

Capítulo XI

Hacia la abstracción en la misa y el motete

A mediados del siglo xv ya se habían resuelto dos cuestiones fundamentales sobre cómo poner música al ordinario de la misa: los compositores ya escribían música para los cinco movimientos y les imprimían un sentido musical unitario basando cada uno de ellos en el mismo material preexistente. Esta práctica continuó, con algunas innovaciones y excepciones, durante el resto de los siglos xv y xvi.

No obstante, las innovaciones debieron de empezar casi inmediatamente, ya que los años 50 del siglo xv vieron despuntar una nueva generación de compositores, de la cual los dos más famosos fueron Johannes Ockeghem y Antoine Busnoys, compositores de las cortes de Francia y Borgoña respectivamente. Las innovaciones eran de dos tipos. En primer lugar, había un nuevo (o reencendido) espíritu de artificio, una especie de complejidad abstracta, sobre todo en el proceso de manipulación de *cantus firmus* preexistentes; los compositores, al parecer, rivalizaban entre sí para individualizar sus obras y demostrar su dominio del contrapuntístico «arte de los neerlandeses» (como se le ha llamado a menudo). En segundo lugar, los compositores ya no limitaban su préstamo a una melodía de *cantus firmus* monódica; antes bien, recurrían cada vez más a *chansons* polifónicas como modelo y tomaban entera la textura polifónica de las canciones.

Antes de pasar a ver estos procedimientos con más detalle, es necesario advertir que hemos de proceder con cierta precaución y tener en cuenta lo siguiente:

1. Si durante la primera mitad del s. xv el camino desde el movimiento individual de la misa hasta la composición por pares de movimientos unificados y misas cíclicas completas no fue siempre en línea recta, el camino que se siguió en el tercer cuarto del siglo fue completamente circular: el mismo compositor podía escribir una misa sobre *cantus firmus* sencilla un día, manipular el *cantus firmus* a su antojo al día siguiente y, más adelante, incorporar incluso la textura polifónica de una *chanson* o fundir el material ya existente con otro nuevo.
2. Aunque los compositores que emergieron en los años 50 del s. xv eran una generación más joven que Dufay, la influencia se ejerció en ambas direcciones; muchas

obras de los compositores más jóvenes precedieron y muy posiblemente influyeron en algunas de las últimas obras maestras de Dufay.

3. La labor de fechar las composiciones de entre 1450 y alrededor de 1480 es traicionera y a menudo no se puede ir más allá de una estimación muy aproximada de la cronología de un conjunto de obras tan conocido como las misas de Ockeghem; no podemos siquiera estar seguros de que la *Missa Se la face ay pale*, modelo «clásico» de misa cíclica sobre *cantus firmus*, anteceda a las innovaciones vistas en la *Missa Spiritus almus* de Petrus de Domarto.

ARTIFICIO Y COMPLEJIDAD (I)

En su *Missa Se la face ay pale*, Dufay presentaba el *cantus firmus* en distintos niveles de aumentación. Lo que permanecía constante, sin embargo, era el ritmo original de la melodía preexistente. Dicho de otro modo, cualquier manipulación era puramente proporcional. Esta práctica empezó a cambiar hacia 1450.

LA MISSA SPIRITUS ALMUS DE DOMARTO

Aunque sabemos que Petrus de Domarto estaba trabajando y prosperando rápidamente ya a mediados de siglo, es uno de esos personajes cuya biografía no se puede conocer con certeza. En cualquier caso, su *Missa Spiritus almus*, escrita probablemente hacia 1450, apunta ya nuevas direcciones. A pesar de que el *cantus firmus*, tomado del responsorio *Stirps Jesse*¹, está tratado de modo idéntico en cada movimiento, aparece escrito sucesivamente con signos mensurales distintos, lo cual altera el ritmo de la melodía. El ejemplo 11-1 muestra las entradas del *cantus firmus* en el

EJEMPLO 11-1. Domarto, *Missa Spiritus almus*. (a) Kyrie I, cc. 4-9; (b) «Christe», cc. 4-11.

(a)

¹ La melodía gregoriana está recogida en el *Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae*, Tournai, Desclée, 1949, 129. El Árbol de Jesé, con sus imágenes del Espíritu Santo revoloteando sobre la Virgen María como rama y Cristo como flor, era uno de los símbolos marianos preferidos.

(b)

Kyrie I (con el signo de mensura O) y en el «Christe» (con el signo C): ahora bien, podría decirse que el ritmo del *cantus firmus* en la *Missa Rex seculorum* de Dunstable o Power también varía de un movimiento a otro (véase el capítulo 9), y sin embargo, tanto el efecto como la intención estética son muy distintos en la misa de Domarto. Mientras que los cambios rítmicos en la misa inglesa temprana parecen casi improvisatorios por su aparente libertad, los de la obra de Domarto tienen una construcción preconcebida estricta y de tipo serial. Este tratamiento del *cantus firmus* fue adoptado ampliamente en la segunda mitad de siglo.

LA MISSA L'HOMME ARMÉ DE BUSNOYS

La misa de Antoine Busnoys sobre la conocida melodía del «hombre armado» es una obra germen de otras muchas. Fuese o no la primera de las misas *L'homme armé*, sí fue claramente el modelo directo para la misa de Obrecht sobre la misma melodía; tiene además muchas similitudes con la de Ockeghem, y fue citada incluso «verbatim» en la de Dufay (¿o fue a la inversa?).

Busnoys se aventura más en el Credo y el Agnus Dei. Aunque el Credo no hace otra cosa que transponer el *cantus firmus* una cuarta grave, el Agnus Dei (*Antología*, n.º 21) coloca el bajo en inversión (recuérdese el uso que hace Dufay del movimiento retrógrado en su propio Agnus Dei), primero en la acostumbrada aumentación y luego, teniendo en cuenta las voces en movimiento excepcionalmente rápido que lo rodean, en lo que llega a ser aumentación cuádrupla. Estos dos movimientos nos proporcionan una idea de la mente de Busnoys desde otro ángulo. Tanto el transporte

como la inversión están señalados por medio de enigmáticos cánones escritos: «Ne sonites cacephaton/Sume lichanos hypaton» (Que no suene cacofonía, toma el re grave) para el transporte a una cuarta inferior, y «Ubi thesis assint ceptra/libi arsis et e contra» (Donde los cetros descienden, ascender allí y viceversa) para la inversión. A Busnoys le gustaban los puzzles griegos y latinos arcanos de este tipo, con los que salpicaba sus obras.

Otro signo más del artificio de esta misa se encuentra en la segmentación del *cantus firmus*. La melodía *L'homme armé* (véase el ejemplo 11-2) sigue el modelo formal **ABA**. Así como Dufay citaba siempre la melodía en segmentos que respetaban esta división ya hecha, Busnoys divide la melodía en varios puntos dentro de la sección **B**, imponiéndole con ello un diseño formal un tanto artificial.

El Credo subraya un aspecto más de la afición de Busnoys al artificio. La misa en su totalidad está construida de modo que las proporciones de duración de los movimientos y sus secciones expresan las relaciones armónicas pitagóricas (por ejemplo, 2:1, 3:2, 4:3). Hay una sola excepción: el «Et incarnatus est» del Credo, que se encuentra en el centro de la obra y cuyas treinta y una breves no encajan en el esquema pitagórico. No obstante, si como apuntan algunas hipótesis, la tradición de las misas *L'homme armé* surgió en relación con la Orden del Toisón de Oro de Felipe el Bueno, el número treinta y uno es entonces altamente simbólico: ése era exactamente el número de caballeros de la Orden de Felipe.

