

bre el mecenazgo musical de Carlos; hay que acudir a la tesis (no publicada) de David Fallows, *Robert Morton's Songs: A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, tesis doctoral, University of California, Berkeley (1978), y su «Specific Information», citada en la nota bibliográfica del capítulo 13; véanse también los tres trabajos de Paula Higgins mencionados en la nota bibliográfica del capítulo 11 y las alusiones dispersas al tema en Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le regne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Estrasburgo, Heitz, 1939.

Lorenzo de Médicis

La Florencia del siglo xv ha sido estudiada con mucho mayor detalle que cualquier otro centro italiano, de modo que la bibliografía sobre los Médicis y Lorenzo es amplia; un buen punto de partida es el capítulo 2 de John R. Hale, *Florence and the Medicis: The Pattern of Control*, Londres, Thames & Hudson, 1977; otra buena introducción es Ferdinand Schevill, *The Medici*, Nueva York, Harper & Row, 1960 (publicada originalmente en 1949), así como Judith Hook, *Lorenzo de' Medici: An Historical Biography*, Londres, Hamish Hamilton, 1984, destinada a los no especialistas. Para una visión de Lorenzo como mecenas de las artes, véase Bernard Toscani [ed.], *Lorenzo de' Medici: A New Perspective*, Nueva York, Peter Lang, 1993; sobre el mecenazgo musical de Lorenzo, véase Frank A. D'Accone, «The Singers of San Giovanni in Florence during the Fifteenth Century», *JAMS* 14 (1961), pp. 307-358, y «Lorenzo the Magnificent and Music», en Gian Carlo Garfagnini [ed.] *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo: Convegno internazionale di studi*, Florencia, Olschki, 1994, pp. 259-290. Sobre las composiciones basadas en poemas de Lorenzo, véase Walter Rubsamen, «The Music for "Quant'è bella giovinezza" and Other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici», en Charles Singleton [ed.] *Art, Science, and History in the Renaissance*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1968, pp. 163-184.

Otra bibliografía citada

Francesco Guicciardini, *The History of Florence*, traducción de Mario Domandi [trad.], Nueva York, Harper & Row, 1970; Renée N. Watkins, *Humanism and Liberty: Writings on Freedom from Fifteenth-Century Florence*, Columbia, University of South Carolina Press, 1978.

Capítulo XVI

La música instrumental y dos teóricos

Nuestro conocimiento de la música instrumental de antes de 1450 no podía ser más escaso. Debió de haber una gran cantidad de ella y con toda seguridad tuvo un papel importante en la vida tanto de la corte como en la vida civil y religiosa. Sin embargo, poco se ha conservado. La situación comenzó a cambiar durante las tres décadas que separan 1450 y 1480, y fue también en este período cuando los teóricos empezaron a prestar atención a aspectos prácticos de la música instrumental, a describir tanto la factura de los instrumentos como la función de los distintos conjuntos instrumentales.

En este capítulo examinaremos tres tipos distintos de música instrumental: la música para instrumentos de tecla, más exactamente la música para órgano; la música para conjuntos instrumentales, lo que sería la música de cámara de la época; y la música para la actividad más popular: la danza, el baile social.

LA MÚSICA PARA INSTRUMENTOS DE TECLA

Gracias a un tratado escrito hacia 1440 por el neerlandés Henri Arnaut de Zwolle (1466¹), médico y astrónomo de las cortes de Borgoña y Francia, tenemos una idea bastante clara de la variedad y el diseño de los órganos y los instrumentos de teclado de cuerda, tanto pulsada (tipo clavicémbalo) como golpeada (tipo clavicordio) (Il. 16-1).

TIPOS DE ÓRGANOS

En el siglo xv los grandes órganos fijos eran ya habituales en las iglesias de toda Europa. Situados por lo general en una tribuna a los pies de la nave, estaban dotados de múltiples teclados, registros y filas de tubos, así como una hilera de pedales. Los organistas improvisaban sobre melodías gregorianas, tocaban alternando con el coro, y llenaban las pausas de la liturgia con preludios, interludios y postludios.

