviteur, servant y léauté* son lemas que aparecen innumerables veces en este repertorio.

LAS TÉCNICAS RETÓRICAS

Así como la cuestión del tema de los poemas es bastante limitada, la facilidad técnica con la que expresaron sus ideas poetas de la talla de Charles d'Orléans, Alain Chartier y Cristina de Pisan es extremadamente variada. En *Adieu m'amour*, por ejemplo, el amante profiere la palabra «adieu» nueve veces en los versos 1-11, siempre con el significado de adiós. Pero en el verso 12 introduce entonces un hábil juego de palabras y se convierte en una súplica de consuelo: «a dieu». Más sutil todavía es la ambigüedad con la que se trata la palabra «regard» en el primer verso de *Par le regard*. Aquí «le regard», nombre que rige tanto «beaulx yeulx» (verso 1) como «vo maintieng» (verso 2), viaja en dos direcciones: en el verso 1, es la «mirada» la que va desde los ojos de la mujer hacia el que habla, mientras que en el verso 2 es la «mirada» la que va del que habla a la mujer. Esta ambigüedad es una ocurrencia totalmente digna de los poetas conocidos como *grands rhétoriciens*.

LA VOZ

«Voz» hace referencia a la persona que habla en el poema, la identidad ficticia que está detrás de la primera persona «je». En casi todos los casos es un hombre el que habla, un hombre que sufre un amor no correspondido, que debe separarse de su amada contra su voluntad y que promete servicio imperecedero a la mujer si le concede el favor de su amor.

Aquí nos encontramos con algo más que una pequeña ironía, pues en una época que trataba a menudo a la mujer como poco más que carne de convento, la poesía da la vuelta a la realidad social —tal como la conocía la mayoría—. En palabras del moralista del siglo xiv Fra Paolino de Certaldo (dirigiéndose a los hombres, por supuesto):

La mujer es una cosa vana y frívola... Si tenéis mujeres en vuestra casa, vigiladlas. Inspeccionad las estancias con frecuencia y, mientras realizáis vuestra empresa, mantenedlas en un estado de aprensión y temor... Las mujeres deberían emular a la Virgen María, que no dejó su casa para salir a beber por toda la ciudad, comerse con los ojos a los varones bien parecidos o escuchar conversaciones frívolas. No: ella se quedó en casa, tras sus puertas cerradas, en la intimidad de su hogar, como debía ser³.

A pesar de todo, la voz de la mujer se abre paso, y a diferencia de la voz del hombre, que suele dirigirse a la amada directamente, la mujer habla *sobre* su amado. Veremos un magnífico ejemplo un poco más adelante, en este mismo capítulo: la versión de Binchois de *Dueil angoisseus*, de Martine de Pisan.

EL ESTILO MUSICAL DE DUFAY

Vamos a tomar ahora tres características de las *chansons* de Dufay: la mensura y el ritmo, la textura y las cadencias, y el texto y la música. Pero primero haríamos bien en examinar por lo menos el comienzo de una tercera canción de Dufay: el *rondeau* autobiográfico *Adieu ces bons vins de Lannoys* (Ej. 5-1), que puede representar el estilo que llena el vacío cronológico entre *Resveilles vous* y *Adieu m'amour*.

EJEMPLO 5-1. Dufay, *Adieu ces bons vins de Lannoys*, cc. 1-18.

The musical score for 'Adieu ces bons vins de Lannoys' by Dufay is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'A - dieu ces'. The second system continues with 'bons vins de Lan - noys, A - dieu da - mes, a - dieu bor -'. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the vocal lines.

³ Tomado de La Roncière, *Tuscan Notables*, p. 285.

13
gois, A - dieu cel - le que tant a - moy - c,

LA MENSURA Y EL RITMO

Para nuestro propósito podemos dividir la producción de Dufay (ca. 1398-1474) en tres períodos: los convencionales temprano, medio y tardío. *Resveilles vous*, que data del verano de 1423, está en *tempus* imperfecto y prolación mayor, y su ritmo es de empuje fuerte, con acentos que recaen en las partes fuertes del compás reafir-mándolas, y sin una sola síncopa a través de las barras de compás. Éste era el estilo mensural-rítmico que Dufay y sus contemporáneos heredaron de sus predecesores y que no iba a durar más allá de los años centrales de la década 1430-1440.

