

Capítulo VII

El motete antiguo y el nuevo

DEFINICIONES

Si hubiésemos pedido a Dufay o a sus contemporáneos que definiesen el término «motete» en una o dos frases concisas y significativas, quizá se hubiesen visto incapaces de hacerlo. El mismo Tinctoris fue bastante impreciso en su *Terminorum musicae diffinitorium*, el más famoso de los diccionarios de música antiguos, publicado en 1495: «Un motete es una composición de extensión moderada, a la que se colocan textos de cualquier tipo pero con mayor frecuencia de carácter religioso»¹. Nosotros no podríamos hacerlo mucho mejor; pero esta dificultad refleja la imprecisión con la que se utilizaba el término. La primera mitad del siglo xv en particular fue para el motete un período de transición, ya que las características relativamente diferenciadas que habían definido el género en el siglo xiv cedieron el paso a piezas en varios estilos diferentes.

Resumidamente, y reconociendo que los límites serán cada vez más borrosos a medida que avancemos cronológicamente, podemos pensar que el motete era una composición sobre un texto en latín que no tenía por sí mismo un lugar fijo en la liturgia (de la misa o del oficio). Así pues, podemos decir que durante la mayor parte del siglo xv las composiciones sobre textos estrictamente litúrgicos, como los himnos y el Magnificat (ambos parte integrante del oficio de vísperas), así como los introitos y las secuencias (ambos pertenecientes a la misa), quedaban al margen del repertorio motetístico, al estar hechas en un estilo menos elaborado las composiciones basadas en estos textos.

Podemos también distinguir entre tres tipos estilísticos y dos funciones sociales principales. En primer lugar, el legado del *Ars nova* estaba ahí: el motete isorrítmico a gran escala con su *cantus firmus* preexistente en el tenor y un tejido verbal politextual. Las obras de este tipo estaban generalmente concebidas para ocasiones de gran ceremonia como bodas reales, dedicaciones de catedrales, coronaciones papa-

les o firmas de tratados de paz. Estos motetes, que nos proporcionan la música más impresionante del siglo xv temprano, iban a dar sus últimos coletazos entre 1440 y 1450, después de lo cual muchas de sus características iban a ser adoptadas por las misas cíclicas sobre *cantus firmus* (véase el capítulo 9), más grandiosas todavía.

El segundo tipo estilístico era el llamado motete en estilo cantilena (la terminología es moderna), ejemplos del cual hemos visto en las composiciones de Power y Dufay sobre el *Ave regina caelorum* (en el capítulo 1). Aquí, la escala total es más pequeña e íntima, el *cantus firmus* preexistente puede estar o no estar presente, y un solo texto es suficiente para todas las voces. En general, hay cierto lirismo y expresividad que faltan en las obras isorrítmicas más formales. Estos motetes estaban concebidos con fines religioso-devocionales, y solían cantarse en los oficios dedicados a la Virgen María.

Por último, un tercer tipo de motete adoptó claramente el estilo de la *chanson*, dominado por el agudo, predominante en la época. Así pues, una obra como *Franconum nobilitati* (Ej. 7-1), del compositor francés Beltrame Feragut (ca. 1385-ca. 1450), no es muy distinta del *Resveilles vous* de Dufay en cuanto a sus rasgos estilísticos generales:

EJEMPLO 7-1. Feragut, *Franconum nobilitati*, cc. 1-11 y 72-82.

The musical score consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics 'Fran - co - - - - rum no - bi - - - li - - -'. The second system contains 'ta - - - ti te tu - a bo - ni - - tas'. The third system contains 'as - so - ci - a - - vit... prin - cept.' The music is in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

¹ *Dictionary of Musical Terms*, pp. 42-43.

tro - nos ut vi - de - as so - ci - e - ra - te - que hac

R. Fe - ra - gar te - as - so - ci - an - te.

Motetes como éste podían cantarse tanto en ocasiones ceremoniales como en religioso-devocionales.

Francorum nobilitati plantea una cuestión interesante y que pone a prueba nuestra capacidad para extraer conclusiones de pruebas que son completamente circunstanciales. ¿Es posible determinar la ocasión para la que fue escrito, a pesar de que el texto del motete no menciona otro nombre que no sea el del mismo compositor (cc. 78-80)? El texto, combinado con la certeza de que el motete aparece en dos manuscritos del norte de Italia y que fue compuesto probablemente allí en esa época, sí que ofrece pistas. He aquí la primera parte del motete:

Francorum nobilitati te tua bonitas
associavit, princeps, cissuras malorum
muniens, scelera puniendo et
preveniendi deinceps: custos vere
ovilis, cadentisque populi tua industria
vigil destruyendo malitiam et diabolica
confundens, optime pugil.