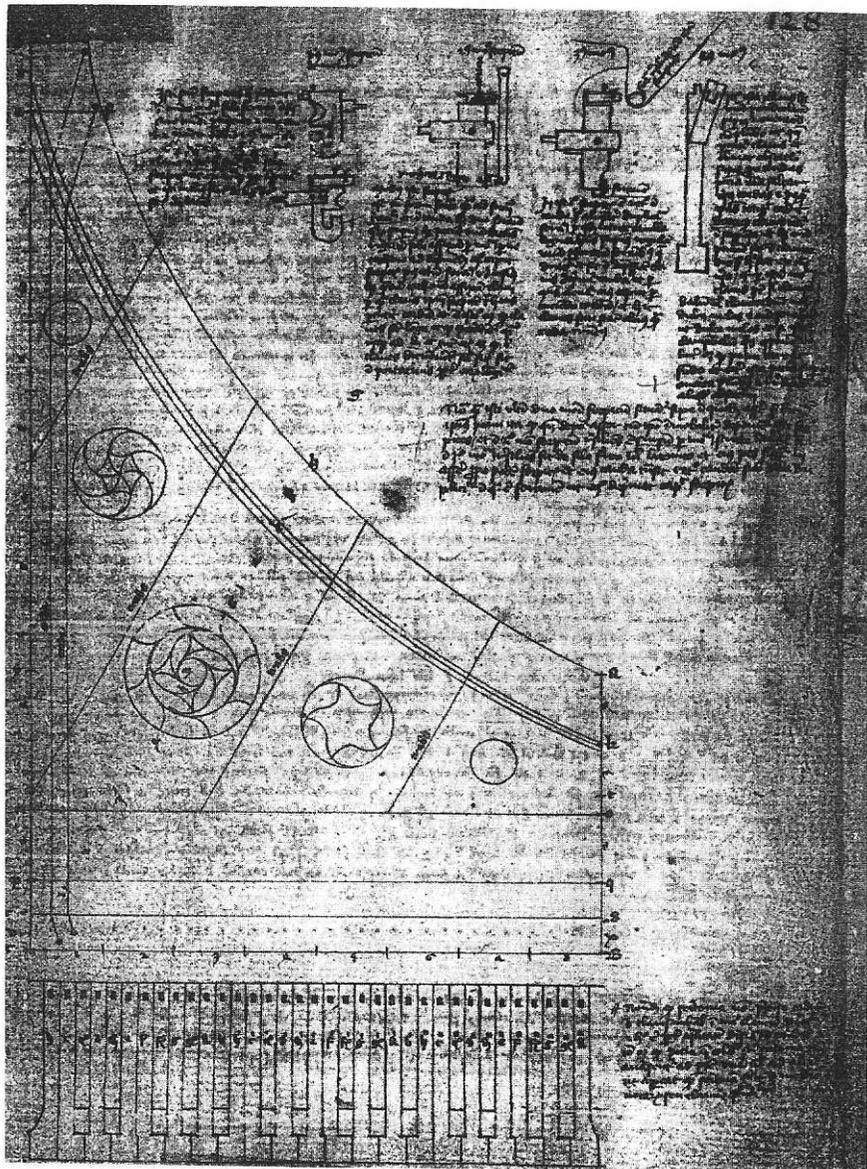


ILUSTRACIÓN 16-1. Henri Arnaut de Zwolle, dibujo de un clave con descripción de los distintos mecanismos, ca. 1440 (Bibliothèque Nationale, París).



ILUSTRACIÓN 16-2. Mujer tocando el órgano portátil, dibujo anónimo, ca. 1440 (Louvre, París).

Había también órganos de tamaño más modesto. El *órgano portátil*, suficientemente pequeño como para llevarlo colgado del hombro, tenía un solo teclado y un registro de dos octavas aproximadamente (a partir de *do*). Como el intérprete tenía que accionar el fuelle con una mano, el órgano portátil era básicamente un instrumento melódico, o por lo menos limitado a la «polifonía» que pudiera conseguirse con una sola mano (Il. 16-2). Este instrumento fue probablemente el más utilizado en conjuntos instrumentales.

Algo mayor que el portátil pero todavía transportable era el *órgano positivo*. A menudo de un tamaño suficientemente pequeño como para ser colocado sobre una mesa, contenía todas las notas de la escala cromática y tenía un registro de dos a tres octavas (desde el *Sí*). A diferencia del órgano portátil, se tocaba con dos manos y sus fuelles eran accionados por una segunda persona (Il. 16-3; para una versión mayor, véase la Il. 6-3). Podemos preguntarnos si el suministro de aire del fuelle de los órganos de sobremesa más pequeños era suficiente para emitir algo más que un susurro cuando la partitura pedía acordes de tres o cuatro notas.

EL REPERTORIO

El corpus de música para órgano de mayor riqueza de mediados del siglo xv nos llega de Alemania y comprende cuatro tipos de piezas: obras didácticas; preámbulos de



ILUSTRACIÓN 16-3. Israel van Meckenem, *El organista y su mujer*, grabado, ca. 1490 (Cleveland Art Museum).

composición libre, o preludios; composiciones sobre melodías monódicas religiosas y profanas; y arreglos de obras polifónicas, especialmente canciones francesas y alemanas.

LAS OBRAS DIDÁCTICAS. La más sobresaliente de las obras didácticas fue, con diferencia, el *Fundamentum organisandi* (1452), de Conrad Paumann, la figura más importante de la música para tecla del siglo xv en Alemania. Nacido en Nuremberg hacia 1410, Paumann, aunque era ciego de nacimiento, llegó a ser organista, laudista y compositor. Después de asumir el puesto de organista en la iglesia de San Sebald de Nuremberg (1446, como muy tarde), Paumann rompió su contrato con los oficiales de la ciudad y accedió a su designación como organista de la corte de los duques de Ba-

viera en Munich en 1450, puesto en el que se mantuvo –sin perderse algún viaje que otro– el resto de su vida. En cierto modo, su traslado de la iglesia a la corte fue un signo de lo que estaba por venir, al ir ganando terreno en todo el Imperio el mecenazgo cortesano frente al de sus rivales eclesiásticos y civiles en todo el Imperio.

Paumann falleció en Munich el 23 de enero de 1473. Su lápida en la Frauenkirche de dicha ciudad contiene un retrato en bajorrelieve del músico sosteniendo un órgano portátil y rodeado de varios instrumentos (incluido un laúd, para el cual puede que desarrollara el sistema de notación que se convirtió en norma en Alemania), y la inscripción siguiente: «Anno 1473, en la víspera de la Conversión de San Pablo [24 de enero] falleció y fue enterrado en este lugar el más alto maestro de todos los instrumentos y de la Música, Cunrad Pawman, caballero, nacido ciego en Nuremberg, que Dios acoja en su seno»¹. La fama de Paumann siguió viva en Alemania hasta bien entrado el siglo xviii.

