

Capítulo IX

La misa cíclica y las vísperas

Si la gran innovación estilística de la primera mitad del siglo xv fue el establecimiento de la tríada como soporte de la polifonía, la mayor innovación por lo que se refiere a los géneros musicales fue sin duda el desarrollo de la misa cíclica en cinco movimientos sobre un tenor de *cantus firmus*. No obstante, antes de seguir la pista de ese desarrollo hemos de conocer bien la estructura básica de la misa.

LA ESTRUCTURA DE LA MISA

Como conmemoración de la Última Cena (sacramento de la Eucaristía), la misa es el servicio más importante de la liturgia cristiana. El cuadro 9-1 muestra el esquema con sus partes.

Hay que establecer dos distinciones fundamentales. En primer lugar, algunos de los elementos de la misa eran cantados como canto llano, mientras que otros eran simplemente recitados o entonados casi sobre una sola nota (con leves inflexiones melódicas): tan sólo esto último sirvió como base de las misas polifónicas. La otra distinción crucial es la referente al propio de la misa y al ordinario. Mientras los textos y las melodías del propio varían de un día a otro y de una festividad a otra (cada uno es pues apropiado para una sola fiesta en particular), los textos del ordinario (que no necesariamente sus melodías gregorianas) permanecen invariables durante el año litúrgico. Aunque los compositores no descuidaron el propio de la misa (tanto Heinrich Isaac como William Byrd compusieron ciclos monumentales para el propio), fue en los cinco movimientos del ordinario de la misa —Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei— en los que centraron su atención a partir del siglo xv.

Hemos de recordar tres cosas. Primero: aunque los conciertos de hoy en día y las grabaciones presentan generalmente los cinco movimientos de las misas cíclicas polifónicas de los siglos xiv y xv uno tras otro, como si fueran composiciones en varios movimientos semejantes a la sinfonía o el cuarteto de cuerda, las misas eran concebidas como parte de la liturgia. Así pues, después del Gloria de un Dufay, Josquin o

CUADRO 9-1. La estructura de la misa.

<i>Cantado como canto gregoriano</i>		<i>Hablado o recitado sobre una nota</i>	
<i>Propio</i>	<i>Ordinario</i>	<i>Propio</i>	<i>Ordinario</i>
1. Introito			
	2. Kyrie		
	3. Gloria		
		4. Colecta	
		5. Epístola	
6. Gradual			
7. Aleluya (o Tracto, en ciertas ocasiones)			
8. Secuencia (estándar hasta el Concilio de Trento)			
		9. Evangelio	
11. Ofertorio	10. Credo		
			12. Oraciones del Ofertorio
		13. Secreto	
		14. Prefacio	
	15. Sanctus		
			16. Canon
			17. Padrenuestro
19. Comunión	18. Agnus Dei		
			20. Post-comunión
	21. Ite missa est (o Benedicamus Domino)		

Palestrina, por ejemplo, se entonaban la colecta y la epístola de ese día, se cantaban el gradual, el aleluya y la secuencia de la festividad en particular, y luego se leía el Evangelio del día; sólo después de todo esto cantaba el coro el Credo polifónico del compositor en cuestión¹.

¹ Entre las grabaciones recientes que intercalan los cantos gregorianos apropiados (o las versiones polifónicas de estos cantos) entre los movimientos del ordinario polifónico están la *Missa Pange lingua* de Josquin (Ensemble Clément Janequin y Ensemble Organum, Harmonia Mundi HMC 901239) y la *Missa Benedicta et venerabilis* de Nicholas Ludford (The Cardinal's Musick, Academy Sound and Vision CD GAU 132). Una tercera grabación, la de la *Messe de Notre Dame* de Machaut, incluye partes de la misa habladas (Taverner Consort, EMI CDC7 47949 2).

Segundo: los cantos llanos de una festividad dada no están relacionados entre sí; no hemos de esperar encontrar ninguna interrelación melódica entre los cantos del ordinario que se cantaban en una fecha en particular. De hecho, hasta los siglos XIII y XIV no empezaron a asociarse ciertos cantos del ordinario entre sí y fueron agrupados en los ciclos que encontramos hoy en día en los libros litúrgicos modernos.

Tercero: aunque nos fijemos con detenimiento en las grandes obras maestras de la polifonía, la música que se utilizaba corrientemente tanto en la misa como en el oficio en aquella época era el canto gregoriano, incluso en las catedrales más importantes y en las cortes más prósperas. De hecho, se siguió componiendo canto gregoriano durante el siglo XV, sin excluir entre quienes la cultivaran a figuras de la talla de Dufay. Las composiciones polifónicas para la misa estaban destinadas a ocasiones especiales.

EL LEGADO DEL SIGLO XIV

Para poder apreciar los logros de los compositores de la primera mitad del siglo XV, hemos de volver una vez más al *Ars nova* y examinar brevemente el estado de la composición de misas a mediados del siglo XIV.

LA MISA DE MACHAUT

Actualmente, la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut es, sin duda, la obra más famosa de mediados del siglo XIV. Su fama se debe a que es el primer ejemplo de una composición para el ordinario entero (Ite missa est incluido) hecha por un solo individuo con la intención expresa de que formase una única entidad. Sin embargo, aunque asumamos que la Misa fue compuesta de un tirón y que el motivo melódico de seis notas que se repite una y otra vez sea algo más que una fórmula estereotípica, no hay una sensación de unidad musical fuerte de un movimiento a otro: aunque el Kyrie, el Sanctus, el Agnus Dei y el Ite missa est son enteramente isorítmicos, cada uno de ellos está construido sobre un canto llano distinto; el Gloria y el Credo están contruidos de un modo bastante libre, sin isorritmia ni *cantus firmus* gregoriano; y los tres primeros movimientos terminan en re, mientras que los dos últimos lo hacen sobre fa. Así pues, cualquier sensación de unidad que creamos percibir a lo largo de la Misa es probablemente más psicológica y relacionada con los «afectos» que otra cosa.

La idea de Machaut de componer música para todo el ordinario no se hizo popular de inmediato. La mayoría de los compositores del siglo XIV y de comienzos del XV se contentaban con componer la música para un solo movimiento, que luego se incluía en un manuscrito que reunía todos los movimientos de un mismo tipo (todos los glorias, todos los credos, etc.). Presumiblemente, un maestro de coro que quisiera interpretar el ordinario entero polifónicamente tendría que recurrir a estas colecciones y escoger de entre ellas lo que considerase más apto según su gusto.

CICLOS «COMPUESTOS»

Se ha conservado un pequeño grupo de misas polifónicas como ciclos, aunque probablemente no estuviesen concebidos como tales: son las llamadas Misas de Tournai (pre-Machaut), Toulouse, Barcelona y la Sorbona. Sin embargo, a excepción de la Misa de la Sorbona, en la que el Agnus Dei recupera secciones tanto del Kyrie como del Sanctus, no existen lazos musicales cercanos entre los distintos movimientos. Antes bien, reflejan lo que debió de ser la práctica habitual de compilación de los maestros de coro. Se trata de misas que quedaron apresadas en el acto de compilación.