Príncipe, vuestra excelencia os unió a
la nobleza de los franceses, guardando contra
el empuje del mal, castigando y
venciendo a los perversos; verdadero guardián
del rebaño, por tu diligencia previniendo la
caída de tu pueblo, destruyendo lo malvado
y confundiendo lo diabólico, el más noble de
los gueneros².

El resto versa sobre los «divinos secretos» que «resplandecen como el sol.» y el texto acaba con el deseo del compositor de que el príncipe tenga larga vida y que pueda entrar a su servicio.

Queda claro que el importante personaje al que está dirigido el motete gozaba de una estrecha relación con los franceses y, visto que el compositor busca trabajar para

² Tomado de Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, pp. 34-35.

él, debía mantener un séquito de músicos a su servicio. Entre las dinastías de la Italia septentrional, ninguna insistió en sus conexiones francesas con mayor entusiasmo que los Este de Ferrara. De hecho, en enero de 1431, Carlos VII de Francia dio a Nicolás de Este, por aquel entonces marqués de Ferrara, el derecho a incluir el emblema de Francia (tres lirios de oro sobre un fondo azul) en el de Ferrara (un águila). Además, la alusión al sol recuerda el símbolo (del sol que es) utilizado con tanta profusión en una Biblia miniada escrita para Nicolás entre 1430 y 1440. Por último, hay que decir que Feragut sirvió intermitentemente en la corte de Ferrara entre 1420 y 1438.

¿Podemos concluir entonces que fuera Feragut quien compuso *Francorum nobilitati* para Nicolás de Este? No hay ninguna prueba en contra de establecer esa conexión. ¿Pudo ser escrito el motete por otra persona? Por supuesto que sí. Una vieja hipótesis dice que el motete honra a un eclesiástico francés que había sido elevado a la nobleza. Debemos tener en cuenta también la posibilidad de que Feragut escribiera la pieza en honor de una persona y que luego la volviera a utilizar para otra. No sería la primera vez que alguien es honrado con un motete de segunda mano.

UN MOTETE ISORRÍTMICO: *NUPER ROSARUM FLORES* DE DUFAY

Fecha: 25 de marzo de 1436, festividad de la Anunciación (también de Año Nuevo; véase el capítulo 8), Florencia. Asistido por su séquito, incluidos los cantantes de



ILUSTRACIÓN 7-1. Florencia, Santa Maria del Fiore (*Il Duomo*).

tre si bemol y fa sostenido y las triadas completas producidas por la composición «divisi» del *motetus* (Ej. 7-4):

EJEMPLO 7-4. Estructura isométrica en las voces superiores de *Nuper rosarum flores*: (a) tallea I, cc. 29-33; (b) tallea II, cc. 85-89; (c) tallea IV, cc. 155-157. Los tenores aparecen sin el ritmo.

(a) Tallea I
-num Gran - dis tem - plum ma - chi - nae
-num Gran - dis tem - plum ma - chi -

(b) Tallea II
-num, Tu - us te Flo - ren - ti - ae
-num, Tu - us te Flo - . . .

(c) Tallea IV
Gra . . . ta be - ne
-i Gra . . . ta be - ne

Tenor II
Tenor I

La composición «divisi» del *motetus* merece mención aparte. Hasta el comienzo del siglo xv, la polifonía era principalmente un vehículo para voces solistas, un cantante por cada parte. Sólo en el siglo xv, a medida que las escuelas de coro del Norte empezaron a producir una cantidad creciente de cantantes bien versados en las complejidades de la notación mensural y a medida que los coros empezaron a aumentar de tamaño, la idea de una polifonía con más de un cantante por cada parte vocal empezó a establecerse firmemente. Con esta notación en «divisi» en el *motetus*, podemos estar seguros de que Dufay concibió *Nuper rosarum flores* para un coro de más de un cantante por cada parte y quizá, dado que la capilla papal de aquella época tenía diez cantantes, para una combinación de dos o tres cantantes por cada par-

te. (Las partes de los tenores ¿eran sólo para voces, para voces con duplicación instrumental, o exclusivamente para instrumentos?).