Un *fundamentum* era un ejercicio que enseñaba al organista a elaborar figuraciones melódicas y fórmulas sobre un *cantus firmus* dado (en el tenor). Los *fundamenta* eran en realidad soluciones a problemas contrapuntísticos destinadas a aquellos que tenían que resolverlos al teclado. El *Fundamentum* de Paumann constituye un verdadero resumen de contrapunto para teclado; conduce al organista por una serie de estudios cortos que muestran cómo elaborar un contrapunto florido sobre melodías de *cantus firmus* que ascienden y descienden primero de grado y luego una tercera, una cuarta, una quinta y una sexta. El ejemplo 16-1 muestra la primera de las dos soluciones de Paumann para tratar un *cantus firmus* que se mueve en terceras:

EJEMPLO 16-1. Paumann, *Fundamentum organisandi*: (a) «ascensus per tercias», (b) «descensus per tercias».

(a)

¹ Citado en Strohm, *The Rise of European Music*, p. 489.

LOS PRELUDIOS. Así como los ejercicios de Paumann traqueteaban de un lado a otro como máquinas de escribir, los *praeludia* de Adam Ileborgh, copiados en Stendal (norte de Alemania) en 1448², están en el otro extremo de la gama rítmico-métrica; su notación no permite una transcripción del ritmo más precisa que lo que aparece en el ejemplo 16-2:

EJEMPLO 16-2. Ileborgh, *Praeambulum in c et potest variari in d f g a*.

² El manuscrito se encuentra en el Curtis Institute of Music, Filadelfia.

Como el título sugiere, Ileborgh quería que los organistas transportaran los preludios a otras tonalidades. Piezas de este tipo se usaban para llenar las pausas de la liturgia; el organista probablemente escogía *la finalis* que mejor se acoplara al canto que le precedía o que le seguía. Uno de los preludios aparece con el título «*Praeambulum bonum pedale seu manuale*», que indica que estaba compuesto para un órgano con pedales.

Aunque su sustancia musical pueda parecer un tanto escasa, los pequeños *praeludia* de Ileborgh son pioneros en tres aspectos: se trata, al parecer, de las primeras obras con el título de «preludios» de la historia de la música; están entre las primeras composiciones que parecen haber surgido de la práctica de «garabatear», de jugar con el teclado; y con la indicación, la sugerencia de la idea de la transposición, anticipan los ciclos de composiciones tipo preludio de finales del siglo XVI que recorren todos los modos (véase el capítulo 31).

LOS ARREGLOS DE MELODÍAS MONÓDICAS. Una de las técnicas preferidas de los organistas era tomar una melodía monofónica —religiosa o profana, citada literalmente u ornamentada— y utilizarla como una especie de andamiaje a modo de *cantus firmus* sobre el que dejar volar la imaginación. El ejemplo 16-3 muestra los primeros compases de un arreglo anónimo de una melodía de «*basse danse*» conocida como *Collinetto* (las notas de la melodía original están marcadas con un asterisco):

EJEMPLO 16-3. (a) Melodía de danza *Collinetto*, notas 1-9; (b) anónimo, *Collinit*, cc. 1-9³.

³ *Orgelbuch* de Buxheim, n.º 57.

Rasgos como la anacrusa en forma de *grupetto*, el efecto de hipo en la voz intermedia en los compases 3 y 4, y los trinos, tresillos y el movimiento continuo, sin pausa, son todos típicos del estilo.

LOS ARREGLOS DE MODELOS POLIFÓNICOS. Por último, los organistas elaboraban a menudo arreglos de canciones polifónicas. El número 34 de la *Antología* presenta una conocida *chanson*, *Le souvenir*, de Robert Morton, compositor de origen inglés y que trabajó en Borgoña, así como un arreglo anónimo de ella. El arreglista cita el tenor casi literalmente, somete el *superius* a una avalancha de ornamentación idiomática de teclado, y altera el contratenor con toda libertad.

EL *ORGELBUCH* DE BUXHEIM Y SU NOTACIÓN. Este arreglo de *Le souvenir* es uno de los dos que aparecen en el *Orgelbuch* de Buxheim, la fuente de música para tecla más importante del siglo xv, copiado hacia 1470 y llamado así por el monasterio bávaro en el que fue hallado⁴. Con un repertorio que puede provenir del círculo de Paumann en Nuremberg y Munich, la colección contiene piezas de todos los tipos descritos y puede servir para ilustrar el interesante sistema de notación, llamado *tablatura* o *cifra*, con el que los organistas alemanes escribían su música.

⁴ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim 352b (antes Mus. ms. 3725).

ILUSTRACIÓN 16-4. Página del *Orgelbuch* de Buxheim que muestra el final del n.º 56 y el comienzo del n.º 57, *Collimit*.

La ilustración 16-4 muestra el folio que recoge el arreglo del *Collinetto* del ejemplo 16-3. Después del encabezamiento «Sequitur ad huc semel Collinit 4^{or} notarum» (aquí sigue otro Collinit en compases de cuatro), la música arranca al comienzo del cuarto sistema. Lo que nos es inmediatamente familiar es el uso de la «partitura general» y de barras de compás, ambas presentes ya en la notación de la música para tecla desde hacía un siglo por lo menos. Por otra parte, bastantes cosas son distintas, ya que mientras que la mano derecha está escrita en notación mensural en un sistema de siete líneas (para evitar las líneas adicionales), las dos voces de la mano izquierda están escritas en dos hileras separadas de notación alfabética. Dentro de lo correspondiente a cada mano podemos encontrar las características siguientes:

Mano derecha: (1) no hay barra de compás después del alzar de cuatro notas; (2) las notas de plicas descendentes acabadas en un rabillo indican un ornamento tipo trino o mordente (aunque no hay ninguna en la ilustración, las notas que sólo tienen la plica descendente, sin el rabillo, indican que la nota ha de ser alterada cromáticamente —en sentido descendente si afecta a un si o a un mi; en sentido ascendente si pende de un fa o un do—). Mano izquierda: (1) las alturas están indicadas por medio de una notación alfabética que, aunque parezca un poco primitiva, era un modo eficaz de ahorrar espacio⁵; (2) la duración está indicada por medio de puntos (un punto = una semibreve) y barras verticales, con o sin rabillo (una barra = una mínima); (3) una línea horizontal por encima de una nota indica que ésta se encuentra en la octava que empieza en *do*⁶; (4) la letra «b» significa si bemol y «h» es el si natural (como sigue haciéndose en los países germánicos); y (5) las alteraciones están señaladas por medio de un rabillo que se extiende hacia la derecha de la letra⁶.