Aunque el manuscrito Oxford 213 fecha *Adieu ces bons vins de Lannoy* en 1426 —de modo que es también una obra relativamente temprana—, su mensura y su estilo rítmico anuncian ya lo que está por venir. La mensura es ahora de *tempus* perfecto y prolación menor, y el ritmo se ha ampliado y «suavizado» considerablemente. A pesar de todo, sigue sometido a la barra del compás y carece de síncopas que la atraviesen. Por último, *Adieu m'amour*, obra de madurez de Dufay (¿de 1450-1460?), está en *tempus* imperfecto y prolación menor (con disminución). Aquí el ritmo ha tomado un carácter bien distinto: parece fluir con una suavidad y de una forma tan impredecible que hace que las barras de compás parezcan irrelevantes (como en los cc. 16-17, donde «Le dire adieu» está prácticamente en métrica ternaria).

Podemos ver entonces la dirección de una tendencia general: del 6/8 de empuje fuerte, casi-motórico heredado del siglo xiv, Dufay pasó a un 3/4 más suave y finalmente, quizá a partir de los años 40 del siglo xv, a una métrica binaria en la que el ritmo de la música es tan apto para chocar con el marco métrico como para ajustarse a él. Por otra parte, esta tendencia refleja los cambios que tuvieron lugar en la mensura y el ritmo de la música del siglo xv en su conjunto.

LA TEXTURA Y LAS CADENCIAS

Para nuestros oídos, la textura de *Resveilles vous* está bastante dominada por el agudo. A pesar de algunos retazos ocasionales de imitación (cc. 7-8 y 15-18), la acción melódica está claramente en el *superius*, y las dos voces inferiores parecen fundirse en una especie de acompañamiento subsidiario.

Podemos empezar a oír una interrelación distinta entre las voces de *Adieu ces bons vins de Lannoy*. Ahora el *superius* y el tenor parecen formar un dúo (por supuesto, la mayoría de nosotros preferiríamos todavía cantar el *superius* al tenor), con el contratenor haciendo a menudo el papel de «relleno»: saltando de una octava a otra, manteniendo el movimiento musical mientras las otras voces completan una cadencia, e incluso subiendo por encima del *superius* para completar un acorde de tríada (compás 11). El dúo *superius*-tenor es todavía más pronunciado en *Adieu m'amour*. Aquí, todas las frases menos la primera comienzan con una imitación entre estas dos voces, mientras que la sección B (c. 16) empieza con una imitación entre las tres voces. Así pues, la imitación, que parecía casi incidental en *Resveilles vous*, es utilizada ahora para articular la estructura misma de la obra. Otra tendencia que aparece innegablemente: parece que percibimos una evolución desde una textura del tipo melodía+acompañamiento, dominada por el agudo, pasando por una textura en la que el *superius* y el tenor forman un dúo de casi igual valor lírico, hasta llegar a una en la que la imitación produce un efecto de igualdad entre todas las voces.

No obstante, Dufay y sus contemporáneos habrían considerado las tres piezas como regidas por el mismo principio básico: un dúo *cantus*-tenor formaba por así decir la columna vertebral estructural-contrapuntística de la *chanson* y podía comportarse como unidad autosuficiente sin la ayuda del contratenor. Los intervalos permitidos entre el *cantus* y el tenor eran la tercera, la quinta, la sexta y la octava; la cuarta, consonancia perfecta en teoría, era tratada como disonancia, como las segundas y las séptimas.

Podemos ver lo profundamente arraigado que estaba el dúo *cantus*-tenor en las mentes de los compositores del siglo xv por las instrucciones que da el teórico italiano Nicolaus Burtius en su *Musices opusculum* (1487) sobre cómo componer una *chanson*: «Compóngase primero el *cantus*, o soprano, como se suele decir, con el debido cuidado, luego el tenor, enmendado y comprobado para cualquier corrección que fuese necesaria, y finalmente el contrabajo [contratenor], compuesto sin provocar disonancias con ninguna de las otras dos voces»⁴. Por otra parte, el *cantus* y el tenor eran completamente autónomas con respecto a la importante función de formar las cadencias que articulan la estructura de una obra. El ejemplo 5-2 ilustra las fórmulas cadenciales posibles en una composición a tres partes:

EJEMPLO 5-2. Fórmulas cadenciales a tres voces, 1400-1450.