LOS COMIENZOS DEL SIGLO XV

A pesar de que los compositores continuaron componiendo movimientos sueltos en las primeras décadas del siglo xv, también comenzaron a poner sus miras más allá de éstos. En un principio comenzaron a pensar en términos de pares de movimientos: Gloria y Credo, Sanctus y Agnus Dei. Más tarde ampliaron su horizonte para abarcar el ordinario completo. Al mismo tiempo comenzaron a hacerse perceptibles las técnicas utilizadas por los compositores para dar unidad a los movimientos que ahora iban a ir juntos. A este proceso evolutivo es al que ahora dirigiremos nuestra atención, teniendo en cuenta que el camino que va de lo simple a lo complejo, de lo encubierto a lo evidente, no era necesariamente sencillo. De hecho, los años 1420-1440 vieron cómo se utilizaban todo tipo de técnicas, incluso en un mismo compositor.

MOVIMIENTOS AISLADOS

Es difícil encontrar mejor ejemplo de movimiento de misa independiente que el atípico *Gloria ad modum tubae* de Dufay, en el que las voces inferiores imitan fanfarrias de trompetas mientras las voces superiores discurren en canon (Ej. 9-1):

EJEMPLO 9-1. Dufay, *Gloria ad modum tubae*, cc. 1-13, 91-110.

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

Tenor ad modum tubæ

Contratenor ad modum tubæ

Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

vo-lun-ta-tis. *Lau-da-mus te. Be-

-tris. A

men.

men.

Lo tenaz que demostró ser la idea de componer un movimiento aislado puede verse no sólo en muchas de las obras de Dufay y Binchois, sino también en la práctica continuada de los compiladores de manuscritos de agrupar los movimientos del mismo género hasta casi 1440.

PARES DE MOVIMIENTOS DE MISA

Los compositores tenían dos maneras de emparejar movimientos. Una de ellas era lo que podríamos llamar «técnica de sospecha» (ya que hasta cierto punto no podemos hacer otra cosa que sospechar que dos movimientos fueran considerados como un par): aunque los dos movimientos no comparten relaciones melódicas obvias, coinciden en aspectos como claves (y, por ello, ámbito), armaduras, esquemas mensurales, número de voces y número de voces con texto, y finales modales (tanto al final de cada movimiento como en los puntos de articulación internos). Sospechamos pues que el Gloria y el Credo de Johannes Franchois que siguen a continuación estaban concebidos como una sola entidad (cuadro 9-2):

CUADRO 9-2. Johannes Franchois, par Gloria-Credo.

	Claves/Armaduras	Signo mensural	Voces	Finales
Gloria	Do ₁ Do ₂ Do ₃ / $\flat\flat\flat$	C	3 ¹	(Sol La) Re
Credo	Do ₁ Do ₂ Do ₃ / $\flat\flat\flat$	C	3 ¹	(Sol Do) Re

Nota: Los subíndices indican la línea en la que está colocada la clave de do; el superíndice indica el número de voces con texto; las finales entre paréntesis son las correspondientes a las divisiones internas principales.

Además, en uno de los dos manuscritos en los que aparecen los dos movimientos están colocados directamente uno detrás de otro, mientras que el otro manuscrito nombra a Franchois como compositor de ambos².

Sin embargo, las similitudes entre los dos movimientos no nos dicen mucho sobre la actividad compositiva en sí. ¿Escribió Franchois ambos movimientos a la vez, o añadió uno al otro quitando algo? El que hayan llegado a nosotros seguidos en el mismo manuscrito ¿es simplemente obra de la persona que compiló el manuscrito? ¿Podemos estar seguros de que el par de movimientos es realmente del compositor y no sólo nuestro? Al final, los pares de movimientos de este tipo van a ser casi siempre sospechosos.

Una segunda técnica utilizada por los compositores para emparejar movimientos era el relacionarlos motivicamente. El ejemplo 9-2 contiene fragmentos de un Gloria

² Los manuscritos están en Bolonia, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 15, copiado en el norte de Italia en el segundo cuarto del siglo, y Oxford 213.

anónimo y un Credo que aparecen juntos en un manuscrito elaborado en la corte chipriota de los Lusignan, de influencia francesa, entre 1410 y 1420³.

EJEMPLO 9-2. Anónimo, (a) Gloria, cc. 1-6, 27-28; (b) Credo, cc. 1-5, 75-76.

(a)

(b)

No cabe ninguna duda de que los dos movimientos estaban destinados a ser cantados durante la misma misa. Ambos comienzan con motivos iniciales pregnantes (*head-motive*, *Kopfmotiv*) que no sólo son idénticos, sino que son tratados del mismo modo dialogado en las voces superiores. Llama todavía más la atención del oyente la relación entre los movimientos en los compases 27-28 y 75-76: no sólo tiene lugar el mismo cambio mensural, sino que el cambio métrico se produce en el mismo motivo melódico y con el mismo juego dialogado. No obstante, hasta este par plan-

³ Turín, Biblioteca Nazionale, MS J.II.9.

tea varios problemas: (1) ¿Por qué es sólo el Gloria el que tiene una cuarta voz presumiblemente añadida? (2) ¿Fueron escritos los dos movimientos al mismo tiempo? (3) Siendo los dos movimientos anónimos, ¿cómo sabemos si fueron escritos por el mismo compositor?

Aparte del Gloria y el Credo, el otro par de movimientos de la misa más corriente era el formado por el Sanctus y el Agnus Dei. Los dos emparejamiento reflejaban ciertas similitudes por lo que respecta al texto y la estructura. El Gloria y el Credo se diferencian sin embargo por dos razones: ambos tienen textos extremadamente largos, lo cual solía llevar a componerlos en estilo silábico, declamatorio; y las palabras del comienzo de cada uno de ellos —«Gloria in excelsis Deo» y «Credo in unum Deum»— son entonadas por el celebrante. La polifonía prosigue con «Et in terra pax» y «Patrem omnipotentem» respectivamente. El Sanctus y Agnus Dei (y Kyrie, que a veces se añadía a este par) están emparentados por su relativa brevedad y su estructura tripartita. En conjunto, los emparejamiento Gloria-Credo y Sanctus-Agnus Dei eran tan fuertes que se hacen patentes hasta en misas polifónicas completas de cinco movimientos.

CINCO MOVIMIENTOS COMO UNIDAD

La técnica de unificar movimientos por medio de motivos acabó extendiéndose al conjunto del ordinario. El ejemplo 9-3 muestra los compases iniciales de las cinco voces de la *Missa Verbum incarnatum* (el título proviene de un tropo textual del Kyrie) de Arnold de Lantins, cuyos movimientos aparecen consecutivamente en los tres manuscritos en los que nos han llegado:

EJEMPLO 9-3. Arnold de Lantins, *Missa Verbum incarnatum*, primeros compases de cada movimiento.

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Como cabría esperar, las claves y las armaduras coinciden, al igual que las notas finales de cada movimiento. Asimismo, los movimientos están relacionados entre sí por medio de una red de motivos comunes (o al menos similares): el Sanctus y el Agnus Dei son casi idénticos en las tres voces; el Kyrie, el Gloria y el Credo están relacionados muy estrechamente; y los cinco movimientos muestran una semejanza bastante familiar entre ellos. Podemos ver, pues, que la idea de emparejamiento de movimientos se dilata aquí: la interrelación motivica, reforzada por esquemas mensurales idénticos, es más clara entre el Gloria y el Credo y entre el Sanctus y el Agnus Dei.