Para ver que los copistas eran humanos, no tenemos más que mirar al primer compás del penúltimo sistema. Después de escribir diecisiete cabezas de notas, el copista se dio cuenta de que había cometido un error comenzando a copiar la música que tenía que ir en la mano derecha dos compases después. En lugar de borrar el error, el copista simplemente escribió «vacat» (vacío).

LA MÚSICA PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

Del mismo modo que cualquier corte que se preciase mantenía una capilla de cantantes, también era normal que tuviera una plantilla de instrumentistas. Asimismo, había ciudades (grandes y pequeñas) que tenían empleados uno o más grupos de músicos municipales. La música para conjunto instrumental formaba, pues, parte de la vida musical del siglo xv y llegaba a todos los niveles de la sociedad.

⁵ En los años cincuenta del siglo xvi, la tablatura alemana ya era toda alfabética, práctica que subsistió hasta los tiempos de J. S. Bach; véase el manuscrito de Bach de Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, fac. 13, en el que Bach pasa al sistema alfabético al acabársele el espacio en el papel pautado.

⁶ El mi bemol aparece escrito siempre como re sostenido; el rabito de la «d» significa «is» (de «diesis»), y el hábito alemán de hablar de una obra como perteneciente a la tonalidad de re sostenido («Dis») mayor (en lugar de mi bemol mayor) puede verse todavía en el siglo xviii.

En 1472, la corte de Ercole I de Este tenía empleados dieciocho instrumentistas. Como muestra el cuadro 16-1, estaban divididos en dos grupos según su función, distinción que sugiere con fuerza el hecho de que aparezcan en asientos distintos en las nóminas de salarios y jornales:

CUADRO 16-1. Instrumentistas de la corte de Ferrara, 1472.

Andrea trombeta	Andrea della Viola
Bazo d'Arezzo trombeta	Corrado d'Alemagna piffaro
Daniele trombeta	Francesco Malacise tenorista
Guasparo trombeta	Jacomo dell'arppa sonadore
Luzido trombeta	Piedro de Augustino trombone
Marco d'Arezzo trombeta	Pietrobono dal Chitarino
Raganello trombeta	Stefano da Savoia piffaro
Zilio trombeta	Zampaulo della Viola
	Zanino de Polo da Venezia piffaro
	Zoane d'Alemagna piffaro

Fuente: Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 318.

LOS TROMPETAS

A pesar de los altos salarios que se pagaban a los trompetas (*trombeta*), su función musical era sólo marginal. Con sus trompetas de heraldo o clarines provistas de banderines, encabezaban procesiones, señalaban la llegada del duque o la visita de potentados, anunciaban las proclamas del gobierno a la ciudadanía, y hacían sonar señales militares en el fragor de la batalla.

El grupo de ocho trompetas de Ercole I no era especialmente numeroso. El cuerpo de trompetas imperiales era de por lo menos diez a mediados de siglo, y los siempre ostentosos Sforza, duques de Milán, tenían veinte en 1466. Para ocasiones especiales, una corte podía combinar su propio cuerpo de trompetas con los de la ciudad y los de nobles vecinos o que estuvieran de visita (ya que solían viajar con sus trompetas). Un cronista describe del siguiente modo el escenario de la boda de Alfonso de Este y Ana María Sforza en 1491: «Después de llegar a la basílica y habiendo aclamado a la novia, [los nobles] se vuelven hacia la ciudad y dan la mano a los invitados, mientras los trompetas hienden el aire con su sonido estridente —hay cuarenta y seis pares de trompetas»⁷.

El siglo xv hacía una distinción bastante general entre dos tipos de trompetas: las *trumpettes de guerre*, o «trompetas de guerra», y las *trumpettes de ménestrels*, las trompetas de ministriles, mucho más versátiles. Las trompetas de guerra adoptaban tres formas: recta (de uno a dos metros y medio), en forma de ese, y «doblada» (como el bugle actual). Se trataba de trompetas naturales, sin válvulas ni varas, limitadas a las notas de la serie de armónicos naturales.

⁷ Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 141.