Al igual que los pasajes isométricos del ejemplo 7-4, destacan las «variaciones» con las que la voz más aguda concluye cada tallea (Ej. 7-5):

EJEMPLO 7-5. Estructura isométrica en la voz superior al final de cada tallea de *Nuper rosarum flores*: (a) tallea I, cc. 49-56; (b) tallea II, cc. 105-112; (c) tallea III, cc. 137-140; (d) tallea IV, cc. 165-68.

(a)

(b)

(c)

(d)

Asimismo, aunque puede que no sea evidente para el oído, es difícil pasar por alto la analogía visual entre la contracción-expansión de las variaciones y la convergencia y separación de las nervaduras que articulan la forma octogonal de la cúpula. Ni que decir tiene que estas variaciones sobre un tema aumentan también la coherencia tonal de la obra.

SIMBOLISMO

Las razones por las que *Nuper rosarum flores* ha cautivado la imaginación de los investigadores y ha fascinado a tantos públicos ha podido ser tanto su despliegue espectacular de simbolismo como su belleza intrínseca.

En 1973, el simbolismo fue interpretado como la plasmación sonora de las proporciones de la misma Santa María del Fiore mediante las proporciones isorrítmicas 6:4:2:3, concretamente, las proporciones de la nave (6) con respecto al transepto (4), al ábside (2) y a la elevación de la cúpula (3). De acuerdo con esta hipótesis, Dufay habría sabido de estas proporciones a través del mismo Brunelleschi, ya que ambos estaban en Florencia por aquel entonces.

Ahora sabemos que las proporciones de la catedral no son exactamente 6:4:2:3 y que el simbolismo está en otra parte. Dufay, bien versado en teología, derivó las proporciones de una tradición bíblica, según la cual la relación 6:4:2:3 describía las proporciones del Templo de Salomón: el largo total era de 60 codos (un codo son unos 45 centímetros); la nave, 40; el *sancta sanctorum*, 20; y la altura, 30. Por otra parte, tanto el templo como sus proporciones permanecieron como símbolo de toda iglesia consagrada de la Cristiandad (en este caso, Santa María del Fiore).

Pero el simbolismo de Dufay va más allá de la relación proporcional 6:4:2:3. Por ejemplo, podemos interpretar el uso que hace el compositor del *cantus firmus* canónico, el tenor II por encima del tenor I, como un reflejo de la superposición de Brunelleschi de su cúpula externa sobre una cúpula interior más pequeña, o como alusión a la relación entre Santa María del Fiore y la «iglesia madre» de todas las fundaciones marianas, Santa María Maggiore de Roma. Podemos entender también el constante juego de Dufay con el número siete como referencia a la iglesia y a la Virgen, o como analogía musical del grosor (medido en *braccia*, o brazos) de las ocho aristas que articulan la cúpula octogonal. Dufay hace claramente explícito un simbolismo: la referencia a Eugenio IV como sucesor de Cristo y San Pedro (cc. 44-47). Aquí la palabra «sucesor» está tratada musicalmente con imitación, de manera que una voz «sucede» a la otra, mientras el nombre «Eugenius» es anunciado con una homofonía cristalina.

La discusión sobre el simbolismo se ha ido un poco por la tangente: «podría entenderse», «podría interpretarse», etcétera. En cualquier caso, las disculpas no son necesarias, pues al abordar el simbolismo de aquella época no debemos preguntarnos «¿Qué significa?», sino más bien «¿Qué puede significar?»⁴. En conjunto, *Nuper rosarum flores* es una celebración «sonora» de acontecimientos que tuvieron lugar en Florencia el 25 de marzo de 1436.

UN TESTIMONIO

¿Qué pensaron los que estuvieron presentes aquel día del *Nuper rosarum flores* de Dufay y del resto de la música de la ceremonia? Giannozzo Manetti, un culto humanista florentino, escribió este testimonio:

Primero había una gran fila de trompetas, laudistas y flautistas, cada uno portando su instrumento... en sus manos y vestido de rojo. Al mismo tiempo, había canto por todas partes en voces tan numerosas y variadas, en armonías tales que ascendían hasta el mismo cielo, que eran para el oyente como melodías angelicales y divinas; las voces llenaban los oídos del público con una dulzura tan maravillosa que parecían quedarse estupefactos, casi como se quedaban los hombres legendariamente tras oír el canto de las sirenas, según cuenta la leyenda... Y luego, cuando hacían las pausas habituales en su canto, la reverberación era tan dulce y tan placentera que el estupor mental, ahora pacificado por el cese de aquellas dulces sinfonías, parecía recobrar fuerza gracias a los maravillosos sonidos.