LA MISA CÍCLICA SOBRE *CANTUS FIRMUS*: LA CONTRIBUCIÓN DE INGLATERRA

Al tiempo que los compositores buscaban a tientas nuevas maneras de unificar los movimientos del ordinario, los ingleses (¿trabajando en Francia?) dieron el gran salto

y establecieron el procedimiento que luego acabó convirtiéndose en estándar (aunque con ligeras variaciones) para el resto de los siglos xv y xvi: basaron los cinco movimientos en la misma melodía preexistente, ligándolos así de forma explícita —y muy perceptible— entre sí y dando lugar de este modo a lo que llamamos misa cíclica sobre *cantus firmus*. Lo único que no está claro es quién fue el primero en hacerlo y cuándo, pero los principales candidatos son John Dunstable, Leonel Power y John Benet, a quienes se atribuyen (a veces con atribuciones contrapuestas) los primeros ciclos y quienes dieron con esta idea probablemente entre 1420 y 1435.

LA MISSA ALMA REDEMPTORIS MATER DE POWER

El procedimiento más claro y sencillo lo encontramos en la misa de Power sobre la antífona mariana *Alma redemptoris mater*, de la que sólo tenemos cuatro movimientos, desde el Gloria hasta el Agnus Dei (el n.º 16 de la *Antología* recoge el Gloria y el Credo). Centrando nuestra atención en las dos primeras frases de la melodía de la antífona (Ej. 9-4), Power les impone un esquema rítmico y las cita literalmente —el patrón rítmico siempre intacto— en cada uno de los movimientos.

EJEMPLO 9-4. La antífona mariana *Alma redemptoris mater* hasta donde la cita Power, transportada a Fa⁴.

Algunos aspectos del tratamiento que hace Power del *cantus firmus* (en el tenor) necesitan cierta explicación. En primer lugar, no sólo se mantiene el valor rítmico de cada nota de un movimiento a otro, sino que también se mantiene el número de compases de silencio entre los fragmentos de la melodía. Así pues, desde el momento preciso en el que hace su entrada (al comienzo en el Gloria y el Agnus Dei, y en los compases 37 en el Credo y 10 en el Sanctus), el tenor se comporta más bien como el tenor de un motete isorítmico. De hecho, la Misas de Power es un gigantesco motete isorítmico en el que cada tallea constituye un movimiento entero. En

⁴ Tomado de Dunstable, *Complete Works*, p. 161.

segundo lugar, el tratamiento que Power hace de la antífona parece extraño: hay un silencio de cuatro compases entre las notas decimosexta y decimoséptima del tenor de Power (en el Gloria, cc. 17-20), a pesar de que en el canto llano original esas notas corresponden a dos sílabas de una misma palabra, «pto-ris» de «redemptoris»; el único gran punto de articulación dentro de cada movimiento (marcado por un cambio de mensura y/u «orquestación» vocal) divide otra de las palabras del canto llano original —«porta» (en el Gloria, c. 59); y la fuerte sensación de fa mayor al final de la melodía del canto llano es negada en la cadencia final de cada movimiento.

Sin embargo, al parecer las melodías gregorianas habían sido ya objeto de segmentación caprichosa y de pérdida de identidad modal desde hacía tiempo cuando se utilizaban como *cantus firmi* en las composiciones polifónicas —Dunstable, por ejemplo, sacrificó la estructura de las frases de la melodía del *Veni creator spiritus* en favor del simbolismo numérico en *Veni sancte spiritus/Veni creator spiritus*. Dicho de otro modo, Power y sus contemporáneos estaban dispuestos a sacrificar un aspecto u otro de la identidad de la melodía gregoriana con el fin de ganar unidad entre los movimientos de la misa cíclica. La melodía gregoriana quedó así pues subordinada a los objetivos estético-estructurales de la polifonía.

Finalmente, podemos indicar un rasgo aparentemente peculiar del Credo: a partir del compás 38, las voces superiores cantan simultáneamente partes del texto distintas. Esta técnica aparece con frecuencia en las misas inglesas de la época: acortando la extensión total del texto, los compositores podían componer el Credo en un estilo más melismático de lo habitual.

A pesar de que parece que la idea de utilizar el mismo *cantus firmus* en cada uno de los movimientos debió de prender rápidamente, no todas las misas de la época tratan la melodía preexistente de manera tan estricta como lo hace la *Missa Alma redemptoris mater*. Por ejemplo, mientras la melodía del *cantus firmus* de una *Missa Rex seculorum* atribuida a Dunstable y Power permanece invariable en cada movimiento, el ritmo varía de un movimiento a otro. En una *Missa Sine nomine* con adscripciones a Dunstable, Power y Benet, la melodía del *cantus firmus* es sometida a nueva ornamentación en cada movimiento. Está claro que todavía quedaban decisiones compositivas por tomar.

LA MISA CAPUT

Entre aquellos que tomaron tales decisiones, incluidas algunas que acabarían preñando, estaba el compositor inglés anónimo que compuso la Misas *Caput* a comienzos de la década 1440-1450 (véase el Sanctus en el n.º 17 de la *Antología*). Como Power, el compositor presentaba el *cantus firmus*, tomado del último melisma de la palabra «caput» de la antífona *Veni ad Petrum* del Uso de Sarum, isorítmicamente, de un movimiento a otro; un motivo inicial pregnante en las voces agudas similar al de Power da comienzo a cada movimiento, aumentando así el sentido unitario del conjunto.

Más importante aún, no obstante, fueron las decisiones que afectaban a la textura polifónica: (1) cuatro voces en lugar de las tres acostumbradas; (2) el *cantus fir-*

mus/tenor no como voz más grave sino como la inmediatamente superior a la más grave; (3) el tenor concebido conjuntamente con la voz inmediatamente inferior que, con sus frecuentes saltos de cuarta y quinta, empieza a tener el carácter de una parte de bajo; y (4) un contra altus (inmediatamente inferior a la voz aguda) que, aunque rellena y enriquece la armonía en las secciones a cuatro voces, no es esencial para la estructura contrapuntística. El desconocido compositor inglés dio pues con lo que llegaría a ser la textura estándar de la misa sobre *cantus firmus* a cuatro voces en lo que quedaba de siglo e incluso después.

LOS CICLOS SOBRE *CANTUS FIRMUS* DE DUFAY

La carrera de Dufay como compositor abarcó medio siglo, desde el motete isorrítmico *Vasilissa ergo gaude* (su obra fechable más temprana), que despedía a Cleofe Malatesta en su partida hacia Bizancio en agosto de 1420, hasta la *Missa Ave regina caelorum*, compuesta probablemente para la consagración de la catedral de Cambrai en 1472. Durante esas cinco décadas, sus misas cubrieron todo la gama de tipos formales y estilísticos: movimientos aislados con y sin melodía gregoriana preexistente, pares de movimientos interrelacionados motivicamente y ciclos completos unificados tan sólo mediante un motivo inicial pregnante, ciclos del propio y, finalmente, las grandes misas cíclicas sobre *cantus firmus* de su madurez, de las que ahora nos vamos a ocupar.