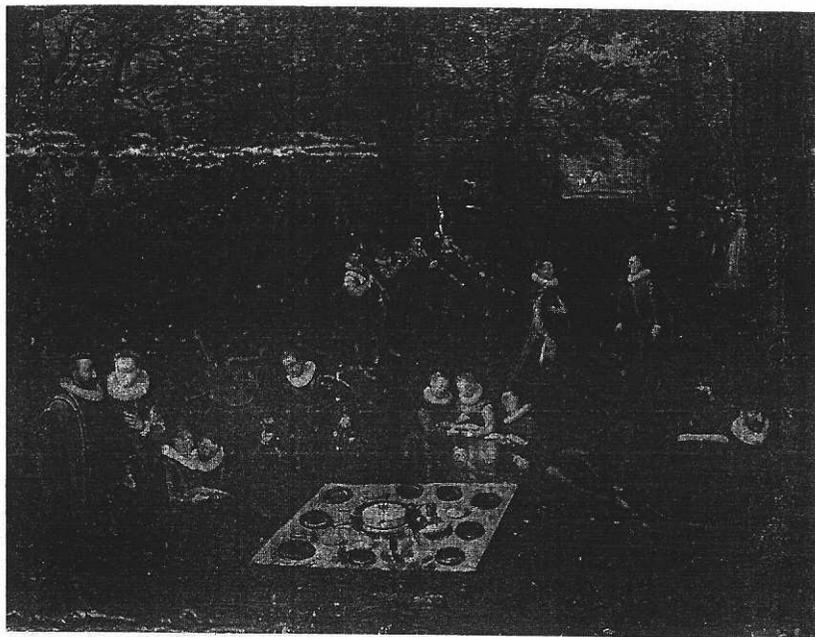


ILUSTRACIÓN 16-5. Lucas von Valckenborch, detalle de *Paisaje de primavera*, 1587 (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Como las ilustraciones de conjuntos instrumentales, especialmente de viento, muestran constantemente a los músicos tocando sin partituras (véase, por ejemplo, la Il. 16-5), hubo un tiempo en que se puso de moda el poner en duda su capacidad de leer música y se asumía que improvisaban siempre. Hay dos documentos que no sólo muestran que los instrumentistas podían manejar las complejidades de la notación mensural, sino que también aclaran qué tocaban. En 1494, el trombonista veneciano Giovanni Alvise escribía a Francisco Gonzaga, marqués de Mantua:

Estos últimos días hemos hecho arreglos instrumentales de varios motetes... Uno de éstos es una pieza de Obrecht... para cuatro voces... Y como somos seis, he añadido dos partes de bajo para que las toquen los trombones... Le envío también otro motete, «Dimandase Gabrielelem»; es de Busnois y para cuatro voces. He hecho otro bajo «contra» porque lo tocamos a cinco [voces]¹¹.

Los instrumentistas, pues, no tenían reparos en adaptar la música que había sido compuesta originalmente para voces, como los motetes de Obrecht y Busnoys.

¹¹ Citado en Polk, *German Instrumental Music*, p. 85.

Igual de expresiva es la prueba que proporciona el Cancionero Casanatense¹², manuscrito elaborado en la corte de Ferrara hacia 1480. Aunque gran parte de su repertorio consiste en canciones profanas a tres voces de autores como Busnoys, Occheghem y Hayne van Ghizeghem (junto a obras tempranas de la generación de Josquin), recoge la música pero sólo con *incipits* cortos de texto, y un documento de pago de Ferrara describe el manuscrito como «un libro de música polifónica, escrita y copiada por don Alessandro Signorello, *a la pifaresca*», es decir, para la banda de Ferrara¹³. En efecto, parece que fue elaborado poco después de la llegada de Michel Schubinger, el bombardista de Augsburgo.

Los conjuntos instrumentales se apropiaban, pues, libremente de música concebida en origen para voces: podían tocarla nota por nota, transponerla para adaptarla al registro de sus instrumentos, o elaborar arreglos completamente nuevos.

La tarea de identificar las obras que estaban concebidas originalmente para conjuntos instrumentales es más problemática. Las piezas destinadas a estos grupos no solían estar especificadas como tales. Asimismo, es arriesgado utilizar como criterio lo que en nuestros días se considera apropiado estilística e idiomáticamente para los instrumentos. El ejemplo más famoso de cómo este criterio nos puede llevar a engaño tiene que ver con el popular *Benedictus* (Ej. 16-5) de Heinrich Isaac, que aparece como composición sin texto en unas veinte fuentes dedicadas sobre todo a la música profana:

EJEMPLO 16-5. Isaac, *Benedictus*, cc. 1-9 y 34-52.

¹² Roma, Biblioteca Casanatense, MS 2856.

¹³ Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, pp. 225-226.

Con su prieto tejido de secuencias imitativas, escalas que ascienden como cohetes, y notas largas, sostenidas, Isaac, como dice un investigador, parece «haberse deshecho de cualquier restricción que hubiese podido sentir cuando componía para voces, y muestra muy claramente que está buscando su camino hacia un estilo instrumental independiente»¹⁴. Sin embargo, el título tendría que haber servido de pista: la obra es en realidad el «Benedictus» de la *Missa Quant j'ay au cor* de Isaac, y por eso estaba compuesta a cuatro voces. Incluso invirtiendo el orden de acontecimientos asumido y arguyendo que la pieza estaba escrita originalmente para instrumentos y luego adoptada para su uso en la misa, el peligro de utilizar un criterio estilístico es obvio: los estilos, los idiomas vocal e instrumental eran a menudo intercambiables. De hecho, en una fecha tan tardía como los años centrales del siglo xvi, en los que la música para conjuntos instrumentales ya había empezado a tener un carácter estilístico propio, los editores de música eran propensos a promocionar sus productos como «buone da cantare et sonare» o «convenables tant à la voix comme aux instruments» («aptos tanto para voces como para instrumentos»).

A pesar de todo, algunas obras pueden considerarse con toda probabilidad escritas específicamente para un conjunto instrumental. El Glogauer Liederbuch recoge una serie de composiciones sin texto cuyos títulos hacen referencia a animales como

¹⁴ Hewitt, *Odbecaton*, p. 74.

el zorro, el pavo real, la rata y el gato. Igualmente, es difícil imaginar que el *carmen* —término general utilizado para designar una pieza instrumental— *Der ratten schwantz* («La cola de la rata») sea otra cosa que una obra instrumental (Ej. 16-6):

EJEMPLO 16-6. Anónimo, *Der ratten schwantz*, cc. 50-70.

Aun a riesgo de ser subjetivos, ¿quién querría cantar sus angulares melodías?