⁴ Peck, *Public Dreams and Private Myths*, p. 466.

Pero en la elevación de la Sagrada Forma, todo el espacio de la iglesia se llenó de tales coros de armonía y tal concordia de los diversos instrumentos que parecía... como si las sinfonías y cantos de los ángeles y del Paraíso divino hubiesen sido enviados desde los cielos para susurrar en nuestros oídos una dulzura celestial inimaginable. Por lo cual, en aquel momento yo estaba tan poseído por el éxtasis, que parecía gozar de la vida de los Bienaventurados aquí en la Tierra; si esto mismo ocurrió a los demás presentes, no lo sé, pero de mí sí puedo ser testigo⁵.

El testimonio de Manetti es fascinante y frustrante a la vez. Aunque creía que la música de la ceremonia era bellísima y ésta le conmoviese, carecía del vocabulario técnico —o prefirió evitarlo (esto último parece más probable)— para informarnos como lo haría un verdadero músico de lo que había oído. A pesar de estar sumido en la hipérbole, es una información de la que se puede sacar bastante partido: si nos aventuramos a decir que los coros e instrumentos que oyó Manetti durante la elevación de la Sagrada Forma eran los de *Nuper rosarum flores*, Manetti ha identificado el momento preciso de la ceremonia en el que se interpretó el motete. No obstante, aunque la música de la elevación no fuese la del motete de Dufay, la referencia de Manetti a la combinación de coros y «diversos instrumentos» en aquel momento de la misa nos dice —como veremos— algo sobre la práctica interpretativa de aquel tiempo.

Merece la pena comparar el testimonio de Manetti con una curiosa anécdota de Múnich de finales del siglo XVI. Allí, según la historia, cuando el «pueblo llano» oía motetes de Orlando di Lasso interpretados en las calles durante la procesión anual del Corpus Christi, aquella combinación de melodías dentro de un tejido polifónico les daba la impresión de que el mismo diablo había poseído a los cantantes de la corte ducal. Como Manetti se creyó obligado a decirnos, «estaba hablando solamente por sí mismo!

MODALIDAD Y POLIFONÍA

Hasta aquí hemos utilizado libremente términos modernos como «tonal», «tónica», «triada en primera inversión», o incluso «a modo de sol menor», que no habrían tenido ningún sentido para los músicos del siglo XV o del XVI. Sin embargo, su música sí tenía cierta coherencia tonal (Dufay especialmente), y si les hubiésemos preguntado qué era lo que la regía, algunos de ellos lo hubieran explicado desde el punto de vista del sistema de modos eclesiásticos.

Al llegar el siglo XV, la teoría modal occidental tenía ya unos siete siglos de antigüedad. Desarrollado como sistema para clasificar y categorizar el corpus de cantos gregorianos según sus características melódicas, la teoría modal sólo se empezó a aplicar al análisis de la música polifónica a finales del siglo XV. El cuadro 7-1 muestra los rasgos esenciales (para nuestros propósitos) de los ocho modos eclesiásticos.

He aquí una breve explicación: (1) Hay cuatro notas finales —*re*, *mi*, *fa* y *sol*— sobre las que puede terminar una melodía. (2) A cada nota final se le asignan dos mo-

⁵ Tomado de Weiss y Taruskin, *Music in the Western World*, pp. 81-82.

CUADRO 7-1. Los ocho modos eclesiásticos.

Número	Nombre	Ambitus (ámbito) Finalis (o nota final: nota cuadrada) Tenor (o cuerda de recitado: nota romboidal)
1	Dórico o dorio	
2	Hipodórico o hipodorio	
3	Frigio	
4	Hipofrigio	
5	Lidio	
6	Hipolidio	
7	Mixolidio	
8	Hipomixolidio	

dos: el modo *auténtico* abarca desde la nota final hasta una octava por encima; el modo *plagal* abarca desde la cuarta inferior a la *finalis* hasta la quinta superior. (3) El ámbito dado para cada modo varía según las fuentes teóricas; el cuadro da el ámbito más extenso posible, con las notas que sobresalen de la octava en negro. (4) El tenor de cada modo se deriva del tenor del *tono salmódico* (una melodía fija con la que se cantaban los salmos) de ese modo.