Es significativo que fuese el movimiento contrapuntístico del *cantus* y el tenor de la sexta a la octava —no el aparente movimiento armónico V-I del contratenor— el que

⁴ Traducido de Miller, *Nicolaus Burtius*, pp. 84-85.

se consideraba como vertebrador de la cadencia. De hecho, el movimiento V-I del contratenor tuvo lugar casi por casualidad. Según las reglas de consonancia-disonancia y de movimiento de las voces del siglo xv, las posibilidades del contratenor eran bastante limitadas: en el penúltimo sonido, el contratenor podía cantar una nota una tercera por encima del tenor (produciendo así un acorde de VII⁶, en nuestra terminología) o bien una quinta por debajo. Si optaba por la última, el resultado era el movimiento V-I.

Las composiciones más tempranas de Dufay, muchas de ellas escritas en Italia en la década 1420-1430, hacen un uso bastante libre de la imitación, característica notable del estilo de la música italiana. No hay mejor ejemplo que su composición sobre *Vergene bella*, la primera estrofa de la oración a la Virgen María que cierra el *Canzoniere* de Petrarca (Ej. 5-3):

EJEMPLO 5-3. Dufay, *Vergene bella*, cc. 1-4, 45-50, 69-74.

Cantus
Ver-gene bel-la, che-di sol ve-sti-ta,

Contratenor

Tenor

45
-se Chi la chia-mò con-fe-de. Ver-gene, s'a mer-ce-de.

69
-na. Soc-cor-ri-al-la mia guer-ra,

Posteriormente, la imitación va a tener un papel menor en su producción de música profana hasta que hace su reaparición en las *chansons* tardías. A pesar de todo,

incluso en éstas no es utilizada nunca en la forma sistemática y profusa que encontraremos en las *chansons* de Busnoys o en los compositores posteriores de la generación de Josquin.

Puede destacarse, no obstante, un compositor contemporáneo de Dufay por el uso abundante de la imitación en su música profana de los años 1420-1440: Hugo de Lantins de Lieja, quien, como Dufay, trabajó también en Italia. El ejemplo 5-4 ilustra el comienzo de cada verso del texto del rondeau de Hugo *A ma damme*. Quizá no haya ningún compositor franco-flamenco que haya podido rivalizar con Hugo en su uso de la imitación.

EJEMPLO 5-4. Hugo de Lantins, *A ma damme*, cc. 1-11, 14-24.

Cantus
A ma dam-me play-sant et bel-

Contratenor

Tenor

6
-le, Vueil je don-ner ung cha-pe-let,

14
De mar-jo-lay-ne et de mu-

19
-ges, Car des aul-tres c'est la-plur bel-

LAS RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y EL TEXTO

Ya han pasado casi tres cuartos de siglo desde que Knud Jeppesen publicó su edición de investigación sobre la *chanson* franco-flamenca, *Der Kopenhagener Chansonnier* (extremadamente influyente, por cierto), y concluyó que los compositores de la generación de Dufay habían hecho bastante poco en sus canciones profanas por expresar o ilustrar el significado del texto. La opinión general ha sido que la *chanson* era un arte formalista, sujeto a los dictados de las *formes fixes*, y que hasta la generación de Josquin los compositores no empezaron a expresar el significado del texto de manera que fuese audible fácilmente por todos. Esta visión no ha empezado a perder fuerza hasta hace bien poco; los investigadores han llegado a reconocer que la abierta descripción o imitación musical del texto («word painting») típica de los madrigales, que tiene un papel tan importante en el siglo XVI y que no podemos encontrar fácilmente en las *chansons* de Dufay y sus contemporáneos, no era el único medio posible de expresar un texto. Antes bien, hemos de intentar acercarnos a la poesía, abordarla del modo que lo hacían los compositores del siglo XV —leer el poema como ellos podían haberlo hecho.