Menos obvia, porque no es tan anti-vocal, es *La martinella* de Johannes Martini (*Antología*, n.º 35), compuesta hacia 1465. Esta obra no muestra ninguno de los rasgos estilísticos que a menudo asociamos con las piezas instrumentales de la época: pasajes de escalas, motivos nerviosos y con frecuencia sincopados en una voz, repetidos contra las notas sostenidas de otra voz, secuencias, etcétera. Escuchándola por primera vez, podría pasar por un *rondeau* más bien largo, pero si bien la estructura de las frases es de tipo *rondeau*, al final acaba todo por no cuadrar: hay demasiadas frases, y éstas son demasiado asimétricas. Si se tratase, por ejemplo, de un *rondeau* de cinco o seis versos, el primero tendría su cadencia en el compás 12; el segundo terminaría en el compás 24 (pero ¿dónde habría empezado realmente?, ¿con el dúo tenor-contra del compás 13 o con la imitación entre el *superius* y el tenor del compás 17? El tercer verso parece corresponder a los compases 32-40); ¿a qué corresponden entonces los compases 27-31 (con sus dos claras cadencias en la tónica)? ¿Y desde cuándo insertan los *rondeaux* digresiones de doce compases de métrica ternaria y carácter de danza? Rotundamente, no: ésta es una obra instrumental, una «canción sin palabras» o «*chanson* instrumental», utilizando términos modernos. A Martini, por su parte, ha de asignársele un puesto importante en el desarrollo de la «fantasía instrumental», de composición libre y no relacionada con la danza.

LA MÚSICA DE DANZA

Uno de los manuscritos de apariencia más asombrosa tanto de este como de cualquier otro período es Bruselas 9085¹⁵. Escrito con tinta de oro y plata sobre pergamino teñido de negro para la corte habsburguesa de Borgoña, el manuscrito no está dedicado a ninguno de los complejos géneros polifónicos, sino a melodías de *basse danse* sencillas, a sus coreografías y a un tratado que explica cómo se realizaba la danza. Apodada «la reina» de las danzas por el maestro de danza italiano Domenico da Piacenza, la *basse danse* era una danza de pareja lenta, majestuosa, cuidadosamente coreografiada, y favorita de la sociedad cortesana desde mediados del siglo xv hasta bien entrado el siglo xvi. Podemos observar cómo funcionaban la música y la coreografía deteniéndonos en la más popular de todas las melodías de *basse danse*, *La spagna*, de la que hay por lo menos 250 versiones (de piezas a modo de danzas para laúd solo a misas polifónicas) hasta comienzos del siglo xvii.

La ilustración 16-6 muestra la melodía *La spagna* y su coreografía tal y como aparecen en el libro *S'ensuit l'art et instruction de bien dancier* de Michel Toulouse, pu-



ILUSTRACIÓN 16-6. Comienzo de *S'ensuite l'art et instruction de bien dancier* de Michel de Toulouse, 1496 (?); la melodía de *La spagna*, con el nombre de «Casule la novele» (Nueva Castilla), ocupa los dos últimos tetragramas.

¹⁵ Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, MS 9085. Para una reproducción en color, véase Wangermée, *Flemish Music*, láminas 57-58.

blicado en París en los años ochenta o noventa del siglo xv¹⁶. Aunque la versión de Toulouse de la melodía tiene algunos errores, tanto ésta como la coreografía se pueden reconstruir como se muestra en el ejemplo 16-7:

EJEMPLO 16-7. La melodía de *La spagna* y su coreografía (las rayas dobles marcan la división entre las distintas frases musicales y las *mesures* de la coreografía)¹⁷.

Las letras indican los pasos de la coreografía, explicados en el cuadro 16-2.

CUADRO 16-2. Coreografía de la *basse danse*.

Pasos	Ejecución
ss = 2 <i>simples</i>	Pie izquierdo hacia delante, levantando el cuerpo; el derecho se junta con el izquierdo; el derecho hacia delante, levantando el cuerpo; el izquierdo se junta con el derecho.
d = <i>double</i>	Pie izquierdo hacia delante; derecho pasa al izquierdo; el izquierdo pasa al derecho; el derecho se junta con el izquierdo (levantando el cuerpo en cada paso).
r = <i>reprise</i>	Pie izquierdo hacia atrás, levantando el cuerpo; el derecho se junta al izquierdo.
b = <i>branle</i>	Las instrucciones no son muy claras: el paso empieza con el pie izquierdo, continúa con el derecho, y se hace con un movimiento «indeciso».
R = <i>Reverence</i>	Reverencia introductoria del hombre.

Fuente: Hertz, «The Basse Dance», pp. 289-291 (véase también el cuadro 16-3).

¹⁶ Sólo se conserva una única copia, en el Royal College of Physicians, Londres.

¹⁷ Según la reconstrucción hecha en Cane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, p. 46.

Cada uno de los cuatro pasos básicos llevaba el mismo tiempo en ser ejecutado y coincidía con una nota de la melodía. Los pasos se organizaban entonces en varias secuencias o *mesures*. El cuadro 16-3 muestra tres de ellas, las llamadas *mesures très parfaites*:

CUADRO 16-3. Las tres *mesures très parfaites*.

<i>grande:</i>	ss d d d d ss r r r b
<i>moyenne:</i>	ss d d d ss r r r b
<i>petite:</i>	ss d d ss r r r b

Por último, las *mesures* se combinaban de distintas maneras, construyéndose así la danza entera. Como queda claro tanto con Toulouse como con el ejemplo 16-7, *La spagna* consta de cinco *mesures très parfaites*, alternando *grande* y *petite*, que no obstante no coinciden necesariamente con la estructura de la frase, igualmente asimétrica. Así pues, la *basse danse* dependía tanto del pulso interno y la memoria de los bailarines como de sus habilidades acrobáticas.