A la información del cuadro 7-1 debemos añadir varios conceptos más, empezando por las llamadas *especies de quinta y cuarta*. Las especies son los *pentacordos* (cinco sonidos) conjuntos y *tetracordos* (cuatro sonidos) que forman cada octava modal. En los modos auténticos, el tetracordo está por encima del pentacordo; en los plagales, por debajo. Así, el modo 1 está formado por el pentacordo re-la y el tetracordo la-re, mientras que el modo 2 está formado por el tetracordo la-re y el pentacordo re-la.

Partiendo de cómo una melodía encaja en las especies de quinta y cuarta que constituyen el modo al que pertenece, los teóricos han establecido cinco clases de melodías: (1) «perfecta» —una melodía que abarca exactamente su octava modal completa (combinando las especies de quinta y cuarta)—; (2) «imperfecta» —una melodía cuyo ámbito es menor que el de su octava modal—; (3) «plusquamperfecta» —una melodía que va más allá de su octava modal—; (4) «mixta» —una melodía auténtica que des-

ciende al tetracordo plagal bajo la nota final, o una melodía plagal que se extiende al tetracordo superior del ámbito auténtico—; y (5) «co-mixto» —una melodía que insiste sobre una especie de quinta o cuarta que no pertenece a su modo—. Por último, las melodías que correspondían a una versión transportada de un modo eran llamadas «irregulares».

Con la terminología teórica básica a mano, ahora podemos volver a la modalidad tal y como fue aplicada a la polifonía tomando el *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) de Tinctoris, el primer tratado que aborda la cuestión:

Quando una misa o *chanson* o cualquier otra composición... está compuesta por distintas partes en tonos [modos] diferentes, si alguien pregunta de qué tono es tal composición, él [que es preguntado] ha de responder, para el conjunto, según la cualidad del tenor [voz], porque ésa es la parte principal y el fundamento de toda la proporción. Y si a uno se le pregunta en particular, con relación a una parte, de qué tono podría ser en una composición de esta clase, contestará que de éste [tono] o de este otro. Pues, si alguien me dijese: «Tinctoris, te pregunto: ¿de qué tono es la canción «Le serviteur» [de Dufay?]; yo respondería: «en conjunto, de un primer tono irregular [dórico sobre do], porque el tenor, la parte principal de la canción, es de ese tono». Sin embargo, si preguntase en particular de qué tono podrían ser el *superius* o el contratenor, respondería en particular [que] el uno y el otro serían del segundo tono, también irregular [hipodórico sobre do]».

El ejemplo 7-6 muestra el comienzo y el final de *Le serviteur*.

EJEMPLO 7-6. Dufay (?), *Le serviteur*, cc. 1-11 y 27-33.

* Tomado del *New Grove*, 12, p. 400.

27 mor - bien - or - don - né.

31 bien - or - don - né.

Ahora bien, a pesar del error de Tinctoris de asignar el contratenor al segundo modo (su ámbito coincide exactamente con un modo auténtico), su metodología y sus conclusiones son suficientemente claras: el modo de una obra polifónica en conjunto está determinado por el modo del tenor, «la parte principal de la canción», y *Le serviteur* está por consiguiente en el modo dórico (modo 1) transportado a do y, por ello, irregular.

Pero el método de Tinctoris puede no servir tan bien para una pieza como *Nuper rosarum flores*, que resulta bastante difícil de asignar a un modo determinado debido a que los dos tenores están en dos modos diferentes. Teóricamente, el hipodórico transportado (a sol) es probablemente el modo dominante.

¿Pero es realmente eso lo que oímos? A pesar del bemol en la armadura del *motetus*, el dúo que abre cada tallea tiene un marcado carácter «mayor» (mixolidio). De hecho, la pieza en conjunto parece ir y venir entre sonoridades mixolidias (con tercera mayor) y dóricas (con tercera menor) sobre sol. Así pues, decir que *Nuper rosarum flores* está en modo 2 es un poco engañoso, y nos enfrentamos con el problema de si el sistema de modos eclesiásticos es tan pertinente como instrumento de análisis y de si éste era realmente tan importante para los compositores cuando se sentaban a componer. La respuesta no es sencilla. Mientras el sistema de ocho modos y la metodología de Tinctoris parecen casi fuera de lugar en el caso de *Nuper rosarum flores*, son sin embargo la única manera de entender los ciclos ordenados por modos de compositores del siglo XVI como Cipriano de Rore y Palestrina. Asimismo, decir que *Adieu m'amour* de Dufay y *Dueil angoisseus* de Binchois (capítulo 5) están en el 6º modo (hipolidio) proporciona una descripción perfectamente válida de ciertos aspectos tonales de ambas obras. Volveremos al problema de los modos y la polifonía con mucho más detalle en el capítulo 35.