LA *MISSA SE LA FACE AY PALE*

Dufay escribió la *ballade Se la face ay pale* (*Antología*, n.º 18a) probablemente entre 1430 y 1440, cuando residía en la corte de Saboya. Dufay compuso su Misa (*Antología*, n.º 18b) sobre la parte del tenor de esta *chanson* —que parece ser la única *ballade* del siglo *durchkomponiert*, es decir, de melodía no estrófica—, probablemente para una ceremonia importante relacionada con la casa de Saboya a comienzos de los años 50 del siglo xv, lo cual la colocaría entre las misas más tempranas basadas en un *cantus firmus* profano.

Dufay utilizó varios recursos para lograr un sentido de unidad cíclica que fuese perceptible. El más obvio de ellos afecta al *cantus firmus* del tenor. Dufay tomó el tenor de la Misa del tenor de la *chanson*, copiando nota por nota tanto la melodía como el ritmo. Tres de los movimientos —el Kyrie, el Sanctus y el Agnus Dei— presentan cada uno el tenor una vez, dividiéndolo en tres segmentos bien diferenciados que abarcan el movimiento entero. El Gloria y el Credo, por otra parte, presentan cada uno el tenor completo tres veces según un esquema de disminución de 3:2:1 en el que avanza en *integer valor* —es decir, después de enunciados sucesivos en aumento doble y triple, se mueve a la velocidad que la notación en realidad pide, esto es, a la misma velocidad que tenía en la *chanson* y a la misma velocidad que las voces que lo circundan en la Misa—. El cuadro 9-3 resume la disposición del *cantus firmus* a lo largo de la Misa.

CUADRO 9-3. Disposición del *cantus firmus* en el tenor de la *Missa Se la face ay pale*.

Movimiento	<i>Cantus firmus</i>	Velocidad
Kyrie		
Kyrie I	A + B	2 × <i>integer valor</i>
Christe	sin <i>cantus firmus</i>	
Kyrie II	C	2 × <i>integer valor</i>
Gloria		
Et in terra pax	(18) A + B + C	3 × <i>integer valor</i>
Qui tollis	(18) A + B + C	2 × <i>integer valor</i>
Cum sancto spiritu	(18) A + B + C	<i>integer valor</i>
Credo		
Patrem omnipotentem	(18) A + B + C	3 × <i>integer valor</i>
Es iterum	(18) A + B + C	2 × <i>integer valor</i>
Confiteor	(18) A + B + C	<i>integer valor</i>
Sanctus		
Sanctus	(12) A	2 × <i>integer valor</i>
Pleni sunt caeli	sin <i>cantus firmus</i>	
Hosanna I	B	2 × <i>integer valor</i>
Benedictus	sin <i>cantus firmus</i>	
Hosanna II	C	2 × <i>integer valor</i>
Agnus Dei		
Agnus I	(6) A + B	2 × <i>integer valor</i>
Agnus II	sin <i>cantus firmus</i>	
Agnus III	C	2 × <i>integer valor</i>

Nota: Las letras A, B y C hacen referencia a los segmentos del tenor de la *chanson* tal y como aparecen marcados en la *chanson* (*Antología* n.º 18a). Los números entre paréntesis hacen referencia a la extensión de los dúos introductorios (cuando los hay), medidos en unidades de *tactus* (pulso) de la notación original.

Lo que llama la atención —tanto a la vista como, tras repetidas audiciones, al oído— es cómo el *cantus firmus* define la relación estructural-proporcional dentro de cada movimiento y de un movimiento a otro. Lo más patente es el tratamiento que hace Dufay del Gloria y del Credo: ambos están proyectados en forma de motetes isorrítmicos proporcionalmente idénticos. En este caso es clara la influencia ejercida sobre la misa cíclica sobre *cantus firmus* por el motete isorrítmico y el emparejamiento tradicional Gloria-Credo.

Por otra parte, así como la proporción 3:2:1 rige los enunciados del *cantus firmus* en el Gloria y el Credo, también determina la extensión de los dúos introductorios en los tres últimos movimientos: 18:12:6 = 3:2:1. A partir de estos grupos idénticos de proporciones, podemos percibir las relaciones entre los movimientos de distintas maneras. Por ejemplo, podemos percibir el Credo como (1) centro de la composición en su totalidad, (2) como segunda parte de un par junto al Gloria, y (3) como comienzo de una cadena de proporciones de 3:2:1 (establecida ya en el Gloria) junto a los dúos iniciales de los tres últimos movimientos. Por muy convincentes que parezcan estas relaciones, hemos de recordar, no obstante, que, excepto el Kyrie y el Gloria,

los movimientos estaban muy separados uno de otro al ser interpretados en su contexto litúrgico, y lo único que podemos hacer es preguntarnos si esas relaciones y proporciones estaban concebidas para ser percibidas por el público o no. En cualquier caso, apuntan el lugar importante que ocupaban el número y la proporción en la visión estética de la época.

El tenor de la *chanson* no es ni el único recurso de unificación musical ni la única parte de la *chanson* que tomó Dufay. La unidad de la Misa está reforzada por el motivo inicial pregnante con el que comienza cada uno de los cuatro últimos movimientos y al que ciertamente alude el *superius* del Kyrie. Además, cada movimiento termina con un pequeño estribillo final en la parte del contratenor; y aunque esta pequeña figura parece lo suficientemente inocua, se presenta reforzada por una figura similar al final de la mayoría de la subsecciones internas y se mantiene en nuestro oído porque añade peso, a veces con ayuda de un si bemol cercano, al área de fa del ámbito tonal fa/do.

Por último, hay que decir que, aunque la referencia de la Misa a la *chanson* parece tener un solo objetivo en su concentración en el tenor, hay por lo menos unas cuantas alusiones a la textura polifónica general de la *chanson*. Estas tienen lugar en la tríada de do mayor a modo de fanfarria que la *chanson* lanza de una voz a otra entre sus propios *superius* y tenor poco antes de su conclusión (c. 25). Esta deuda o préstamo, aunque pequeño, aporta un recurso más todavía de unidad musical y es, como veremos, un presagio de cosas que están todavía por venir.

Con la *Missa Se la face ay pale*, Dufay llegó a la textura general y a la relación entre las distintas voces que usaría en el resto de sus ciclos sobre *cantus firmus*: el *superius*, que exhibe claramente la mayor cantidad de interés melódico, destaca como voz más aguda; el contratenor y el tenor, que se cruzan a voluntad, se encuentran a una quinta más grave; y una quinta por debajo de éstas se encuentra el bajo (*bassus*) que, aún con mayor fuerza que en la Misa *Caput* anterior, asume la función de dirigir el movimiento armónico. En resumen, Dufay ha logrado una especie de síntesis entre lo lineal y lo vertical, entre el contrapunto y la armonía, entre composición «aditiva» y «simultánea» (véase el capítulo 18 para una discusión sobre estos dos últimos términos).

Una de las cosas que debe de llamar la atención del oyente en la Misa de Dufay es su casi «clásica» claridad formal, desde las cadencias bien definidas, que dan claridad a la estructura dentro de cada sección, hasta los dúos, que ayudan a articular la estructura general de cada movimiento aportando un contraste de textura y timbre.