Con todo, la *Missa L'homme armé* es tan representativa del tercer cuarto del s. xv como cualquier otra obra del momento: pertenece a lo que se podría llamar «época de *L'homme armé*», que contribuyó a formar con su influencia; ejemplifica el enfoque constructivo y complejo del tratamiento del *cantus firmus* de ese período; extiende sus melodías un tanto angulares y sus ritmos con la interminable variedad que caracteriza las obras de aquel período y las empuja hacia adelante con un claro sentido de movimiento armónico; sus dúos se deleitan en imitaciones, tanto que nos hace preguntarnos si no fue en las secciones a dúo de las grandes misas sobre *cantus firmus* donde nació la idea, tan típica de la generación posterior, de una imitación extensiva; y, por último, es más pequeña y compacta, y por tanto más típica de su tiempo, que la misa de Dufay sobre el mismo *cantus firmus*, obra más grande y ostentosa. A pesar de todo, es igual de bella.

LA TRADICIÓN DE L'HOMME ARMÉ

Ninguna melodía preexistente cautivó la imaginación de los compositores de misas de los siglos xv y xvi tanto como la de *L'homme armé* (Ej. 11-2).

Tres palabras sobre esta melodía: En primer lugar, en algunas misas, la melodía aparece con un bemol en la armadura y en otras sin él; así pues, la melodía circulaba tanto en el modo mixolidio como en el dórico (transportado a sol). En segundo lugar, las notas que están entre los corchetes pudieron tener su origen en una versión polifónica temprana. Por último, en algunas misas aparece un *sol*, y en otras un *mi*.

EJEMPLO 11-2. La melodía de *L'homme armé*.

(a) \flat ó \natural

L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me ar - mé, l'hom - me ar - mé, l'hom - me ar -

(a) \flat ó \natural (b)

..mé doit on doub - ter, [doit on doub - ter.] On a fait par - tout cri -

(c) \flat ó \natural D.C. al

..er, Que chas - cun se vie - gne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer.

Entre 1460 aproximadamente y el Barroco temprano hay (contando tanto las obras fragmentarias como las que se han perdido) unas cuarenta misas basadas en la melodía de *L'homme armé*. El cuadro 11-1 muestra cuatro grupos cronológicos aproximados de los compositores que las escribieron:

CUADRO 11-1. Compositores de Misas *L'homme armé* (dentro de cada grupo el orden es alfabético).

I. 1450/1460-1480/1490

Philippe Basiron
Antoine Busnoys
(¿Philippe?) Caron
Guillaume Dufay
Guillaume Faugues

Johannes Ockeghem
Johannes Regis (1 ó 2)
Johannes Tinctoris
Ciclo anónimo de seis misas (¿de Busnoys?)
en el MS Nápoles VI.E.40

II. 1480/1490-1520/1530 aprox.

Juan de Anchieta
Antoine Brumel
Loyset Compère
Josquin Desprez (2)
Pierre de le Rue (2)
Jean Mouton
Jacob Obrecht
Marbriano de Orto
Matthaeus Pipelare
Bertrandus Vaqueras

III. 1520/1530-1600

Robert Carver
Andreas De Silva
Cristóbal de Morales
Giovanni Pierluigi da Palestrina (2)
Juan de Peñalosa
Ludwig Senfl

IV. Siglo XVII

Giacomo Carissimi

Además, varias piezas profanas incorporaron esta melodía, siendo la más significativa para el desarrollo de la tradición la versión de mediados del siglo xv atribuida al compositor inglés Robert Morton (véase a continuación).

ORÍGENES

¿Dónde, cuándo y con quién tuvieron su origen la melodía y las primeras misas basadas en ella? El teórico Pietro Aaron, en su *Toscanello in musica* de 1523, escribió lo siguiente:

Si esistima, che da Busnois fussi
trovato quel canto chiamato lome
armé notato con il segno puntato, &

che da lui fussi tolto il tenore.

Se estima que por Busnois fue
encontrada la canción llamada «el hombre
armado», con la notación del signo que lleva
un punto, y
que por él fue tomado el tenor².

Por otra parte, la que puede que sea la primera composición que incorpora la canción es una *chanson* que combina la melodía de *L'homme armé* con un divertido rondó, *Il sera pour vous*, que apremia a Symon le Breton, cantante de la corte, a tomar un tallo de apio y entrar en batalla con el «temido turco». Esta canción ha llegado hasta nosotros en dos versiones: una para tres voces y sin atribución alguna (*Antología*, n.º 22), y otra con una cuarta voz añadida y atribuida a «Borton». La *chanson* ha sido pues asociada tradicionalmente al compositor inglés Robert Morton (siendo «Borton» una corrupción del nombre original), cantante de la corte de Felipe el Bueno y Carlos el Temerario en Borgoña.

¿Qué sacamos de todo esto? Una hipótesis bastante provocativa sugiere que (1) Busnoys compuso la *chanson* (la hipótesis da más importancia a la «B» que a «orton»³); (2) la *chanson* sirvió de modelo tanto para la misa de Busnoys como para la de Ockeghem; (3) la misa de Busnoys es probablemente la primera de la tradición (no se ha probado que otra misa *L'homme armé* la hubiese precedido); y (4), quizá Busnoys mismo hubiese compuesto la melodía de *L'homme armé*. Sin embargo, no hay ninguna prueba de que Busnoys compusiera la *chanson* polifónica; Aaron, al fin y al cabo, no dice que la «compusiera», sino tan sólo que la «encontró» (y ¿qué significa esto?); y aunque la misa de Busnoys es ciertamente una de las primeras de la tradición, no puede decirse con seguridad, basándonos en las pruebas de que disponemos actualmente, si fue la primera, la segunda o la tercera. Al final, no podemos hacer más que destacar que la misa *L'homme armé* más temprana y con fecha segura es una de Jöhannes Regis, manuscrita en Cambrai en 1462; y la siguiente es la misa de (¿Philippe?) Caron, manuscrita en Roma en 1463.

¿Para quién o para qué estaban destinadas las primeras misas *L'homme armé*? Dos de las posibilidades más atractivas relacionan las misas con la Orden del Toisón de Oro de Felipe el Bueno, que esperaba organizar una cruzada contra los turcos, y con una misa de Navidad especial en la que el emperador desenvainaba una espada como símbolo de la defensa de la cristiandad contra los turcos. Efectivamente, las misas sobre la melodía del «hombre armado» habrían sido emblemáticas de ambas ocasiones.

² La traducción, extremadamente literal, proviene de Strohm, *The Rise of European Music*, p. 470.

³ Una opinión más reciente sostiene que «Borton» es Pieter Bordon, un compositor poco conocido de Gante.

Por último, si Busnoys no compuso la melodía, ¿en qué circunstancias se originó? ¿Fue, como parece, una melodía popular monódica, o (menos posible) concebida como parte vocal de una *chanson* polifónica? ¿Tuvo su origen en la corte o en la ciudad? ¿Fue escrita como respuesta a la conquista turca de Constantinopla, con Felipe el Bueno o Carlos el Temerario, su hijo y sucesor, como «hombre armado»? Quizá sepamos algún día las respuestas.