UN -MOTETE DE TENOR: AVE REGINA CAELORUM (III) DE DUFAY

El motete isorrítmico dio sus últimos coletazos entre 1440 y 1450; a mediados del siglo empezó a tomar forma un nuevo estilo de motete —llamado a veces (hoy en día) «motete de tenor». Aunque su concepción no era menos grandiosa que la del motete isorrítmico, sí se apartó de la rigidez formal del *Ars nova* para desarrollar un mayor significado expresivo.

El nuevo estilo lo podemos oír en la tercera y última composición de Dufay sobre la antífona *Ave regina caelorum* (*Antología*, n.º 15). Copiado en la catedral de Cambrai en 1464-1465 (lo cual nos da un *terminus ad quem*, «fecha antes de la cual», para su composición), éste fue el motete que Dufay pidió en su testamento que fuese cantado en su lecho de muerte. Como luego ocurrió, el tiempo no permitió cumplir su deseo, y el motete fue cantado junto a una misa de réquiem al día siguiente, 28 de noviembre de 1474. Tanto el texto como la melodía de la antífona están tratados con mucha libertad: Dufay inserta *tropos* (texto añadido) en la antífona y decora profusamente la melodía, colocada en el tenor.

Ave regina caelorum podría inducir a error en un examen auditivo, pues un buen número de sus características estilísticas tienden a ser asociadas con música escrita en el mismo siglo, pero más tarde. En primer lugar, hay una integración del tenor con las demás voces que, junto a un uso ocasional de la imitación —incluida la «imitación anticipada» (arriesgando caer en un oximoron), en la que una voz anticipa la exposición del *cantus firmus* en el tenor— nos acercan al tipo de igualdad entre voces característica de las generaciones posteriores. En segundo lugar, la pieza contiene imitación entre pares de voces (cc. 45-48), una de las marcas del estilo de Josquin. En tercer lugar, a diferencia del motete isorrítmico, con sus perfiles bien planificados de antemano y matemáticamente precisos, *Ave regina caelorum* parece desenvolverse «con naturalidad»: cadencias nítidas, cambios de textura y orquestación vocal, y contrastes entre complejidad y sencillez, entre tensión y relajación (siempre cuidadosamente adaptados al sentido del texto y las frases de la melodía de la antífona) funcionan juntos articulando las secciones de la pieza de un modo que comprendemos inmediatamente. *Ave regina caelorum* es una obra maestra de estructuración del ritmo o movimiento musical, más que cualquier otra obra a gran escala que hayamos examinado hasta ahora.

Dos de los *tropos* de texto y la manera de Dufay de ponerles música merecen una mención especial. Aunque la música del siglo XV, como la de cualquier otro período, va de la belleza más embelesadora a lo más penosamente aburrido, en general no pensamos en la música del siglo XV como algo que «pone la piel de gallina». Sin embargo, sería difícil encontrar una descripción más apropiada para el giro hacia lo menor de Dufay cuando suplica el perdón con los *tropos* «Miserere tui labentis Dufay» (Ten piedad de tu suplicante Dufay —cc. 86-96—). No es extraño que el compositor citara el segundo de los *tropos* del Agnus Dei de su *Missa Ave regina caelorum*.

¿De dónde vino este nuevo estilo de componer motetes? Probablemente del mismo género que, irónicamente, sustituyó al motete isorrítmico a mediados de siglo

como composición preferida para las grandes ceremonias: la gran misa cíclica sobre *cantus firmus* a cuatro voces. De este modo, hay un claro círculo estilístico en el que el motete isorrítmico da paso a la misa cíclica sobre *cantus firmus* influyendo también en ella, la cual a su vez se desarrolla junto al motete de tenor de finales del siglo xv, influyendo en éste.