Los dúos son fascinantes, al representar algo más que un medio de aligerar la textura. Su fugaz ritmo contrasta con el ritmo que se percibe de las secciones a cuatro voces y que se mueve con mayor lentitud; a excepción de los dúos que dan comienzo a un movimiento firmemente sobre do, tienden a empujar el centro tonal cada vez más hacia fa a medida que avanza el movimiento, preparando así las cadencias en esa nota; constituyen prácticamente los únicos ejemplos de contrapunto imitativo (véase, por ejemplo, el «Pleni sunt caeli», c. 50, el «Benedictus», c. 99, y el Agnus III, c. 51). Los dúos en sí pueden dividirse en dos grupos: los que llevan hacia un enunciado del *cantus firmus* mantienen una textura única a dos voces de principio a fin y tienen un carácter introductorio, preparando su cadencia la entrada del *cantus firmus*, mientras

que los que constituyen secciones casi independientes sin *cantus firmus* («Christe», «Pleni sunt», «Benedictus» y Agnus II) presentan distintas combinaciones de textura a dos voces y acaban siempre con un crescendo de textura a tres voces y un claro sentido de cierre tonal. Dufay diferencia pues claramente los dúos según sus funciones.

LA MISSA L'HOMME ARMÉ

La siguiente (?) misa cíclica sobre *cantus firmus* de Dufay se basó en la famosa melodía de *L'homme armé* (Ej. 9-5), sobre la que abundaremos en el capítulo 11.

EJEMPLO 9-5. La versión de la melodía de *L'homme armé* utilizada por Dufay.

The musical score for the cantus firmus of *L'homme armé* is presented in three staves. The first staff (measures 1-7) is in 3/4 time and features a melody with lyrics: "L'hom-me, l'hom-me, l'hom-me ar-mé, l'hom-me ar-mé, l'hom-me ar-mé doit". The second staff (measures 8-14) continues the melody with lyrics: "on doub-ter. On a fait par-tout cri-er, Que chas-". The third staff (measures 15-18) concludes the melody with lyrics: "cun se vie-nge ar-mer, d'un hau-bre-gon de fer." and includes the marking "D.C. al".

El tratamiento que hace Dufay del *cantus firmus* en la *Missa L'homme armé* difiere de la costumbre anterior en dos aspectos. En primer lugar, todas las misas sobre *cantus firmus* analizadas hasta ahora tenían el *cantus firmus* limitado al tenor de principio a fin. Aquí, la melodía de *L'homme armé* permea otras voces. Esta importante innovación es especialmente clara, por ejemplo, en el Gloria, en las palabras «Tu solus dominus», donde la parte central de la melodía pasa de una voz a otra entre el tenor y el bajo (Ej. 9-6):

EJEMPLO 9-6. Dufay, *Missa L'homme armé*, Gloria, cc. 142-158.

The musical score for the Gloria of *L'homme armé* is presented in four staves. The first staff (measures 142-148) is in 4/4 time and features a melody with lyrics: "Tu so-lus do-mi-nus, Tu so-lus". The second staff (measures 149-155) continues the melody with lyrics: "[Tu] so-lus do-mi-nus, Tu so-lus". The third staff (measures 156-162) continues the melody with lyrics: "san-ctus. Tu so-lus al-". The fourth staff (measures 163-169) concludes the melody with lyrics: "Tu so-lus do-mi-nus,".

148
al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.
-lus al-tis-si-mus, Je-su Chri-
-tis-si-mus,
Tu-so-lus al-tis-si-

154
Cum-san-cto spi-ri-tu in-
ste. Cum-san-cto
Je-su Chri-ste.
mus, Je-su Chri-ste.

Más aventurada todavía es la presentación del *cantus firmus* en el Agnus Dei (*Antología*, n.º 19). En el Agnus I, el bajo anticipa la figura de tipo fanfarria del *cantus firmus* en los compases 13-14 y puede que aluda al comienzo de la canción en los compases 23-24; en los compases 31-34, el *contra altus* y el tenor presentan la melodía simultáneamente a una velocidad y altura distintas. El Agnus II, aunque carece de tenor, está saturado de la melodía del *cantus firmus* a partir del compás 57. Después, al comienzo del Agnus III, un canon escrito (regla o instrucción) indica «Cancer, eat plenus sed redeat medius», que puede traducirse como «El cangrejo procede enteramente pero retrocede la mitad». Aquí el tenor entona primero el *cantus firmus* en movimiento retrógrado (hacia atrás, como un cangrejo) en notas largas y luego (en el c. 113) se da la vuelta y lo canta desde el principio el doble de rápido.

Como no podemos fechar la Misa con certeza alguna, no sabemos si Dufay estaba abriendo un nuevo camino con toda esta manipulación del *cantus firmus* o si tan sólo estaba siguiendo el ejemplo de una nueva generación de compositores que estaban llegando a la madurez a mediados de siglo. En cualquier caso, la Misa de Dufay es una de las obras más complejas y ricas musicalmente hablando de la época.

LA MISSA AVE REGINA CAELORUM

Ningún estudio sobre los ciclos del ordinario de Dufay sería completo sin rendir el debido tributo a un pasaje asombroso del Agnus Dei de su *Missa Ave regina caelorum* (Ej. 9-7):

EJEMPLO 9-7. Dufay, *Missa Ave regina caelorum*, Agnus Dei, cc. 72-82.

72
mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re
Contratenor
mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re
Bassus
mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

78
re no-bis.
re no-bis.
no-bis.

En las palabras «Miserere, miserere, miserere nobis», Dufay cita el pasaje con que había compuesto el tropo «Miserere, miserere supplicanti Du Fay» en su motete a gran escala sobre la antífona (véanse los cc. 86-96 en el n.º 15 de la *Antología* y el Capítulo 7). Aunque se pensó que había sido escrita para la dedicación de la catedral de Cambrai en julio de 1472, siendo por lo tanto una obra de marcado carácter público, esta misa, con su alusión al tropo antifonal, es igualmente una súplica personal de salvación. En la *Missa Ave regina caelorum*, Dufay reúne todo lo que había logrado en sus ciclos de misas anteriores. Es probablemente la obra maestra que corona su carrera, análoga en el contexto de su obra a *El arte de la fuga* de Bach, los últimos cuartetos de Beethoven y el *Otello* y el *Falstaff* de Verdi.

UN TRATADO DE COMPOSICIÓN IMAGINARIO

Aunque el siglo xv nos ha dejado muchos tratados de contrapunto, no hay nada que pueda llamarse propiamente «tratado de composición», nada que proporcione al joven estudiante instrucciones sobre cómo componer determinados tipos de obras. El conjunto de directrices que se detallan a continuación (utilizando la Misa *Caput* y la Misa *Se la face ay pale* de Dufay como modelos) está pensado para el joven compositor de en torno a 1450 que habría accedido al nivel superior de componer una misa cíclica sobre *cantus firmus*, de modo que es puramente una simulación:

(1) Escoge una melodía de *cantus firmus* que sea neutral, es decir, ajena por igual a todas las partes del ordinario; no escojas un canto que sea en sí parte del ordinario,

pues aunque el canto del Kyrie es apto para la polifonía de ese mismo movimiento, chocará litúrgicamente con los demás. Puedes tomar un canto del propio de la misa o del oficio, o una parte de tenor de una *chanson* polifónica de moda, o bien una melodía monódica «popular» (sin preocuparse porque el texto sea un poco picante).