ANTOINE DE BUSNE (DIT BUSNOYS)

Aunque sigue sin conocerse la fecha de nacimiento de Busnoys, su apellido nos dice que probablemente viniese de la aldea de Busne, en el Paso de Calais (norte de Francia). El primer documento conocido que hace referencia a Busnoys, perteneciente a la Penitenciaría Apostólica (Roma) y que lo sitúa en la catedral de Tours poco antes de febrero de 1461, arroja luz sobre una aparente vena malvada en su personalidad:

Antoine de Busnes, clérigo y capellán perpetuo en la catedral de Tours, golpeó a cierto sacerdote en el claustro de la misma iglesia, y planeó que fuera apaleado por otros, y alentó estas palizas en cinco ocasiones distintas, de modo que llegó a derramarse sangre; motivo por el cual incurrió en la sentencia de excomunión bajo la cual, ignorando la ley y sin despreciar las Llaves [de San Pedro], celebró y tomó parte en misas y otros oficios divinos. Habiéndose recuperado completamente el mencionado sacerdote, no habiendo sido declarado incompetente para el puesto, [Busnoys] ruega ser absuelto [del delito de derramamiento de sangre] y suplica también la dispensa por la irregularidad [de haber oído y celebrado misa habiendo sido excomulgado]⁴.

A pesar de su carácter pendenciero (muchos documentos eclesiásticos recogen lo que debió ser una agresividad clerical bastante extendida), Busnoys permaneció en Tours, donde ascendió al rango de subdiácono en la iglesia de San Martín en abril de 1465. La ocupación de ese puesto debió de tener implicaciones importantes, ya que el tesorero de la iglesia desde 1459 no era otro que Ockeghem, y sólo el tipo de intercambios musicales entre ambos es ya algo sobre lo que cabría preguntarse. Cinco meses después, Busnoys se presentó en la colegiata de St. Hilaire-le-Grand de Poitiers, donde era candidato para el puesto de maestro de los niños de coro; pero aunque fue descrito como «maxime expertus in musica et poetria» (máximo experto en música y poesía), algunos de los canónigos prefirieron mantener al candidato de casa (insuficiente, al parecer).

Por el texto del motete *In hydraulis* (véase a continuación), sabemos que Busnoys comenzó su relación con Carlos el Temerario poco antes de que éste se convirtiera en duque de Borgoña en junio de 1467. Se convirtió en miembro de pleno derecho de la capilla de la corte de Borgoña en 1471, permaneciendo en ella con alguna pequeña intermitencia hasta 1483, años después de la muerte del duque Carlos en 1477. Poco se sabe de la vida de Busnoys en sus últimos diez años; lo único que sabemos

⁴ Citado en Starr, «Rome as the Centre of the Universe», p. 260.

es que se le menciona como fallecido en las actas capitulares del 6 de noviembre de 1492 de la iglesia de St. Saveur de Brujas.

Busnoys fue muy valorado en vida. Tinctoris dedicó su *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) a Busnoys y Ockeghem, refiriéndose a ellos como «los más extraordinarios y famosos maestros en el arte de la música», mientras que el teórico español Bartolomé Ramos de Pareja recurrió a varias obras de Busnoys en su *Musica practica* (1482) para mostrar cómo escribían los compositores cánones (de palabra) ingeniosos para indicar la transposición, inversión o el tratamiento retrógrado de un *cantus firmus*. Aunque Busnoys es más conocido por todos nosotros como compositor de canciones (compuso unas setenta y cinco), fue también un importante compositor de música religiosa. De hecho, si el ciclo de seis misas anónimas *L'homme armé* y otras pocas más que se le han atribuido recientemente son realmente suyas, Busnoys figuraría como uno de los compositores de misas más importantes de la segunda mitad del siglo xv.

ARTIFICIO Y COMPLEJIDAD (II)

Los compositores de la época no reservaban su ingenio sólo para las obras basadas en melodías de *cantus firmus* preexistentes. A veces se inventaban su propio *cantus firmus*, y a veces incluso prescindían totalmente de este andamiaje estructural.

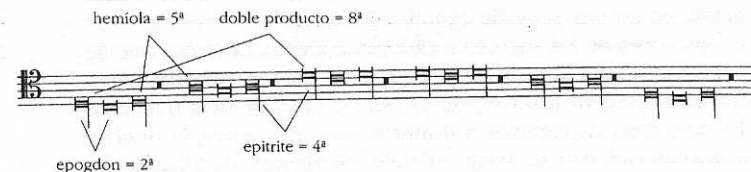
EL MOTETE *IN HYDRAULIS* DE BUSNOYS

El motete *In hydraulis* (*Antología*, n.º 23) ocupa un lugar especial entre las obras de Busnoys. En primer lugar, es la única de sus composiciones que puede fecharse con bastante exactitud. Dado que Busnoys hace referencia a sí mismo en el poema como «illustis comitis/De Charolois indignum musicum» (inmerecido músico del ilustre conde de Charolais), la obra debe de datar de entre el tiempo en que Busnoys entró al servicio de Carlos —después de septiembre/octubre de 1465— y el 15 de junio de 1467, cuando Carlos sucedió a su padre, Felipe el Bueno, como duque de Borgoña y dejó de llevar el título de conde de Charolais.

En segundo lugar, Busnoys dirige la *secunda pars* (segunda parte) del motete directamente a Ockeghem y hace referencia a sí mismo como uno de los descendientes («propaginis») de éste. Ahora bien, hay muchas declaraciones de compositores de los siglos xv y xvi de haber estudiado con otro compositor, lo que nos lleva a plantearnos el grado de literalidad con que debemos tomarlas. No obstante, en este caso hemos de recordar la conexión entre los dos compositores en St. Martin de Tours a comienzos de la década 1460/1470, y allí están las referencias de Tinctoris asociando ambos nombres. En todo caso, hubiese estudiado Busnoys con Ockeghem o no formalmente, lo cierto es que pensaba en el músico (¿poco mayor que él?) como maestro.

In hydraulis es un buen ejemplo de composición en la que el compositor ha construido un *cantus firmus* nuevo, en este caso formado por seis repeticiones de un patrón de tres notas (Ej. 11-3):

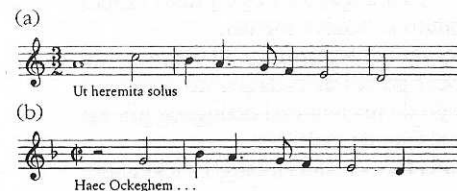
EJEMPLO 11-3. Busnoys, *In hydraulis*, enunciado inicial del *cantus firmus* del tenor, con los valores de las notas originales.



Esta «melodía» en forma de arco refleja las proporciones pitagóricas mencionadas en el texto del motete: «Epitrite y hemíola/epogdon y doble producto/la concordancia de cuarta y quinta/el tono y la octava». Además, como el arco en su totalidad es repetido cuatro veces (empezando en los cc. 19 y 61 en la primera parte, y 36 y 76 en la segunda); con un signo mensural distinto cada vez, la duración de las distintas secciones del motete está también dominada por las proporciones pitagóricas: 6:4:3:2.