En las *chansons* de Dufay hay por supuesto algunos ejemplos de descripción o imitación musical del texto fáciles de reconocer. No tiene pérdida posible el afecto del salto de cuarta disminuida y el posterior choque (horizontal) del fa sostenido y el fa natural del *superius* al comienzo del virelai *Helas mon dueil* (Ej. 5-5):

EJEMPLO 5-5. Dufay, *Helas mon dueil*, cc.1-4.

¿Y qué otra cosa hacen los cuatro acordes sostenidos que exclaman «Charle gentil» en *Resveilles vous* (cc. 50-53), más que expresar el texto? En el caso de que Carlo no se hubiese dado cuenta de qué iba la pieza hasta ese punto, esos cuatro compases le habrían dado la pista. Sin embargo, momentos como éste son escasos y suelen aparecer bastante dispersos. Para entender los sutiles medios de expresión de Dufay, volveremos a *Adieu m'amour* y analizaremos la composición verso por verso:

Verso 1: Del mismo modo que hay dos frases poéticas paralelas («Adieu m'amour» y «adieu ma joye»), hay también dos frases musicales paralelas en el *superius*, pu-

diendo verse la segunda como una versión ornamentada de la primera; además, hemos de recordar que la nota más aguda de las dos frases es el *la'*.

Verso 2: Cuando el que habla se vuelve más reflexivo, recordando el «solaz» que ha conocido, el comienzo de la frase es menos extravertido, muy silábico: siete sílabas sucesivas reciben una nota cada una. Por otro lado, este verso introduce la primera persona («j'avoye») que Dufay subraya con una nueva nota aguda: *si' bemol*.

Verso 3: La frase musical toma amplitud; se introduce una nueva nota aguda (*do2*) y el ámbito de la frase cubre una octava entera. Todo ello intensifica la música mientras llegamos a la «leale maestresse», el tema central de los dos primeros versos.

Verso 4: El poema trata ahora sobre el hablar («Le dire adieu»), y las tres voces llevan a cabo literalmente un diálogo entre sí al introducir Dufay por primera vez una imitación que afecta a las tres partes; el verso, por otro lado, termina con la cadencia más breve y menos conclusiva de las que ha habido hasta ahora, como si la herida («blesse») causada por la despedida fuera demasiado dolorosa como para no darse prisa.

Verso 5: El último verso es un eco del segundo, al introducir la primera persona activa, y la música sigue el ejemplo recordando el estilo silábico de aquel verso e incluso alcanzando la nota más aguda, al menos inicialmente, en el mismo *si' bemol*.

Ahora bien, hay por lo menos tres objeciones posibles a este análisis. (1) Podría estar analizando no la relación entre la música y el texto de Dufay sino la colocación del texto ideada por el transcriptor de la edición de Dufay. Probablemente sí estemos analizando a Dufay, pues aunque creamos que el compositor dejó a la elección del cantante lo esencial sobre qué sílaba correspondía a qué nota, había ciertamente parámetros dentro de los cuales se habría mantenido cualquier cantante del siglo XV, y es poco probable que ningún cantante llegase a una solución radicalmente distinta de la que aparece en la edición de Dufay. (2) El análisis solamente explica el estribillo del poema. Éste es de todos modos el núcleo, el corazón del poema, y el estribillo es una composición escrita meticulosamente, cerrada, por derecho propio. (3) ¿Leyó Dufay el poema y reaccionó ante él verdaderamente de ese modo? ¿Es justo aplicar a la música y la poesía del siglo XV técnicas críticas que pueden no haber sido empleadas en el siglo XV? La respuesta a la primera pregunta debe ser que no lo sabemos y que no lo podemos saber. Por lo que respecta a la segunda, aunque siempre es instructivo abordar la música (o la literatura, o el arte) del pasado desde la perspectiva del compositor (o escritor, o artista), no hay razón para quedarnos ahí, tirar por la borda las experiencias y las ideas que se han ido acumulando durante siglos; eso solamente nos empobrecería.