(2) Utiliza el mismo *cantus firmus* en los cinco movimientos.

(3) Coloca el *cantus firmus* en la parte del tenor, esto es, la parte inmediatamente superior a la más grave; esto permite armonizar cualquier nota de tres maneras distintas (a diferencia de las dos únicas posibilidades que ofrecería el colocarla en la voz inferior, ya que las cuartas están prohibidas entre la voz más grave y cualquiera de las demás voces).

(4) En general, asigna al *cantus firmus* valores más largos y lentos que al resto de las voces, aunque lo puedes someter a disminución (o a una aumentación aún mayor incluso) a tu gusto.

(5) Excepto en el Kyrie, en el que puedes hacer entrar todas las voces a la vez, demora la entrada del *cantus firmus*, haciéndolo entrar junto con el bajo después de que las voces superiores hayan cantado un dúo a modo de introducción.

(6) Omite el *cantus firmus* por completo en algunos pasajes: «Christe», «Pleni sunt caeli», «Benedictus» y Agnus II; estas secciones deben ser ocupadas por dúos que combinen las otras tres voces de distintas maneras.

(7) Unifica los más movimientos comenzándolos con un motivo inicial pregnante común.

¿POR QUÉ UNA MISA CÍCLICA SOBRE *CANTUS FIRMUS*?

En primer lugar, ¿qué es lo que movió a los compositores a querer dar un sentido de unidad musical a las cinco secciones del ordinario? Al fin y al cabo, sólo el Kyrie y el Gloria se interpretan seguidos uno de otro, y los cantos del ordinario no están relacionados musicalmente entre sí.

Se han sugerido dos razones distintas. Una es puramente musical: la idea de unidad era una idea estética, y el proceso de unificación ilustra el triunfo de valores estético-musicales sobre aspectos prácticos de la liturgia, que no exige en realidad unidad alguna. La otra explicación es que la misa cíclica se desarrolló para cumplir los requisitos de la liturgia. Por ejemplo, como los textos del ordinario son los mismos durante todo el año litúrgico, el dejar que un único *cantus firmus* —con sus asociaciones textuales— recorra cada uno de los movimientos sirve para asociar la música a una ocasión específica. El *cantus firmus* se convierte en una especie de emblema, un emblema que hace que la polifonía sea apropiada para la celebración específica de que se trate. Así pues, ¿qué podría haber sido más apropiado para Leonel Power que basar una Misa dedicada a la Virgen en la antífona mariana *Alma redemptoris mater*, o para Dufay que conmemorar una celebración de Saboya con una Misa basada en un *cantus firmus* tomado de una *chanson* que había compuesto para otra anterior?

Al final, las dos razones parecen complementarse entre sí, ya que, aunque la elección del *cantus firmus* hubiese sido dictada por las exigencias socio-litúrgicas, el vivo

deseo de unificar tenía probablemente raíces musicales-estéticas. Al fin y al cabo, ¿por qué otra razón, si no, se habría desarrollado la costumbre inicial de unificar movimientos sin *cantus firmus* por medio de un motivo inicial pregnante u otro recurso musical si la unidad en sí no hubiese sido un objetivo compositivo?

LOS CICLOS DEL PROPIO Y LOS CICLOS PLENARIOS

Aunque es normalmente la composición cíclica sobre el ordinario de la misa lo que centra nuestra atención, los compositores del siglo xv no dejaron en absoluto de lado el propio de la misa, cuyos textos y cuya música variaba de un día a otro y de una festividad a otra. De hecho, un elevado porcentaje de siete voluminosos manuscritos del Trento de mediados de siglo (véase el Capítulo 11) está dedicado a composiciones del propio, ordenadas frecuentemente en ciclos de introito, gradual, aleluya, ofertorio y comunión, once de los cuales podrían pertenecer a Dufay. Como vimos en el Capítulo 1 (*Antología*, n.º 2) con relación a una composición de Johannes Brassart sobre el introito *Sapientiam sanctorum*, los compositores generalmente componían la música del propio a una escala pequeña, parafraseando la melodía gregoriana en la voz más aguda.

Otro tipo de misa que merece una mención especial es la llamada misa plenaria, en la que el compositor componía tanto el ordinario como el propio para una festividad determinada. Aunque la mayor parte de los ciclos plenarios existentes parecen ser compilaciones posteriores de movimientos que no estaban necesariamente destinados a ir juntos, Dufay compuso un ciclo completo concebido claramente como una sola unidad, la *Missa Sancti Jacobi*. Compuesta para la iglesia boloñesa de San Giacomo Maggiore en 1427-1428, el ciclo está constituido por los cinco movimientos del ordinario más cuatro cantos del propio para la festividad de Santiago el Mayor (véase la Comunión en el Ej. 1-3).

LA MÚSICA PARA EL OFICIO DE VÍSPERAS

Además de la misa, la liturgia comprendía una serie diaria de servicios religiosos, ocho cada día, llamada el oficio o las horas. Éstas se componían de:

- (1) Maitines —que tenían lugar principalmente en las instituciones monásticas, tradicionalmente a media noche;
- (2) Laudes —al amanecer;
- (3) Prima —a la primera hora del día⁵;

⁵ El día no se dividió en unidades de tiempo iguales (veinticuatro horas) hasta el siglo xv. Hasta esa fecha, el día (desde la salida del sol hasta el ocaso) y la noche (desde el ocaso hasta la salida del sol) estaban divididos cada uno en sus propios segmentos «horarios», de modo que la duración de la hora variaba según la estación y la latitud. Por ejemplo, como el norte de Alemania tenía un día más corto en invierno que el sur de Italia, y como las horas del día tenían que dividirse de modo que fuesen iguales, el norte de Alemania tenía horas cortas durante el día.

- (4) Tertia –a la tercera hora del día, media mañana;
- (5) Sexta –a mediodía;
- (6) Nona –a la novena hora del día, media tarde (núms. 3 a 6 juntos constituyen las horas menores);
- (7) Vísperas –en el crepúsculo, cuando se encendían las luces en el interior; y
- (8) Completas –antes de retirarse. Como hemos visto, las antifonas marianas solían cantarse después de completas.

El oficio de vísperas fue el que más polifonía atrajo. El orden de este oficio era como sigue:

- saludo inicial y responsorio;
- cuatro o cinco salmos, precedido y seguido cada uno de una antifona (las instituciones monásticas cantaban cuatro salmos; las catedrales, iglesias y las grandes cortes seculares cantaban cinco);
- varios versículos de las Escrituras;
- un himno (en los monasterios, precedido por un responsorio);
- el Magnificat, precedido y seguido de una antifona;
- oraciones finales y el saludo *Benedicamus Domino*, con su responsorio, *Deo gratias*.

UN MAGNIFICAT DE BINCHOIS

Los compositores de los siglos xv y xvi centraron su atención principalmente en el himno y el Magnificat. De hecho, después del ordinario, el Magnificat era la parte de la liturgia para la cual se componía música con mayor frecuencia. Como canto llano, el Magnificat, cántico bíblico (similar a un salmo pero no perteneciente a los Salmos de David) cuyo texto está tomado de Lucas 1: 46-55, se canta según una fórmula melódica llamada *tono* (tono salmódico). El ejemplo 9-8 muestra el *tono solemne* (para las festividades mayores) con el que se entona el Magnificat cuando se utiliza el tercer tono (las fórmulas varían según el tono, que debe ser compatible con el modo de las antifonas que lo preceden y siguen en una festividad determinada).