In hydraulis puede muy bien tener una obra equivalente paralela, el motete *Ut heremita solus* de Ockeghem: la referencia inicial a un «eremita» (después de la cual no hay texto alguno) alude a San Antonio Abad, el eremita cristiano más famoso y santo del mismo Busnoys; está basado en un *cantus firmus* «casero», tan constructivo en cada detalle como *In hydraulis*, cada enunciado del *cantus firmus* en la *prima pars* (primera parte) dura 108 semibreves, número que es el equivalente numerológico («gemátrico») de B (2) U (20) S (18) N (13) O (14) Y (23) S (18); y el motivo inicial pregnante (head-motive) de la obra está estrechamente relacionado con el motivo con el que comienza la *secunda pars* de *In hydraulis* con las palabras «Haec Ockeghem» (Ej. 11-4).

EJEMPLO 11-4. Motivos iniciales del *superius* en (a) Ockeghem, *Ut heremita solus*, y (b) Busnoys, *In hydraulis* (segunda parte).



Aunque no conocemos la fecha de la obra de Ockeghem y, por tanto, cuál de las dos piezas precede a cuál, es casi seguro que la segunda de las dos obras devuelve el cumplido musical contenido en la primera.

En algunos aspectos, los ejemplos de artificio y complejidad que más impresionan desde el punto de vista intelectual son aquellos en los que los compositores renun-

cian al tradicional apoyo constructivo del *cantus firmus* y pasan a depender enteramente de su propia imaginación. Un ejemplo de este tipo, la *Missa Prolationum* (véanse su Kyrie y Sanctus en *Antología*, n.º 24) de Johannes Ockeghem, ha sido calificado como «quizá el logro contrapuntístico más extraordinario del siglo xv»⁵. La obra está construida principalmente como una serie de cánones dobles, para dos voces cada uno. El intervalo entre las voces de los sucesivos cánones aumenta progresivamente desde el unísono en el Kyrie I hasta la octava en el «Osanna» del Sanctus para luego contraerse a una cuarta en el «Benedictus» y el Agnus Dei I y terminar en la quinta en los Agnus Dei I y III; como ciclo de cánones a distintos intervalos, pues, la misa es comparable a las *Variaciones Goldberg* de Bach. Además, en algunos de los cánones las dos voces comienzan a la vez, cada una en una mensura distinta, de modo que ambas mantienen unas notas más largas que su pareja; de hecho, el *superius* y el contratenor cantan un canon en métricas de 2/2 y 3/2 simultáneamente, mientras el tenor y el bajo entonan otro canon en 6/4 y 9/4 también simultáneamente.

Podemos hacernos una idea de cómo funciona todo este entramado echando un vistazo a la notación original de los Kyries I y II tal y como aparece en el llamado Códice Chigi (II. 11-1). Los cánones de las voces superiores e inferiores del Kyrie I aparecen en la parte superior de los folios enfrentados. Sólo está escrita una voz para cada canon; los dos signos mensurales escritos en cada parte indican que las dos voces que han de leerse en la notación se mueven en mensuras distintas, mientras que una única C indica que el canon es al unísono. En el Kyrie II, que empieza en el penúltimo sistema de cada folio, los signos mensurales emparejados están escritos a distancia de una tercera, indicando así que aquí los cánones han de interpretarse a un intervalo de tercera.

Observemos ahora con un poco más de detalle el canon para las voces superiores del Kyrie I (en el «verso» del principio). La melodía comienza con una serie de breves; la voz que está en *tempus perfectus* las canta como breves perfectas (cada una igual a tres semibreves), mientras que la voz que está en *tempus imperfectus* las canta como breves imperfectas (cada una igual a dos semibreves); de este modo, la voz que está en *tempus imperfectus* avanzará con mayor rapidez y adelantará a la que está en *tempus perfectus*. Esto se mantiene hasta que ambas voces llegan a las notas de valor menor —semibreves, mínimas y semimínimas, todas ellas imperfectas independientemente del *tempus*—; el intervalo al que se ha llegado en este punto exacto de cambio de figuración queda ahora fijo y el canon se vuelve regular.

No todas las secciones de la misa son cánones de doble mensura. El «Christe», de hecho, no es en absoluto un canon; en él, las voces graves de cada par de voces anterior entonan dos dúos que son contestados luego de manera casi dialogada por las voces agudas de cada par, una segunda mayor más aguda cada vez.

En conjunto, la *Missa prolationum* es una hazaña técnica. Sin embargo, Ockeghem acabó pagando por su genio contrapuntístico, ya que ciertos tratadistas de música desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, algunos de los cuales probablemente no oyeron nunca una sola nota de las que él compuso, no vieron en él más que a un contrapuntista hábil, e incluso bastante pedante incluso, en su oficio.

⁵ *New Grove* 13:493.

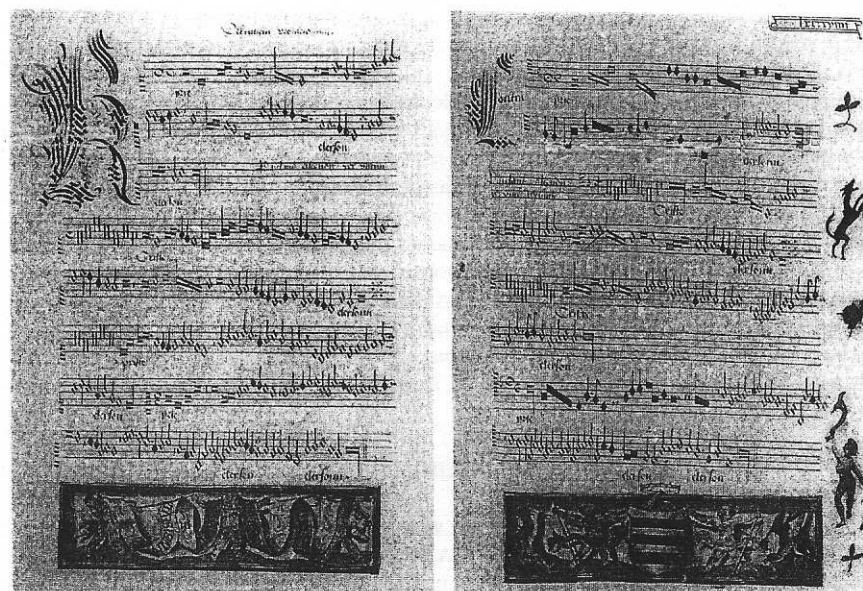


ILUSTRACIÓN 11-1. Primeras páginas del Códice Chigi, con el comienzo de la *Missa Prolationum* de Ockeghem.

JOHANNES OCKEGHEM

Ockeghem (escrito con mayor frecuencia como «Okeghem» en las fuentes contemporáneas) nació en la aldea de Saint-Ghislain, en la actual provincia belga de Hainaut, parte entonces del ducado de Borgoña, entre 1410 y 1425. Las fuentes nos dicen que fue cantante, primero en la iglesia de Nuestra Señora de Amberes entre 1443 y 1444 y luego al servicio del duque de Borbon entre 1446 y 1448. En 1450 ó 1451, pasó a formar parte de la capilla real francesa (II. 11-2), donde sirvió a Carlos VII, Luis XI y Carlos VIII, hasta su muerte, el 6 de febrero de 1497.