LA INTERPRETACIÓN

Los historiadores toman a menudo sus posiciones más dogmáticas y egoístas sobre cuestiones para las que no hay una respuesta sencilla. Hasta cierto punto, ésta es la situación con la que nos enfrentamos al tratar de determinar cómo se interpreta-

ba la *chanson* profana francesa. Hasta hace poco se asumía casi indiscutiblemente que las *chansons* de Dufay, Binchois y sus contemporáneos (así como las de las generaciones periféricas) eran ejemplos de «canción acompañada»; es decir, que la voz más aguda era cantada por una voz solista, mientras que las voces inferiores eran tocadas por instrumentos. A finales de los años setenta y principios de los ochenta pudimos ser testigos de una revisión de esta opinión, cuando varios investigadores argumentaron que las *chansons* eran cantadas tradicionalmente *a cappella*, un cantante por cada parte, cantándose las voces que en el manuscrito no llevaban texto con el texto del *superius* o bien «la, la, la», como vocalizaciones. Esta visión no pasó desapercibida ni indiscutida: de hecho, fue bautizada rápidamente como la «nueva herejía profana *a cappella*». Lo que haremos aquí es examinar las fuentes de información de que disponemos para las prácticas interpretativas, no resolver la cuestión en un sentido o en otro, sino hacernos una idea de la dificultad que entraña la interpretación de esos datos. Hay tres tipos principales de fuentes: descripciones en crónicas y poemas; representaciones en pinturas, miniaturas de manuscritos y tapices; y los propios manuscritos musicales.

LAS DESCRIPCIONES LITERARIAS

Hay muchas referencias a interpretaciones musicales en el romance del siglo xv *Cleriadus et Meliadice*. Dos de ellas dicen así:

Les menestrels . . . commencerent a
corner . . . La feste dura langue piece.

Et quant il eubrent assez dansé les

menestrels cesserent et se prinrent a
chanter.

Cleriadus . . . si appella ung de ses
escuiers pour tenir tenor a luy et a
l'enfant.

Los ministriles... empezaron a tocar estridentes
instrumentos de viento... La fiesta duró largo
tiempo.

Y cuando [los cortesanos] hubieron danzado
lo suficiente, los
ministriles cesaron y [los cortesanos]
comenzaron a cantar.

Cleriadus... llamó a uno de sus escuderos
para sostenerle el tenor a él y al niño⁵.

De estos fragmentos, los partidarios de la interpretación *a cappella* podrían aducir que (1) el primer pasaje contiene una clara distinción entre música instrumental y canto; los cortesanos no empezaron a cantar hasta que los trovadores profesionales no hubieron cesado de tocar sus instrumentos; y (2) en el segundo pasaje, la referencia al escudero que «mantiene» el tenor debería interpretarse como que está cantando; además, como se suma a Cleriadus y al niño, el trío está ejecutando una canción polifónica, sin que se mencionen instrumentos en ninguna parte. En ambos casos, pues, la interpretación de la canción es puramente vocal.

⁵ Page, *The Performance of Songs*, pp. 442-443, 448.

Por otro lado, hay descripciones literarias que apuntarían en la otra dirección. He aquí dos pequeños fragmentos de la crónica que describe la Fiesta del Faisán de Felipe el Bueno de 1454:

Fut joué . . . d'un leux avec deux
bonnes voix.

Juèrent les deux menestrelz aveugles
. . . de vielles, et avec eulz ung leu
bien accordé; et chantoit avec eulz
une damoiselle . . . nommée
Pacquette.

Fue tocado... por un laúd con dos
buenas voces.

Los dos ministriles tocaron
...con [vielles], y con ellos, un laúd
bien afinado; y cantaba con ellos
una joven dama... llamada
Pacquette⁶.

Aunque el contexto deja claro que estamos ante un ejemplo de música profana y que los cantantes y los instrumentistas están interpretándola juntos, algunos de los partidarios de la tradición *a cappella* verían todavía un problema: no hay evidencia de que las canciones sean polifónicas. Esto es de hecho un problema grave: muchas de las referencias a combinaciones de voces e instrumentos no son suficientemente precisas por lo que respecta a la clase de música que se está interpretando. Todo lo que sabemos es que Pacquette podría estar cantando una melodía popular monódica, mientras los instrumentos sencillamente duplicaban la voz del cantante.