EJEMPLO 9-8. El tono solemne del Magnificat para el tercer tono, versos 1-2⁶.

1. Ma-gni - fi - cat* a - ni - ma me - a - Do - mi - num. —
 2. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us* in De - o sa - lu - ta - ri - me - o. —

⁶ *Liber usualis*, 215. Al contrario de lo que cabría esperar, los tonos cuarto y quinto del Magnificat son sobre la. Los asteriscos indican los sitios en los que el cantor cesa y entra el coro con la parte del texto que sigue.

Este tono es la base del *Magnificat tercii toni* (*Antología*, n.º 20) de Binchois, destinado sin duda a la capilla de la corte borgoñona de Felipe el Bueno. Después de haber compuesto la segunda parte del primer versículo («Anima mea Dominum»), Binchois sigue el procedimiento *alternatim* (alternado) tradicional –utilizado también en himnos, salmos y secuencias– de componer la polifonía solamente para los versículos pares, dejando el resto para que sea entonado en canto llano (o quizá tocado al órgano). Igualmente típico de la época es el tipo de composición a la manera del *fauxbourdon*, con una versión ornamentada del tono litúrgico en la voz más aguda.

Esta composición es instructiva al menos por lo que respecta a dos cuestiones. En primer lugar, ilustra el carácter más funcional de la polifonía del Oficio si la comparamos con el estilo grandioso de la misa cíclica. Y en segundo, nos recuerda que aunque Binchois es más conocido como compositor de canciones, produjo también una cantidad sustancial de música sacra, la mayor parte de ella (si no toda) para la corte de Borgoña y sin la ambición de llegar a las altas cotas emotivas logradas por Dufay, y sólo Dufay, entre todos los compositores de su misma generación.

LOS LIBROS LITÚRGICOS

Aunque ya nos hemos referido al *Liber usualis* en capítulos anteriores, hemos de poner ese práctico libro en su justa perspectiva. El cuadro 9-4 muestra el espectro de los libros litúrgicos que se utilizaban en los siglos xv y xvi:

CUADRO 9-4. Una selección de libros litúrgicos, ordenados desde el más general hasta el más específico.

Tipo de libro	Función
<i>Missale</i>	Textos para la Misa, incluidos los entonados con melodías gregorianas, pero sin la música correspondiente.
<i>Graduale</i>	Cantos para la misa.
<i>Breviarium</i>	Textos para el oficio divino.
<i>Antiphonale</i>	Cantos para el oficio, a excepción de los de maitines.
<i>Martirologium</i>	«Vidas» de santos, utilizado conjuntamente con el oficio.
<i>Pontificale</i>	Ceremonias presididas por un obispo, como la consagración de una iglesia o la ordenación de un sacerdote.
<i>Rituale</i>	Ceremonias presididas por un sacerdote, como el bautismo y el matrimonio.

Por lo que respecta al *Liber usualis* (una compilación moderna publicada por los monjes benedictinos de Solesmes, investigadores de finales del siglo xix pioneros en el estudio del canto gregoriano),⁷ es también un compendio de los componentes más

⁷ Muchas veces su nombre se reduce a *Liber*, pero el título completo es *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum cantu gregoriano* (Libro de uso común para la misa y el oficio para los domingos y festividades dobles con canto gregoriano).

importantes de las principales festividades, sacados todos ellos del misal, el gradual, el breviario y el antifonario. Como atajo, el tener todo en un solo volumen es innegablemente útil; también es innegablemente peligroso si nos contentamos con él y no vamos más allá. Como mínimo, tenemos que manejar las versiones modernas del gradual y del antifonario, para los ritos romano y de Sarum. Como vemos en el Capítulo 7 con relación al *Ave regina caelorum* de Dufay, a menudo tenemos que buscar los cantorales que se utilizaban dentro de una diócesis determinada durante un período específico; asimismo, muchos de los cantos en uso durante los siglos xv y xvi fueron desapareciendo de la liturgia y por ello no aparecen en ninguno de los cantorales modernos.

EL CALENDARIO LITÚRGICO

El calendario litúrgico está formado por dos ciclos de festividades que discurren paralelos: el *temporale* (Propio del tiempo) y el *sanctorale* (Propio de santos). En general, el *temporale* celebra las fiestas que conmemoran acontecimientos de la vida de Cristo y está marcado por la fecha fija de la Navidad (el 25 de diciembre) y la fecha variable de Pascua (Pascua de Resurrección, el primer domingo después de la primera luna llena siguiente al equinoccio de primavera, es decir, entre el 22 de marzo y el 25 de abril). Estas fiestas determinan a su vez el Adviento (comienzo del año litúrgico) y la Cuaresma, los tiempos que preceden a la Navidad y a la Semana Santa respectivamente, así como las fiestas de la Circuncisión (una semana después de la Navidad, el 1 de enero), Pentecostés (el séptimo domingo después de la Pascua de Resurrección), la Santísima Trinidad (el domingo después de Pentecostés) y el Corpus Christi (el jueves después del día de la Santísima Trinidad).

El *sanctorale* está compuesto por las festividades de fecha fija que conmemoran determinados santos; por ejemplo, la Natividad de San Juan Bautista el 24 de junio. Como unos santos eran más venerados en unos sitios que en otros, una obra que esté dedicada a un santo en particular puede proporcionar pistas sobre su procedencia y, por tanto, sobre el paradero de su compositor en la época en la que la compuso. Así pues, una composición que conmemore San Genaro (en italiano, San Genaro, el 19 de septiembre) no podría haber sido escrita más que en Nápoles y alrededores, al ser el patrón de esa ciudad. En el caso de que una fiesta móvil del *temporale* coincidiera con una fija del *sanctorale*, un sistema de jerarquías decide qué fiesta tiene prioridad.

LA INTERPRETACIÓN

Pensar que podemos interpretar obras como la *Missa Alma redemptoris mater* de Power o las misas sobre *cantus firmus* de Dufay tal y como eran interpretadas en el siglo xv es hacerse demasiadas ilusiones; sencillamente hay demasiados datos que no conocemos –y que probablemente no podemos siquiera conocer–. No obstante, ha-

ido tomando forma un cierto consenso por lo que respecta a algunos aspectos interpretativos. Entre éstos se encuentran la politextualidad y la tradición *a cappella*.

POLITEXTUALIDAD

En la edición del Gloria y del Credo de la *Missa Alma redemptoris mater* que aparece en el n.º 16 de la *Antología*, el tenor no canta el texto de la misa sino el de la antifona original. En efecto, el editor nos ha proporcionado una misa politextual. ¿Era éste un procedimiento habitual? Es difícil de decir, pero los manuscritos del siglo xv nos dan pruebas de que sí fue utilizado. Además, como las voces inferiores de las misas sobre *cantus firmus* se mueven generalmente en valores más largos que las voces superiores, no suelen tener notas suficientes para acomodar los largos textos del Gloria y del Credo. En conjunto, la politextualidad, con el tenor y quizá incluso el bajo cantando un segundo texto a modo de tropo, parece viable, siempre que los textos estén en latín y tengan carácter litúrgico.