Por último, la composición de Dufay sobre la melodía *Ave regina caelorum* llama la atención sobre un problema corriente. La versión que utilizó Dufay como *cantus firmus* debe de haber diferido ciertamente de la del *Liber usualis* (el libro de cantos gregorianos más usado hoy en día –véase el capítulo 9–). Esto no es extraño. Las melodías gregorianas no sólo variaban de un lugar a otro, sino que podía haber incluso diferencias en los mismos cantos que estaban asociados a una fiesta determinada: así, un cantante que se trasladase de, digamos, Amberes a Cambrai (ambas pertenecientes a la diócesis de Cambrai) probablemente hubiese tenido que aprenderse todo un nuevo repertorio de cantos para una fiesta determinada. Algunas fiestas incluso no le serían familiares, pues un santo muy venerado en un sitio podía tener una importancia relativamente menor en otro. En conjunto, el estudio de las liturgias locales puede sernos de gran ayuda no sólo para determinar la procedencia geográfica y la fecha de las composiciones polifónicas, sino también, como resultado de ello, para completar las biografías –a menudo fragmentarias– de los compositores.

LA VIDA DE DUFAY

Dufay fue el más grande, prolífico, universal (en términos de estilos y géneros que cultivó) y famoso de su tiempo. Por ello, habremos de examinar su vida y su carrera, que pueden dibujarse con más detalle que las de cualquier otro compositor del siglo xv.

PRIMEROS AÑOS

Dufay nació como Willem Du Fay⁷, cerca de Bruselas, posiblemente el 5 de agosto de 1397, hijo ilegítimo de padre desconocido y Marie Du Fayt. Recibió su primera formación en la catedral de Notre Dame de Cambrai, donde fue admitido como niño de coro en agosto de 1409. A juzgar por el regalo poco común de un *Doctrinale* (libro de gramática, retórica y *ars versificatoria*) que le fue hecho hacia 1411-1412, debe de haber demostrado un talento musical e intelectual extraordinario ya en los primeros años de la adolescencia. Los últimos toques a su educación musical los dio probablemente el compositor Richard Locqueville, que llegó a Cambrai como maestro de los niños de coro en 1413.

Dufay asistió probablemente al Concilio de Constanza, ya que la catedral de Cambrai envió una delegación bastante grande al concilio y Dufay estuvo ausente de la

⁷ Lo más seguro es que se deshiciera de la *s*-final cuando fue a Italia, donde hubiese sido –erróneamente– pronunciada.

catedral durante cierto tiempo en noviembre de 1414. Allí, si no antes, habría tenido suficientes oportunidades de escuchar las nuevas corrientes de la música inglesa. En noviembre de 1417 Dufay había regresado ya a Cambrai, a la iglesia de Saint Géry, donde aparece registrado como subdiácono durante la Cuaresma de 1420.

1420-1439

En el verano de 1420 Dufay parece haber empezado ya a servir como una especie de compositor de corte de la familia Malatesta, que gobernó (oficialmente como vicarios papales, en la práctica como gobernantes vitalicios) las ciudades de la costa italiana del Adriático, de Rímmini a Fano, pasando por Pésaro. Fue durante su «período Malatesta» de los primeros años veinte cuando Dufay se consolidó como compositor de reputación internacional. En 1424, Dufay regresó y se estableció en Laon, a media jornada de Cambrai. Aunque la crisis familiar relacionada con la salud de su madre que parece haber precipitado su regreso se redujo a nada, permaneció allí hasta principios de 1426 en que dijo adiós otra vez a esta región, esta vez con el *rondeau* autobiográfico *Adieu ces bons vins de Lannoys*.

En la primavera de 1427, Dufay había vuelto a Italia, esta vez a Bolonia, en el séquito del legado papal, el cardenal Luis Alemán. Fue probablemente aquí, a la edad de treinta años, donde fue ordenado sacerdote. En octubre de 1428 se convirtió en cantante de la capilla papal de Martín V, en la que permaneció al pasar el reino a Eugenio IV, sucesor de Martín V, en 1431. El puesto era tanto prestigioso como lucrativo en potencia, ya que los cantantes papales tenían la oportunidad de ostentar una serie de beneficios de ausencia (cargos eclesiásticos que conllevaban rentas; véase el capítulo 13). De hecho, la búsqueda de beneficios ocupó a Dufay durante años, metiéndole a veces en prolongados pleitos y otros problemas legales.