El hecho de que tres reyes de Francia sucesivos tuvieran a Ockeghem en gran estima queda demostrado por los prestigiosos puestos que le concedieron: primero, *premier chapelain*; después, el lucrativo cargo de tesorero de la abadía de St. Martin de Tours (de la que los reyes de Francia eran abades hereditarios); y en 1464, *maître de la chapelle de chant du roy*, puestos todos ellos que conservó hasta su muerte. Otros momentos destacables de su carrera fueron su encuentro con Dufay en Cambrai en 1464 y, para este músico aparentemente poco viajero, un viaje a España en 1470.

Ockeghem fue también muy alabado por sus contemporáneos. Tinctoris lo colocó en primer lugar entre los compositores de su generación y señaló que tenía una de las



ILUSTRACIÓN 11-2. Miniatura con representación de la capilla real francesa (?); algunos pretenden que la figura más alta en primer plano es Ockeghem.

mejores voces de bajo de entonces. El poeta y músico Jean Molinet elogió sus «misas llenas de ingenio y armoniosos motetes». A su muerte, Ockeghem fue alabado en los lamentos de Molinet (*Nymphes des bois*, puesto en música por Josquin), Guillaume Crétin y Erasmo de Rotterdam. No obstante, la alabanza más notable es la que aparece en *Ragionamenti accademici* de Cosimo Bartoli (1567): «Ockeghem fue] prácticamente el primero en estos tiempos que redescubrió la música, la cual estaba casi completamente muerta, del mismo modo que Donatello redescubrió la escultura».

La valoración de Bartoli es excepcional porque pertenece a una época en la que Ockeghem comenzaba a considerarse como compositor de tres o cuatro obras notables por sus trucos contrapuntísticos. En el siglo XVIII, Charles Burney no encontró nada mejor que decir sobre él en su *General History of Music* (1782) que sus obras traslucían «un determinado espíritu de perseverancia paciente». Hasta el siglo XIX no

tuvo lugar una revaloración de la figura de Ockeghem, pero entonces el péndulo osciló al extremo contrario: se le describió como «romántico», «irracional» y «místico». Todavía queda mucho trabajo por hacer sobre un compositor tan difícil de perfilar.

La carrera de Ockeghem vierte luz sobre un asunto más amplio. Como apuntamos en el capítulo 3, los años en torno a 1400 fueron testigos de un cambio geográfico en la tradición central, de Francia a los Países Bajos. Sin embargo, a mediados de siglo Francia, por lo que respecta a las artes, ya se había recuperado lo suficiente como para seducir a Ockeghem y desarrollar prácticamente toda su carrera en la corte real francesa. Además, instituciones como St. Martin en Tours (Busnoys y Ockeghem), St. Chapelle en Bourges (Guillaume Faugues, Philippe Basiron, Colinet de Lannoy) y la catedral de Orléans (Tinctoris fue el maestro del coro de niños en los primeros años de la década 1460-1470), todas ellas situadas en el corazón del valle del Loira, tenían instituciones musicales florecientes. La tradición central era ahora verdaderamente franco-flamenca.

ALGUNOS MANUSCRITOS MUSICALES IMPORTANTES

Varias de las obras que hemos visto nos han llegado en manuscritos que componen la monumental colección conocida como los Códices de Trento (que recogen la misa de Domartio e *In hydraulis* de Busnoys) o en el posterior Códice Chigi (que contiene la *Missa Prolationum* de Ockeghem y la *Missa L'homme armé* de Busnoys).

LOS CÓDICES DE TRENTO

Esta colección está formada por siete manuscritos albergados en dos lugares distintos de Trento, al norte de Italia⁶. Los manuscritos contienen más de 1.500 obras de ochenta y ocho compositores (tanto famosos como desconocidos); la cronología del repertorio abarca una buena parte de los años 1400 a 1480. En conjunto, los siete manuscritos constituyen la colección más extensa e importante del siglo XV. Los dos códices más antiguos son los MSS 87 y 92, copiados probablemente en la ciudad de Bolzano entre 1430 y 1450. Trento 93 debió de ser copiado a comienzos de los años cincuenta del siglo, mientras que los MSS 88 a 91 son en su mayor parte obra de un copista, Johannes Wiser, que probablemente los copió a lo largo de una década, empezando hacia 1455 (se convirtió en rector de la catedral de Trento en 1459); dejó su firma en el último folio -465^v- del MS 90.

¿Qué función tuvieron los Códices de Trento? Es difícil que fuesen utilizados para la interpretación: su medida de treinta por veintidós centímetros es demasiado pequeña para que un coro pudiese cantar con ellos y, además, contienen una serie de errores que quedaron sin corregir. ¿Fueron entonces concebidos meramente como

⁶ MSS 87-92 se conservan en el Museo Provinciale d'Arte, situado en el Castello del Buon Consiglio; MS 93, que fue separado de los otros, está ahora en la Biblioteca Capitolare.

fuentes de música para satisfacer a los dignatarios eclesiásticos de orientación humanista de Trento? Lo más probable es que sirvieran como ejemplares de los que sacar las copias destinadas a la interpretación a medida que se fuesen necesitando, en cuyo caso atestiguan lo que debió de ser una vida musical extraordinariamente rica. Trento, al fin y al cabo, era un centro comercial y parada obligatoria en la importante ruta comercial que cruzaba los Alpes por el Paso del Brennero. Sea cual sea su finalidad original, los Códices de Trento, «descubiertos» hace apenas un siglo, merecen la posición privilegiada de ser los manuscritos del siglo xv más estudiados.

EL CÓDICE CHIGI

Como contraste frente a los utilitarios Códices de Trento, el Códice Chigi (Il. 11-1) es un manuscrito «de cortesía» magníficamente decorado; los bordes de los folios son dorados incluso⁷. Su lámina original fue copiada en la corte habsburgo-borgoñona de Bruselas, probablemente durante el período 1498-1503, y con casi toda seguridad para Philippe Bouton, longevo noble de Borgoña (1418-1515), cuyo escudo y lema —Ung soeul Boutton— aparecen hacia el final del códice. Aunque el manuscrito contiene bastante música de compositores de la generación de Josquin (algunos de ellos añadidos con posterioridad), la parte más sobresaliente del repertorio es un conjunto de trece misas de Ockeghem. De hecho, el Códice Chigi contiene casi una edición completa de las misas de Ockeghem (sólo faltan un ciclo y un Credo aislado). También está bien representado el compositor Johannes Regis, con seis motetes (la mitad de ellos en el manuscrito). El Códice Chigi es uno de los manuscritos más preciados del cambio de siglo, e incluso podría representar una especie de volumen conmemorativo de Ockeghem (¿y Regis?).

ARTIFICIO Y COMPLEJIDAD (III)

Apartándonos bastante de los distintos grados de complejidad que hemos visto en las misas analizadas hasta ahora, el tercer cuarto del siglo xv fue testigo de dos avances importantes en la composición de misas: las misas basadas en chansons profanas llegaron a sobrepasar en número a las que se basaban en melodías gregorianas y, en ellas, los compositores recurrían frecuentemente no sólo a una voz de la chanson (el tenor), sino al tejido polifónico entero. Dos misas ilustran este apartado.