LAS REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS

Una de las pruebas iconográficas más conocidas en las que se apoya la tradición *a cappella* es la representación de *La Fuente de la Juventud* que aparece en un manuscrito del norte de Italia de hacia 1470 (Il. 5-1). Hay cuatro interpretaciones distintas, que tienen lugar en tiempos distintos. Ligeramente hacia la derecha y justo detrás de la fuente hay un grupo de tres personas tocando la chirimía (instrumento de viento de doble lengüeta) y uno con una trompeta de varas (de mecanismo deslizante), miembros de la llamada *alta cappella* (véase el capítulo 16); junto a ellos hay un trovador que toca un pífano y se acompaña a sí mismo con un tamborcillo; a los pies de la fuente hay un laudista, cuya posición de la mano parece indicar el empleo de un plectro. Y por último, detrás y hacia la izquierda de la fuente hay un grupo de tres cantantes con una partitura desenrollada en sus manos. Sabemos además qué es lo que están cantando: la *chanson* a tres voces *Mon seul plaisir*, atribuida tanto a Dufay como a John Bedyngham. Aunque los manuscritos de la época solían transmitir las piezas con el texto solamente en la voz superior, el poema puede ser cantado con facilidad por las tres partes (Ej. 5-6):

Algo más difícil de interpretar es un tapiz de ca. 1420 de Arras (Il. 5-2). En primer lugar, el «programa» a gran escala que el artista ilustra en la serie de cinco ta-

⁶ Tomado de Marix, *Histoire*, pp. 39-40.

EJEMPLO 5-6. Dufay/Bedyngnam, *Mon seul plaisir*, cc. 1-6, con el texto colocado en las tres voces.

Mon seul plai - sir, ma doul - ce joy - e,

Mon seul plai - sir, ma doul - ce joy - e,

Mon seul plai - sir, ma doul - ce joy [e],



ILUSTRACIÓN 5-1. *La Fuente de la Juventud*, miniatura de un manuscrito de la Biblioteca Estense, Módena.



ILUSTRACIÓN 5-2. Tapiz de Arras, ca. 1420 (Musée des Arts Décoratifs, París).

pices a la que pertenece éste no se conoce. Además no hay nadie realmente cantando en el tapiz (todas las bocas aparecen cerradas). A pesar de todo, la presencia de la mujer tocando el arpa y la referencia explícita en un pergamino con música a otra *chanson* real –*De ce que fol pensé*, del compositor del siglo xiv Pierre des Molins– insinúan que las canciones profanas francesas eran interpretadas a veces con instrumentos.

LOS MANUSCRITOS MUSICALES

Al contrario de lo que podríamos pensar, los manuscritos concretos que transmiten las canciones profanas francesas del siglo xv levantan a menudo más dudas de las que resuelven. *Adieu m'amour*, de Dufay, por ejemplo, nos ha llegado solamente en dos manuscritos, ambos de procedencia italiana: un manuscrito de Ferrara de mediados de siglo y uno napolitano de 1480 aproximadamente⁷. En el primero, el copista ha introducido el poema tanto bajo el *superius* como bajo el tenor, dejando al contratenor con un *incipit* solamente (así es como presentamos esta pieza en el n.º 12 de la *Antología*); en el segundo manuscrito, sólo el *superius* lleva el texto, aunque el

⁷ Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MS 714; y Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, MS 871, respectivamente.

tenor tiene alguna palabra de referencia de vez en cuando, lo cual puede tomarse como una indicación de que también era cantado (el contratenor, una vez más, sólo tiene un *incipit*).

¿Podemos decir, por lo tanto, que, en una interpretación «correcta» de *Adieu m'amour*, el *superius* y el tenor eran cantados, mientras el contratenor era tocado con algún instrumento o cantado sin texto? Si la *chanson* de Dufay hubiese sido incluida en cualquiera de los cancioneros franceses de entre 1460 y 1470 y el copista hubiese seguido la costumbre de entonces, el texto habría aparecido sólo en el *superius*; ¿podríamos decidir entonces que lo único que se cantaba era el *superius* y que las dos voces inferiores se dejaban para los instrumentos o quedaban relegadas a voces sin texto alguno? Una última cuestión: muchos manuscritos italianos de finales del siglo XV no incluyen ningún texto, mientras que algunos manuscritos franceses de alrededor de 1500 incluyen el texto para cada una de las voces.