LA TRADICIÓN A CAPPELLA

Una conclusión sobre la que hay acuerdo general es la de que, en circunstancias normales, la polifonía del siglo xv compuesta para la liturgia era interpretada por voces solamente o, como máximo, con acompañamiento de órgano. Este consenso está alimentado por dos tipos de pruebas: iconográficas y archivísticas.

Las pruebas iconográficas consisten principalmente en miniaturas de manuscritos que representan música interpretada en un contexto litúrgico. Las escenas muestran invariablemente a un grupo de cantantes, sin participación alguna de instrumentos. La ilustración 9-1, por ejemplo, representa la capilla papal celebrando la canonización de santa Brígida en el Concilio de Constanza en 1415, mientras que la ilustración 9-2 muestra a Felipe el Bueno asistiendo a misa con su capilla de la corte de Borgoña. En ambas escenas los cantantes no tienen acompañamiento.

Por lo que se refiere a las pruebas archivísticas, no sólo prohibieron el uso de instrumentos la catedral de Cambrai –para la cual Dufay escribió al menos dos de sus últimas misas sobre *cantus firmus*– y la Capilla Sixtina, sino que ninguna de las dos instituciones poseía un órgano. No obstante, otros estamentos sí tenían órganos que bien pudieron ser utilizados alternando con los versos polifónicos de una obra como el *Magnificat* de Binchois. Quizá se utilizaron incluso en alguna que otra ocasión para duplicar –o tocar solos– la parte del *cantus firmus* de las misas de tenor a gran escala.

Debió de haber otras excepciones más a lo que parece que fue la regla de la interpretación *a cappella*. En el Concilio de Constanza, los cantantes ingleses interpretaron con órgano y trompetas, mientras los instrumentos se unían a las voces en las misas celebradas en honor de las bodas de Maximiliano I y Blanca María Sforza en 1473 y Constantino Sforza y Camila de Aragón en 1475. Por otra parte, la corte de Sa-

boya registró consistentemente la presencia de un trompeta entre los miembros de la capilla en los primeros años de la década 1450-1460, más o menos la época en la que se cree que Dufay escribió la *Missa Se la face ay pale* para esa corte. Finalmente, en la descripción de Giannozzo Manetti (Capítulo 7) de la misa de consagración de la catedral de Florencia en 1436 leemos que la música consistía en coros y «diversos instrumentos».

Estos tres documentos de voces con instrumentos plantean naturalmente más cuestiones: ¿Los instrumentistas tocaban realmente con los cantantes, o lo hacían antes, entre y después de ellos? ¿Doblaban los instrumentos las partes vocales en las composiciones polifónicas? ¿Tenía lugar la mezcla durante la misma misa? ¿Qué función tenía el trompeta de Saboya? Por otro lado, ¿cómo sabemos que los cantantes sin acompañamiento de las ilustraciones 9-1 y 9-2 están cantando polifonía y no canto llano? ¿Y qué es lo «normal»? ¿Se compuso alguna de las grandes misas cíclicas sobre *cantus firmus* para ocasiones litúrgicas normales?

Hemos de tener en cuenta tres cosas, todas ellas relacionadas con las características particulares de la investigación histórica. En primer lugar, el consenso actual sobre la tradición *a cappella*, aunque esté ciertamente basado en pruebas convincentes, constituye una reacción reciente a una creencia anterior de que la polifonía litúrgica del siglo xv era interpretada con cualquier tipo de fuerzas musicales que hubiese a



ILUSTRACIÓN 9-1. Coro papal en la canonización de santa Brígida de Suecia en el Concilio de Constanza, 1415, tal y como aparece representado en una copia de Ulrich de la *Crónica* de Richental (New York Public Library).

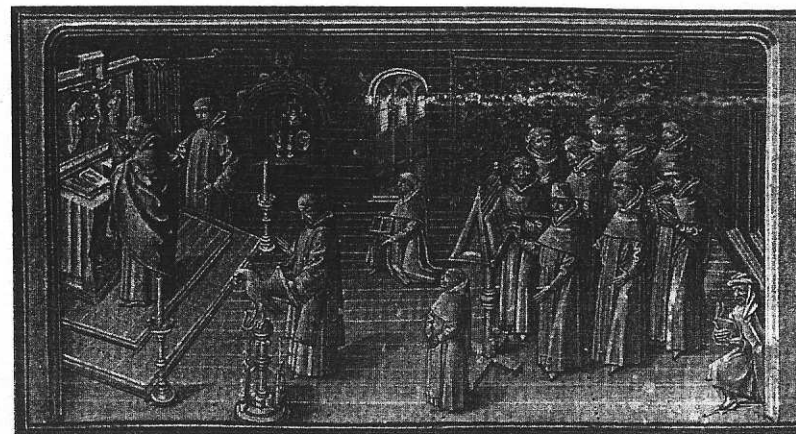


ILUSTRACIÓN 9-2. Felipe el Bueno en misa con su capilla, miniatura de un manuscrito, ca. 1460 (Bibliothèque Nationale, París).

mano; y esa idea era a su vez una reacción a una opinión romántica de finales del siglo xix que llegó a igualar su propio ideal *a cappella* con el canto de los ángeles. Como suele ocurrir, cada vez que el péndulo se pone de nuevo en movimiento, oscila bastante en la dirección contraria antes de volver a descansar en el centro. En segundo lugar, cada vez que zanjamos con un portazo demasiado fuerte una cuestión determinada, solemos ser nosotros los que nos quedamos encerrados dentro. Y en tercer lugar, a veces lo más difícil para los historiadores es decir sencillamente: «no lo sabemos».

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

La música de Dufay para la misa y el oficio (incluida la *Missa Caput*, que no es verdaderamente auténtica) puede encontrarse dispersada en *Opera omnia*, CCM 1, Heinrich Besseler [ed.], American Institute of Musicology, 1951-1966, vols. 2-5; para los ciclos del propio atribuidos a Dufay, véase Laurence Feininger [ed.], *MPLSER*, ser. II, vol. 1 (Roma 1947). La música sacra de Binchois está editada en Philip Kaye, *The Sacred Music of Gilles Binchois*, Oxford, Oxford University Press, 1992; para una revisión de la edición de Kaye, véase Andrew Kirkman y Philip Weller, «Binchois's Texts», *ML* 77 (1996), pp. 566-596. Todas las misas atribuidas a Dunstable aparecen en *Complete Works*, Manfred F. Bukofzer [ed.], *MB* 8, 2ª ed. rev., Margaret Bent, Ian Bent y Brian Trowell [ed.], Londres, Stainer & Bell, 1970. Hay una edición muy cómoda de la *Missa Alma redemptoris mater* de Power en *Antico Church Music*, RCM 1, Gareth Curtis [ed.], Newton Abbot: Antico Editions, 1982. Un grupo de misas inglesas está editado en Margaret Bent [ed.] *Fifteenth-Century Liturgical Music II. Four Anonymous Masses*, EECM 22, Londres, Stainer & Bell, 1979; y una selección de pares de movimientos y ciclos de misas tempranas está en Charles van den Borren, *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, Londres, Plainsong & Medieval Music Society, 1962.