LA MISSA FORS SEULEMENT DE OCKEGHEM

Probablemente no haya una obra de este período más poderosa, convincente y que dé tanto que estudiar como la misa a cinco voces (¿sólo han sobrevivido el Kyrie,

el Gloria y el Credo, o es eso sólo lo que compuso Ockeghem?) que Ockeghem basó en su *rondeau Fors seulement l'actente que je meure* (la *chanson* y el Kyrie pueden consultarse en el n.º 35a y el n.º 35b de la *Antología*). El trabajo de redistribución de la textura polifónica entera de la *chanson* más claro y directo aparece al comienzo del Kyrie. El *superius* y el contratenor prolongan la frase inicial del *superius* de la *chanson* imitándola, mientras el *bassus* I presenta el contratenor original de la *chanson* transportado una quinta grave, alterando así la orientación modal de la *chanson*. Con la cadencia en el compás 11, parece como si Ockeghem se contentase con tomar sencillamente el tenor de la *chanson* en el tenor de la misa, mientras las dos partes de bajo aluden al contratenor de la *chanson*. Con el comienzo del Kyrie II (c. 47), que corresponde al comienzo de la sección **B** del *rondeau* (c. 42), y con el tenor de la *chanson* primero en el tenor y luego en el contratenor de la misa, Ockeghem reelabora el tejido polifónico original a la manera casi de una fantasía, manteniéndose presente la polifonía original unas veces sí y otras no.

La *Missa Fors seulement* exhibe, pues, tres maneras distintas de abordar el material preexistente: puede simplemente citar el tenor de la *chanson* a modo de *cantus firmus*, unas veces en una voz y otras veces en otra, y siempre al mismo ritmo que las voces que la rodean; puede también tomar todas las voces de la *chanson* sucesivamente (como en el Gloria y el Credo); y, por último, puede tomar todas las voces simultáneamente. Al final, no obstante, es el uso del tenor de la *chanson* como *cantus firmus* lo que aclara la estructura de cada movimiento.

LA MISSA O GLORIOSA REGINA MUNDI DE VINCENET

La misa de Vincenet está basada en el motete *O gloriosa regina mundi* de Johannes Touront, compositor que parece haber sido bastante popular en la Europa central, pero de cuya vida no poseemos un solo documento. El ejemplo 11-5 muestra los primeros compases del motete de Touront y de cada uno de los movimientos de la misa de Vincenet:

EJEMPLO 11-5. (a) Touront, *O gloriosa regina mundi*, cc. 1-8. Vincenet, *Missa O gloriosa regina mundi*; (b) Kyrie, cc. 1-8; (c) Gloria, cc. 1-7; (d) Credo, cc. 1-6; (e) Sanctus, cc. 1-7; (f) Agnus Dei, cc. 1-14.

(a)

O glo - ri - o - sa re -

7. Roma, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234.

(b)

Ky - ri - e e - lei - son.

Tenor
Ky - ri - e e - lei - son.
O gloriosa

Ky - ri - e e - lei - son.

(c)

Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

Tenor
Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

O gloriosa

Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

(d)

Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - ctus

Tenor
Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - ctus

O gloriosa

Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - ctus

(e)

San - ctus, san - ctus, san - ctus, O gloriosa

Tenor
San - ctus, san - ctus, san - ctus, O gloriosa

San - ctus, san - ctus, san - ctus, O gloriosa

(f)

A - gnus De - i, qui tol - lis

Tenor
A - gnus De - i, qui tol - lis

O gloriosa

A - gnus De - i, qui tol - lis

i, qui tol - lis

Tenor
i, qui tol - lis

O gloriosa

i, qui tol - lis

Vemos, pues, cómo Vincenet trata el material preexistente de manera distinta al comienzo de cada movimiento; alude, reelabora e incluso comenta el modelo tomado, utilizándolo como trampolín para su imaginación. En cierto modo, los «comentarios» van en ambas direcciones, ya que el texto del motete de Touront «O gloriosa Reina del mundo» sirve de tropo (no oído) sobre el texto de la misa y lo convierte en específico de la ocasión mariana para la que sin duda fue escrito.

LA IDEA DE LA IMITATIO

Entre las ideas humanistas sobre la creatividad artística tuvo un puesto importante el concepto de *imitatio*, la imitación de modelos específicos—relacionada tanto con el estudiante, que aprendía por imitación, como con el maestro, que imitaba con el fin de rendir homenaje a un modelo, competir con él o hacer un comentario sobre él. He aquí cómo expresó Tinctoris esta idea: «Así como Virgilio tomó a Homero como modelo para su divina obra, la Eneida, así por Hércules los utilizo [a estos compositores] como modelos para mi reducida producción; he imitado en particular su admirable estilo compositivo en la medida en que afectan a la disposición de las consonancias»⁸.

Sin embargo, ¿es esto, como algunos afirmarían, lo que llevó a los compositores a reelaborar o citar modelos polifónicos en sus misas? Tres cuestiones nos llaman a la precaución. En primer lugar, mientras que en literatura tanto el modelo como la imitación pertenecían al mismo género, los compositores solían pasar de uno a otro—por ejemplo, basaban las misas en canciones profanas y motetes—. Además, los compositores franco-flamencos del siglo xv de los que se cree que recibieron la influencia de las ideas humanistas de la *imitatio*, eran en realidad producto de las *maîtrises* del Norte, donde no habían recibido otra cosa que una educación clásico-humanista muy completa. Finalmente, la tradición de basar las nuevas composiciones polifónicas en material preexistente tenía ya varios siglos de antigüedad cuando la *imitatio* se convirtió en un tema intelectual muy discutido en Italia. No obstante, esta especulación tiene su razón de ser: reflexionar sobre lo interesante tiene tanto valor como examinar lo ya aclarado y bien definido.

LA TERMINOLOGÍA

No disponiendo de terminología alguna del siglo xv, ¿cómo deberíamos denominar una misa sobre *cantus firmus* que copie también el tejido polifónico completo de su modelo? Utilizar el término «misa de imitación» propuesto recientemente nos enfrenta al problema de que el mismo siglo xvi utilizó la forma latina de ese término—*Missa ad imitationem*—para describir las misas que, aun estando basadas en la idea de reelaborar el tejido polifónico completo de su modelo, utilizaban modelos contruidos sobre sucesivos puntos de imitación y carecían por ello de una voz tenor estructural propia; la «misa de imitación» del siglo xvi no tenía pues un *cantus firmus*

⁸ *The Art of Counterpoint*, p. 15.

estructural. Igual de engañosa es la «misa de parodia», término moderno para la «misa de imitación» del siglo xvi.

Sea cual sea el término que utilicemos, hemos de recordar que, aunque estas misas del siglo xv tomaban más de una de las voces del modelo polifónico, normalmente solían mantener el tenor de ese modelo como voz estructural propia; siguen siendo, en realidad, misas sobre *cantus firmus*.

EL ESTILO DE OCKEGHEM

Podemos examinar el estilo general de Ockeghem, la figura más importante de su generación, comparando tres elementos estilísticos—el timbre, la textura y la tonalidad—tal y como aparecen en sus misas y en las de Dufay.

EL TIMBRE

Las misas de Dufay sobre *Se la face ay pale*, *L'homme armé* y *Ave regina caelorum* descienden respectivamente al *si*, *do* y *la*, e incluso a esas notas no se llega muy a menudo. El registro total más extenso de las tres obras es el de la *Missa Ave regina caelorum*: diecinueve notas.