¿Qué podemos concluir de todo esto? Si creemos que los manuscritos reflejan bastante fielmente las tradiciones interpretativas locales y los estilos compositivos, *Adieu m'amour* podría haber sido interpretada de distintas maneras en distintos sitios y fechas. Si, por el contrario, creemos que estos manuscritos no se utilizaban apenas en la práctica interpretativa, quizá no reflejen en absoluto las tradiciones de la época a este respecto. Al final, el mejor enfoque es el que evita afirmaciones dogmáticas en la dirección que sea, el que se libera de la tendencia moderna (muy del siglo XIX) de que hay una y sólo una versión de una obra dada y reconoce el valor de los recursos creativos de los músicos del siglo XV.

SOBRE EL USO DEL ARPA

Asumiendo que los instrumentos participaran a veces en la interpretación de la canción profana francesa, ¿qué instrumentos tomaban parte en ella? La cultura cortesana del siglo XV distinguía entre instrumentos *baut* (de volumen fuerte) y *bas* (de volumen suave), y no cabe la menor duda de que fueron los instrumentos de volumen suave los que se utilizaron en la canción culta —de carácter tan íntimo— del siglo XV, siendo el laúd y el arpa los más populares. Como del laúd se hablará en el capítulo 25, veremos ahora un poco sobre el arpa.

En su *Musica instrumentalis deudsch* de 1519, Martín Agrícola describe un arpa con una sola fila de veintiséis cuerdas de tripa, afinadas diatónicamente de *fa* a *do*, pero con la posibilidad de afinar las cuerdas de *si* como naturales o bemoles. El arpa era un instrumento de «clase alta», tocada con frecuencia por los músicos más cultos: los compositores. Ya la hemos visto en manos de Binchois (II. 1-1); a ella se debe el apodo de Baude Fresnel (capítulo 3); y además fue el instrumento de compositores como Richard de Loqueville (posiblemente uno de los profesores de Dufay) y, avanzado el siglo, Hayne van Ghizeghem. El arpa fue también el instrumento de Carlo Malatesta de Rimini (tío de Carlo, el que aparece en *Resveilles vous* de Dufay y que fue una de las figuras más destacadas del Concilio de Constanza) y Carlos el Temerario de Borgoña. En conjunto, el arpa fue el instrumento favorito en las interpretaciones

de la canción profana francesa a principios del siglo XV, posición que mantuvo hasta que fue suplantada gradualmente a finales de siglo por el laúd.

GILLES DE BINS (*DIT* BINCHOIS)

Ninguna discusión sobre la música profana francesa del siglo XV sería completa sin una referencia a Gilles Binchois (ca. 1400-1460; II. 5-3). Aunque se le cita a menudo junto a Dufay, la música de los dos compositores es bastante diferente.

Una de las diferencias más notables entre las *chansons* de Binchois y las de Dufay es su sentido de coherencia tonal a gran escala. Normalmente se puede predecir la cadencia final de una canción de Dufay con sólo ver los primeros compases; por ejemplo, después de haber escuchado los pocos primeros compases de *Adieu ces bons vins de Lannoyis* (Ej. 5-1), podríamos adivinar que la canción termina en re. Esto



ILUSTRACIÓN 5-3. Jan van Eyck, *Retrato de un joven* (¿Binchois?), 1432 (National Gallery, Londres).

no lo podemos hacer con tanta seguridad en las *chansons* de Binchois. Su canción más famosa, *De plus en plus*, nos muestra el porqué (Ej. 5-7):

EJEMPLO 5-7. Binchois, *De plus en plus*, superius, con el tenor y el contratenor en las cadencias.

De plus en plus se re - nou - vel - le, Ma dou - ce da - me

gente et bel - le, Ma vo - lun - té de vous ve -

(#?)
- nir [de vous ve - nir]. Ce me fait le tres grant - de - sir Que j'ay de

vous ou - ir nou - vel - le.

Después de que las cadencias en do y sol en los compases 2, 4 y 8 nos hacen creer que do va a ser la meta de la pieza, percibimos la cadencia episódica sobre re como abierta (c. 12); sin embargo, ese mismo re es con el que acaba la pieza. *De plus en plus* es también típica del estilo rítmico de Binchois: sabemos siempre dónde está la barra del compás.