La música era un asunto menos formal. La melodía de *La spagna* era tocada probablemente por el trombonista de la *alta cappella* y habría servido de *cantus firmus*, cada nota con el mismo valor y acompañando un paso de la coreografía. Sobre ella, y también a su alrededor, una o dos chirimías habrían improvisado o tocado contrapuntos preparados con más o menos detalle.

¿Cómo sonaba todo esto? La mayor parte de las veces no podemos más que completar las notas con nuestra imaginación. No obstante, existe una composición de la época (*Antología*, n.º 36) que podría aproximarse a una interpretación real, congelada en forma de notación. La pieza, con el título descriptivo de *Falla con misuras* («Falsos compases»), es para dos voces y se atribuye a otro maestro de danza italiano: Guglielmo Ebreo de Pésaro (ca. 1425-¿después de 1480?).

Lo que es sorprendente de la florida voz superior es el nivel de complejidad que añade a la tarea de por sí ya complicada de los bailarines. Por ejemplo, mientras algunos de los pasos —que coinciden con cada redonda con puntillo del *cantus firmus*— están divididos en cuatro movimientos, las notas están divididas en seis partes, seis pulsos. De este modo, los bailarines tenían que mantener un movimiento continuo de cuatro pasos contra seis pulsos, tarea que se volvía todavía más difícil (¿o fácil?) debido a las constantes hemíolas. De hecho, a veces es imposible decir si la métrica de la música es ternaria o binaria-compuesta. Además, no sólo no coinciden las divisiones en *mesures* con la estructura de las frases de la música, sino que sólo coinciden una de las cadencias principales de la voz más aguda (c. 17). Está claro que bajo la aparente elegancia de la danza había asimetría y tensión en todos los niveles, tanto entre la música y la coreografía como entre las distintas voces de la propia música (¿de ahí el título?).

POST SCRIPTUM: DOS TEÓRICOS

A medida que los géneros y estilos musicales fueron evolucionando en el siglo xv, también lo hizo la manera de los teóricos musicales de pensar y escribir sobre música. De hecho, los mismos teóricos eran una especie en evolución. En épocas anteriores tendían a venir de las filas de matemáticos, teólogos y filósofos especulativos tanto de la Iglesia como de la universidad. Formados en la tradición de Pitágoras y Boecio, pensaban en la música como número, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía, aunque no gastaban mucha tinta en problemas prácticos como la notación mensural. En los siglos xv y xvi, los que escribían sobre música venían cada vez más del mundo de la práctica musical; y con el teórico griego Aristoxenos como guía, confiaban en su juicio personal —¡su oído!— para distinguir lo bueno y lo malo. Irónicamente, este cambio fue promovido por dos tendencias aparentemente opuestas: la creciente profesionalización de la música y la creciente influencia del humanismo, para el que la música no era tanto un número como retórica y poesía.

Dos de los teóricos más importantes de finales del siglo xv fueron Johannes Tinctoris y Bartolomé Ramos de Pareja.

JOHANNES TINCTORIS

Tinctoris, el teórico más enciclopédico de su época, nació en la provincia de Brabante, en los Países Bajos, alrededor de 1435. No se sabe nada con seguridad de su vida hasta los años sesenta, década en la que cantó en Cambrai bajo la protección de Dufay, recibió la licenciatura en derecho de la Universidad de Orléans (1462) y se convirtió en maestro de los niños del coro de la catedral de Chartres.

A comienzos de los años setenta Tinctoris asumió el puesto de capellán en la corte aragonesa de Nápoles, donde fue la estrella de la plantilla musical durante casi veinte años, y donde parece ser que desarrolló toda su producción teórica. Además de esto, componía, reclutaba cantantes para la capilla de la corte, y probablemente supervisó la producción del cancionero de Mellon y actuó como consejero legal del rey, llegando ciertamente a codearse con el círculo humanista napolitano.

A partir de su salida de Nápoles a comienzos de los noventa, la información sobre Tinctoris se vuelve escasa: debió de pasar algún tiempo en Roma y, quizás, en Buda (la Budapest actual) antes de regresar a su Nivelles natal en Brabante. Su beneficio en la colegiata de Santa Gertrudis fue traspasado a otro clérigo el 12 de octubre de 1511, así que debió de morir en los seis meses anteriores a esa fecha.

Entre comienzos de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo xv Tinctoris escribió doce tratados que cubren prácticamente todos los aspectos de la música. Cinco de ellos son especialmente dignos de mención:

(1) *Terminorum musicae diffinitorium* (Diccionario de términos musicales), que data probablemente de los primeros años de la década 1470-1480, es uno de nuestros primeros diccionarios de términos musicales y el primero en ser impreso (ca. 1494).

(2) *Proportionale musices* (Las proporciones de la música), escrito hacia 1473-1474, aborda las complejidades de la notación mensural, en especial el problema inherente al uso de los signos de proporción, que alteran los valores de las notas y determinan las relaciones de tiempo entre las distintas secciones de una pieza.

(3) *Liber de natura et proprietate tonorum* (De la naturaleza y propiedad de los modos), fechado el 6 de noviembre de 1476 y dedicado a Ockeghem y Busnoys, trata el problema de los modos y la polifonía, y afirma claramente que el modo del tenor es el que determina el modo de la pieza en su totalidad.

(4) *Liber de arte contrapuncti* (Tratado de contrapunto), de 1477, incluye un estudio detallado del contrapunto y contiene una de las sentencias más famosas de Tinctoris: «No existe una sola composición que haya sido escrita con anterioridad a los últimos cuarenta años que sea considerada por los eruditos como merecedora de ser interpretada»¹⁸. Volveremos a esta provocativa afirmación y a sus implicaciones para la historiografía de la música en el epílogo.