No es necesario mirar mucho más allá del *do* y *re* graves de la entrada del *bassus* II en las *Missa Fors seulement* de Ockeghem para darse cuenta de que el registro sonoro ha descendido considerablemente. Esto no es una casualidad. El motete *Intemerata Dei mater* de Ockeghem desciende hasta la misma altura, al igual que la misa de Tinctoris, quien parece estar un tanto inseguro de esta tesitura tan extremadamente grave al tomarse la molestia de describir la obra como «*extra manum*» (fuera de la mano, más allá de la escala; véase el capítulo 3). Así como hemos de tener en cuenta la posibilidad de distintos temperamentos, la falta de una altura fija y la transposición, no cabe duda de que Ockeghem y sus contemporáneos ampliaron el espacio sonoro disponible, de manera más notable en su cultivo del registro grave. La diferencia de sonido nos llama la atención inmediatamente: Dufay tiende a sonar agudo y brillante; Ockeghem y sus contemporáneos tienden por lo general a una mayor amplitud (la *Missa Prolationum* tiene un registro de veintidós notas), a un sonido más grave y oscuro.

LA TEXTURA Y LA TONALIDAD

Dufay mantuvo básicamente la textura de cuatro voces establecida por la anónima *Missa Caput*: el tenor es la voz estructural; el *superius* lleva la «melodía»; el bajo, con sus saltos frecuentes de cuarta y quinta, guía el movimiento armónico; y el contralto es más bien un relleno. Cada voz está, pues, especializada y tiene su función específica.

Algo distinto es lo que oímos en la *Missa Fors seulement*. Aparte de la quinta voz añadida, la relación de textura entre las voces ha variado. Como el tenor (u otra voz,

ocasionalmente) presenta el *cantus firmus* en notas cuyos valores se funden con los de las otras voces, tendemos a no percibirlo como voz característica, como andamio. Por lo que respecta a la melodía, ¿dónde está? Ahora podemos ver una menor especialización de las voces, ya que todas ellas contribuyen más o menos equitativamente al denso tejido de contrapunto no imitativo. Esta sensación de fusión e igualdad entre las voces está reforzada por las melodías mismas y la estructura de la frase en la que se desenvuelven. Mientras Dufay construye arcos melódicos largos por medio de la constante generación de motivos muy bien definidos que se dirigen hacia cadencias muy marcadas para luego volver a empezar, Ockeghem compone melodías que parecen vagar y cadenciar donde les parece. Quizá podamos resumir así la diferencia entre los dos enfoques: si tuviéramos que pasar una tarde escuchando misas de Dufay y Ockeghem, lo más probable es que acabáramos silbando Dufay en la ducha esa misma noche (aunque el motivo del comienzo de *Fors seulement* podría obsesionarnos durante días).

El hecho de que las partes de bajo de Ockeghem canten a veces con tanto lirismo como cualquier otra voz hace que tiendan a no dirigir el movimiento armónico con la fuerza de las de Dufay. Ockeghem tiende también a hacer cadencias con menos frecuencia y claridad, lo que hace que su música suene en general menos tonal que la de Dufay.

ARTIFICIO Y COMPLEJIDAD (IV)

Algunas misas utilizan o aluden a más de un modelo preexistente.

MELODÍAS DE *CANTUS FIRMUS* MÚLTIPLES

En lo que presumiblemente fue su penúltima misa sobre *cantus firmus*, la *Missa Ecce ancilla domini/Beata es Maria*, Dufay tomó dos antífonas distintas, ambas asociadas a celebraciones marianas. Cuando Johannes Regis decidió componer una misa sobre la misma antífona *Ecce ancilla domini* (cantada en la festividad de la Anunciación, el 25 de marzo), no sólo la combinó con otra antífona de la misma festividad, sino que introdujo las melodías de otras cinco antífonas marianas, llegando a un total de siete *cantus firmi*. Algo más modesta es la *Missa Dum sacrum mysterium/L'homme armé*, en la que la más famosa de las melodías de *cantus firmus* aparece combinada con varios cantos tomados de la Festividad de San Miguel. Y aunque los compositores no llegaron a convertir en un hábito el combinar múltiples melodías gregorianas de *cantus firmus*, Jacob Obrecht alcanzaría a resultados milagrosos en más de alguna ocasión.

UN *CANTUS FIRMUS* CON ALUSIÓN ENCUBIERTA A OTRO

En su *Missa Clemens et benigna*, misa pensada claramente para una celebración mariana, (¿Philippe?) Caron parece introducir alusiones motivicas a una canción anónima italiana, *Madonna par la torno*, una *chanson* anónima francesa, *Hélas, mestres-*

se, m'amie, y una *chanson* de Johannes Joye, *Mercy mon dueil*, súplica de piedad. Los textos —no cantados— de las tres obras, que tanto los intérpretes como los oyentes debieron de reconocer, complementan el afecto de la melodía gregoriana del *cantus firmus*. La misa de Caron destaca como ejemplo extraordinario de cómo el siglo xv fue capaz de coordinar cómodamente los mundos sagrado y profano.

EL MOTETE DE TENOR A CINCO VOCES

Aunque el motete de tenor a cinco voces tiene su parte de artificio y complejidad, es un subgénero suficientemente característico como para tratarlo aparte.

CLANGAT PLEBS FLORES DE REGIS

El compositor que más asiduamente cultivó este género fue Johannes Regis (conocido también como Jean le Roy; ca. 1425-1495/1496). Aunque ha permanecido durante mucho tiempo a la sombra de Ockeghem y Busnoys, no hace mucho que su valor ha experimentado una drástica subida para los historiadores: como hemos visto, sus motetes ocupan un lugar destacado en el Códice Chigi; su *Missa L'homme armé*, copiada en Cambrai en 1462, es la primera misa sobre esa melodía para la que hay un *terminus ante quem* preciso; gozó de la distinción de servir como asistente de Dufay en la catedral de Cambrai, probablemente entre 1440 y 1450; y se le suele mencionar con frecuencia como nexo estilístico entre Dufay y Josquin.

Podemos observar las características esenciales del motete de tenor en la obra *Clangat plebs flores* (*Antología*, n.º 26) de Regis: (1) está compuesto en dos *partes*, la primera en métrica ternaria y la segunda en métrica binaria; (2) el *cantus firmus* está tomado de una melodía gregoriana —la antífona *Sicut lilium inter spinas*— y asignado al tenor; (3) el tenor es la última voz en hacer su entrada, precedida por una serie de tríos y dúos; y (4) el tenor comienza en notas largas (por lo menos lo que dura la *prima pars*) y luego se integra en el movimiento rítmico dominante de las otras voces.

El motete de Regis fue destacado por Tinctoris en el Libro III de su *Tratado de Contrapunto*, como ilustración de la regla de que «ha de buscarse la variedad en todo contrapunto de la manera más precisa posible». La variedad está ciertamente presente en el tratamiento que hace Regis del *cantus firmus*, siendo cada una de las apariciones tratada de manera diferente al resto. En su primera aparición (cc. 16-60), el tenor entona el *cantus firmus* en valores largos, con un silencio entre los dos primeros fragmentos de la melodía que es lo suficientemente largo como para parecer irracional. Después de atravesar la articulación de las dos *partes* como si no existiera (si hubiera que indicar un elemento de artificio estructural, éste sería uno), el tenor reacciona a la nueva métrica binaria, acorta los valores de las notas, y su movimiento se ajusta a patrones de dos compases en los que alternan *tutti*s a cinco voces con dúos sin tenor. En la segunda presentación del *cantus firmus* (cc. 85-109), el tenor adorna la melodía y la integra en una serie de dúos (textura que aparecía en contraste con el *cantus firmus* en el primer

enunciado de éste). En la tercera aparición del *cantus firmus* (cc. 110-122), el tenor lo despacha como si no pudiera esperar para acabar con él. Ninguna de las obras tratadas hasta ahora tiene un tratamiento del *cantus firmus* tan variado como ésta.