Una de las *chansons* más bellas de Binchois es *Dueil angoisseus*, una composición sobre una ballade de Cristina de Pisan (*Antología*, n.º 13). La obra, para la cual hay tres versiones diferentes (dos para tres voces, pero con contratenores distintos, y una para cuatro voces), nos ofrece un problema al que a menudo hemos de hacer frente cuando intentamos abarcar el intervalo estético de medio milenio. El poema es un inmenso lamento escrito a la muerte del esposo de Cristina. Sin embargo, a pe-

sar de la tensión de la hemíola del comienzo en el *superius* y el arrebato de la décima ascendente en el tenor, la música se instala, se estabiliza, en lo que nos puede parecer un fa mayor bastante soso (modo lidio, en la terminología del siglo xv; véase el capítulo 7).

¿Dónde está la pasión en la música que se corresponda con la del poema? Para algunos de nosotros sencillamente no existe, pero no podríamos hacer un perjuicio mayor a la música de la época (y a nosotros mismos) que esperar que nos sumerja en un baño emocional al estilo de Mahler. Quizá Felipe el Bueno no haya podido contener el sollozo al escuchar esta canción. En todo caso, *Dueil angoisseus* ha sobrevivido cinco siglos hasta llegar a nosotros y deberíamos intentar acercarnos a ella en sus propios términos estéticos.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Las canciones de Dufay aparecen en *Opera omnia*, vol. 6, Heinrich Besseler [ed.], *CMM* 1, American Institute of Musicology, 1964, revisado por David Fallows (1994); las canciones de Binchois aparecen en *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)*, Wolfgang Rehm [ed.], Musikalische Denkmäler 2, Mainz, B. Schott, 1957; una nueva edición de Dennis Slavin de las *chansons* de Binchois está en preparación. Para una selección de *chansons* de contemporáneos de Dufay y Binchois que proceden de Lieja, incluido Hugo de Lantins, véase Charles van der Borren, *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XV^e siècle)*, Flores musicales belgicæ 1, Bruselas, Editions de la librairie encyclopédique, 1950.

Las chansons de Dufay

La mejor introducción a las *chansons* de Dufay y a su música en conjunto es David Fallows, *Dufay*, Londres, Jm. M. Dent, 1982; véase también Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, *MSD* 47, American Institute of Musicology, 1994, que constituye el comentario a su revisión del vol. 6 de *Opera omnia*; centrado en cuestiones de cronología, Charles Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, Princeton University Press, 1964, es un clásico de la musicología. Para un estudio detallado de la coherencia tonal en las *chansons*, véase Leo Treitler, «Tone System in the Secular Works of Dufay», *JAMS* 18 (1965), pp. 131-169; sobre las relaciones entre la música y el texto (y el análisis de *Adieu m'amour* que hemos presentado aquí), están los ensayos pioneros de Don Randel, «Dufay the Reader», *Studies in the History of Music*, vol. 1: *Music and Language*, Nueva York: Broude Bros., 1983, pp. 38-78, y «Music and Poetry, History and Criticism: Reading the Fifteenth-Century *Chanson*», en Lewis Lockwood y Edward Roesner [eds.], *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, Filadelfia, American Musicological Society, 1990, pp. 52-74.

Las chansons de Binchois

Burgundian Court Song in the Time of Binchois: The Anonymous Chansons of El Escorial, *MS* V.III.24, Oxford, Clarendon Press, 1990, Walter H. Kemp, es el estudio estilístico más amplio sobre las obras profanas de Binchois; sobre el equilibrio entre la poesía y la música en las canciones, véase Dennis Slavin, «Some Distinctive Features of Songs by Binchois: Cadential Voice Leading and the Articulation of form», *JM* 10 (1992), pp. 342-361; no se ha de perder de vista Slavin y Andrew Kirkman [eds.], *Proceedings of the First International Binchois Conference*, publicada por Oxford University Press, que incluye ponencias presentadas en el congreso que tuvo lugar en The City University of New York del 30 de octubre al 1 de noviembre de 1995.

La poesía de la canción profana francesa

Leeman L. Perkins y Howard Garey, *Mellon Chansonier*, New Haven, Yale University Press, 1979, vol. 2, contiene una excelente visión de conjunto de los temas, la métrica, el lenguaje, la ortografía, la pronun-