(5) *De inventione et usu musicae* (De la invención y los usos de la música) es en algunos aspectos el tratado más fascinante de Tinctoris. Aunque sólo sobrevive un fragmento, una edición impresa de comienzos de los años ochenta del siglo xv, se estima que el manuscrito original tendría una extensión comparable a la de los otros once tratados juntos; queda entonces la pregunta de por qué sólo hizo imprimir un compendio tan resumido. En él encontramos al Tinctoris más periodista, como cuando hace referencia a algunos de los intérpretes virtuosos de su tiempo (destaca a Ockeghem como el mejor bajo, y a Pietrobono como el mejor laudista). Es también uno de los primeros tratados que vierten luz sobre los instrumentos y la interpretación de la época.

Tinctoris ha de ser considerado como el principal teórico de la música del siglo xv y, aunque todavía se encuentra firmemente encuadrado en la tradición de los que le precedieron, su empirismo, su fiarse del oído, su colocar al compositor en el centro de todas las cosas, sus análisis de determinadas composiciones y su apertura al mundo de la música profana aportan a la teoría musical una frescura desconocida anteriormente. Así pues, tenía, siendo discreto, algo de revolucionario.

BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA

Mientras Tinctoris estaba llevando a cabo el cambio silenciosamente a lo largo de doce tratados, Ramos (ca. 1440-ca. 1491), nacido en Baeza (Jaén), lo hizo de un solo golpe. En su *Musica practica*, publicado en Bolonia en 1482, se metió con las dos grandes autoridades de la teoría musical del medievo: Boecio y Guido d'Arezzo.

Su polémica con Boecio versaba en torno a la afinación: «El monocordio regular ha sido dividido cuidadosamente por Boecio con números y medida. Pero aunque esta división es útil y del agrado de los teóricos, para los cantantes es laboriosa y difícil de entender»¹⁹. Lo que Ramos objetaba eran proporciones como la de 81:64 para la

¹⁸ *The Art of Counterpoint*, p. 14.

¹⁹ Citado en Strunk, *Source Readings* (1965), p. 201.

tercera mayor y 32:27 para la tercera menor, cuyo propósito era mantener todas las quintas y todas las cuartas puras. Ramos sugería en cambio que fueran las terceras las que se mantuviesen puras, afinadas según la proporción 5:4 y 6:5 respectivamente, incluso a expensas de perder la pureza de las quintas y cuartas. Ramos fue, pues, el primer teórico que desarrolló todo un sistema de afinación utilizando la afinación «justa».

Su menosprecio de Guido tenía que ver con el sistema de solmisación de seis grados (*ut, re, mi, fa, sol, la*) y que él consideraba básicamente inútil. En su lugar, propuso una secuencia de ocho sílabas, una sílaba para cada una de las ocho notas diatónicas de la octava, dejando la mutación para las notas que estaban a distancia de octava. En realidad, lo que había hecho Ramos era idear el sistema de «do fijo».

Los ataques de Ramos a lo que se tenía por autoridad provocaron una tormenta entre teóricos y músicos que duró casi cuarenta años. Con el tiempo sus ideas acabaron por imponerse, y a mediados del siglo xvi ya habían sido plenamente aceptadas, aunque fuese con alguna modificación.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Música para tecla: hay tres ediciones indispensables: Willi Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, CEKM 1, American Institute of Musicology, 1963; Bertha A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 vols., EDMR 37-39, Kassel, Bärenreiter, 1958-1959; y la edición facsímil editada por Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Hs. mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, Documenta musicologica, ser. II, vol. 1, Kassel, Bärenreiter, 1955. **Música para conjunto instrumental:** las obras profanas de Martini, la mayoría de las cuales son para conjuntos instrumentales, aparecen en Edward G. Evans Jr., [ed.], *Johannes Martini: Secular Pieces*, RRMAER 1, Madison, A-R Editions, 1975. **Música de danza:** Ms. Bruselas 9085 está editado completo en James L. Jackman, *Fifteenth Century Basse Dances*, Wellesley, Wellesley College, 1964, mientras que Ernest Closson, *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruselas, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1912, es una edición facsímil del manuscrito.

La Música para tecla

Una buena introducción al órgano en el siglo xv es Peter Williams, *The European Organ, 1450-1850*, Londres, Batsford, 1966; el estudio más extenso es Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. y rev. de Hans Tischler, Bloomington, Indiana University Press, 1972, en especial el capítulo 5; véase también el capítulo de Alan Brown en Alexander Silbiger, *Keyboard Music before 1700*, Nueva York, Schirmer, 1995. Eileen Southern, *Buxheim Organ Book*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1963, es un estudio concienzudo del manuscrito; la mejor introducción a la notación de las tablaturas o cifras alemanas se encuentra en Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1953.

La Música para conjunto instrumental

Hay una espléndida introducción a los instrumentos de los siglos xv y xvi en David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Londres, Oxford University Press, 1976; también es de gran ayuda Anthony Baines, «Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et usu musicae*», *GSI*, 3 (1950), pp. 19-27; Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons, and Performance Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, es una mina de oro de información sobre los conjuntos instrumentales del siglo xv. Hay un fascinante cuarteto de artículos sobre la trompeta de varas: Peter Downey, «The Renaissance Slide Trumpet: Fact of Fiction», *EM* 12 (1984), pp. 26-33; y Herbert W. Myers, «Slide Trumpet Madness: Fact of Fiction», Polk, «The Trombone, the Slide Trumpet, and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance», y Ross W. Duffin, «The Trompette des menestrels in the 15th-century *alta cappella*», todos ellos en *EM* 17 (1989), pp. 383-389, 389-397, 397-402. Tampoco puede pasarse por alto