DOS BIOGRAFÍAS PROBLEMÁTICAS

Dos de los compositores que hemos visto en este capítulo, Petrus de Domarto y Vincenet, nos procuran sendas lecciones sobre la dificultad de reconstruir las biografías de los músicos del siglo xv.

PETRUS DE DOMARTO

Todo lo que sabemos de la vida de Petrus de Domarto es que está registrado como cantante recién llegado a la iglesia de Nuestra Señora en Amberes entre junio y diciembre de 1449, y que su nombre no se incluye en el registro de esta iglesia en 1450 (los de los años siguientes se han perdido).

Recientemente se ha querido identificar a Domarto con el cantante Pierre de Maillart (1447⁴), llamado Petrus, miembro de la capilla borgoñona de Felipe el Bueno desde 1436 hasta 1451 (inclusive). ¿Es sostenible esta identificación? Quizá no lleguemos a saberlo nunca, ya que nos falta una parte crucial de las pruebas. Maillart estaba ciertamente en la corte de Felipe en 1447, y se le vuelve a registrar en 1450, lo cual encaja perfectamente con el hecho de que Domarto no estuviera recogido en el archivo de Amberes ese año. Sin embargo, faltan desgraciadamente los libros de cuentas de 1449 (al igual que los de 1449) de Borgoña y, sin la confirmación que nos podrían proporcionar esos libros de cuentas de 1449, la cuestión queda sin resolver: si Maillart estuviese presente en Borgoña, él y Domarto no podrían ser el mismo, mientras que su ausencia de Borgoña ese año haría probable esta identificación.

VINCENET

Este problema tiene un final feliz. El artículo sobre Vincenet en el *New Grove* (19, p. 781) identifica provisionalmente al compositor de la *Missa o gloriosa mundi* como «Joh[annes] Vicenet» y afirma que era un miembro de la capilla papal entre 1426 y 1428. A esto hay que añadir que Vicenet permaneció en la capilla papal hasta junio de 1429 inclusive, era sacerdote y venía de Toul (justo al oeste de Nancy, en Lorena).

Sin embargo, es evidente que nuestro compositor, cuyo nombre completo —Vincencius du Briquet— ha salido a la luz hasta hace poco, no puede identificarse con el cantante de los años veinte del siglo xv. Sabemos por un documento que ha estado a nuestra disposición desde hace mucho tiempo que Vincenet dejó una viuda, Vanella, la cual residía en Nápoles en 1479; así pues, Vincenet estaba casado por aquel entonces, y por tanto, no era sacerdote. Asimismo, un documento de pago de 1469 recoge inequívocamente que Vincenet procedía de la provincia de Hainaut.

Obviamente, hay dos Vincenets y no uno; y esta pequeña historia nos enseña dos lecciones. En primer lugar, que el *New Grove* ha confundido las vidas de dos personas con el mismo nombre (y el par Vincenet/Vincenet no es el único del siglo xv que nos llene de dudas). Y en segundo lugar, que lo que hoy no sabemos o no podemos más que especular hoy puede aclararse perfectamente mañana, a medida que la investigación saque a la luz nuevos documentos de los archivos, nuevos fragmentos de manuscritos, etc. ¡A veces hasta espabilamos!

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Busnoys: las misas y motetes aparecen en *Collected Works*, partes 2-3, *The Latin-Texted Works*, Richard Taruskin [ed.], *MMR* 5/2-3, Nueva York: The Broude Trust, 1990. **Caron:** P. Caron: *Les Oeuvres complètes*, 2 vols., James Thompson [ed.], Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1971-1976. **Ockeghem:** *Collected Works*, vols. 1-2 (misas), 2ª ed., Dragan Plamenac [ed.], vol. 3 (motetes), Richard Wexler [ed.], Nueva York, American Musicological Society, 1966, 1992; una nueva edición de las misas en 12 fascículos está en proceso de publicación, *Johannes Ockeghem-Masses and Mass Sections*, Jaap van Benthem [ed.], Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1994; para una edición de la *Missa Cuiusvis toni* realizada en todos los modos, véase George Houle [ed.], *Ockeghem's «Missa cuiusvis toni» in Its Original Notation and Edited in All the Modes*, Bloomington, University of Indiana Press, 1992. **Regis:** *Opera omnia*, *CMM* 18, Charles Lindenburg [ed.], American Institute of Musicology, 1956. **Tintoris:** *Opera omnia*, *CMM* 18, William Melin [ed.], American Institute of Musicology, 1976. **Vincenet:** *The Collected Works of Vincenet*, *RRMMAER* 9-10, Bertran E. Davis [ed.], Madison, A-R Editions, 1978.

Estudios generales

Quizá el mejor punto de partida sea el estudio, excepcionalmente rico, de la época en Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, parte IV, capítulo 2; sobre el tratamiento del *cantus firmus*, véase Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420-1520*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1963; para el motete, quienes se manejen en alemán deberían consultar Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel, Bärenreiter, 1937 (reimpresión de 1973), que sigue siendo uno de los mejores estudios generales de la música de entre 1450 y 1480; véase también Dolores Pesce, *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Londres, Oxford University Press, 1996. Tres artículos, todos ellos dedicados a la misa, tienen un enfoque más especializado: J. Peter Burkholder, «Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century», *JAMS* 38 (1985), pp. 470-523, que debe ir seguido de «Communications» de Leeman L. Perkins y Reinhard Strohm, así como la respuesta de Burkholder en *JAMS* 40 (1987), pp. 130-139, 576-578; Christopher A. Reynolds, «Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses», *JAMS* 45 (1992), pp. 228-260, puede abrirnos los oídos; Rob C. Wegman, «Petrus de Domarto's *Missa Spiritus almus* and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century», *EEH* 10 (1990), pp. 235-303.

Ockeghem

No existe un solo estudio general sobre Ockeghem en ninguna lengua; sólo se puede esperar que el libro editado por Philippe Vendrix, *Proceedings of the Colloque Ockeghem* (Tours, del 3 al 8 de febrero de 1997) llene el vacío existente. El punto de partida bibliográfico es Martin Picker, *Johannes Ockeghem and Jacob Obrecht: A Guide to Research*, Nueva York, Garland, 1988; sobre el estilo de Ockeghem, véase Manfred F. Bukofzer, «Caput: A Liturgical-Musical Study», en *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Nueva York, Norton, 1959, pp. 217-310; los dos estudios más detallados de las misas y motetes están en alemán: Marianne Henze, *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft 12, Berlín, Merseburger, 1968 y Andrea Lindmayr, *Queltestudien zu den Motteten von Johannes Ockeghem*, Laaber, Laaber Verlag, 1990, que se ocupa principalmente de los problemas de diseminación de las fuentes. Un ensayo interesante sobre el tratamiento musical que hace Ockeghem del texto «qui tollis peccata mundi» en Clemens Goldberg, «Text, Music, and Liturgy in Johannes Ockeghem's Mas-