Dufay dejó la capilla papal en agosto de 1433; seis meses después fue designado maestro de coro en la rica y poderosa corte de Saboya, primero bajo el duque Amadeo VIII y luego bajo su hijo Luis. Allí, después de los aparentemente improductivos años de Roma, su creatividad empezó a desbordarse de nuevo y produjo sus grandes ciclos de himnos y sus primeras canciones profanas en estilo tardío. Fue también en Saboya donde se reunieron Dufay, Binchois y Martín Le Franc, encuentro que sería luego recordado en el poema *Le champion des dames* de Le Franc.

En junio de 1435 Dufay abrió un segundo período en la capilla papal, en la que permaneció hasta mayo de 1437. Fue en este trabajo donde produjo su *Nuper rosarum flores* y recibió el beneficio de la catedral de Cambrai por el que tanto había luchado. Pero con el ambiente político alrededor de Eugenio IV cada vez más desfavorable, Dufay abandonó la capilla papal y encontró trabajo otra vez en Saboya, esta vez por dos años. Lo verdaderamente llamativo de este ir y venir del papa a Saboya, de nuevo al papa y vuelta a Saboya es que Dufay se estaba moviendo entre dos patrones que estaban en lados opuestos de la barrera política. De hecho, en el Concilio de Basilea (convocado por Eugenio IV a petición de los que esperaban que el anterior Concilio de Constanza fuese seguido de Concilios Generales que reformarían la

Iglesia), Dufay, que acudió como parte de la delegación de la catedral de Cambrai, se vio implicado en un tira y afloja entre tres partes: el depuesto Eugenio IV, el antiguo Amadeo VIII, ahora papa Félix V y parte de la facción opuesta a Eugenio IV, y Felipe el Bueno de Borgoña, que apoyaba a Eugenio y en cuya influencia caía la delegación de Cambrai.

Entre 1430 y 1440, Dufay mantuvo contactos con la corte ferraresa de Nicolás de Este, lo cual explica la abundancia de música de Dufay en manuscritos ferrareses de mediados de siglo, y recibió asimismo su *baccalaureate in decretis* o licenciatura en derecho canónico.

ÚLTIMAS DÉCADAS EN CAMBRAI

En diciembre de 1439 Dufay había regresado a la catedral de Cambrai, donde, a excepción de unos pocos meses en Italia en 1450 y un período entre abril de 1452 y finales de 1458 (parte del cual lo pasó en Saboya, y parte quizás en Francia), pasó el resto de su vida como canónigo. Se ocupó de tareas administrativas que iban desde representar a la catedral en litigios en la corte de Borgoña (1446) –con la que, aunque no estuviese reflejado en ninguna nómina, disfrutaba de algún tipo de asociación no oficial– hasta elaborar un inventario de los bienes de la catedral o dirigir una expedición de tala de árboles (ambas en 1461). Por lo que se refiere a la parte musical, no sólo continuó componiendo, sino que también supervisó el proyecto a largo plazo de volver a copiar los libros de música de la catedral.

Dufay falleció el 27 de noviembre de 1474, relativamente rico. Tenemos la suerte de tener no sólo su última voluntad, sino también el informe de su albacea con la distribución de sus bienes. El valor total de su propiedad era de unas 1.822 *livre*, más del doble de lo que dejó Binchois, que había muerto en 1460 después de haber pasado casi toda su vida adulta trabajando para Felipe el Bueno. La hacienda incluía dinero, plata, joyas, muebles y libros, entre los que estaban el *Micrologus* de Guido d'Arezzo, poesía de Virgilio, obras de Martin le Franc y un libro de «canciones antiguas». Lo único que Binchois tenía y Dufay no, era un caballo.

REPUTACIÓN Y PERSONALIDAD

Dufay fue claramente tenido en gran estima en sus últimos años. Por ejemplo, el texto de un conocido motete, *Omnium bonorum plena*, del joven Loyset Compère, escrito probablemente a finales de los años sesenta o comienzos de los setenta del siglo xv, pide a la Virgen que interceda en favor de catorce músicos conocidos de aquella época, incluidos Busnoys, Ockeghem, Tinctoris y un tal Desprez (bien el famoso Josquin, o bien, quizá, el cantante Pasquier Despres, de Borgoña). Dufay, el único compositor de su generación mencionado, aparece al comienzo del pergamino y es descrito como «luna totius musicae atque cantorum lumine» (luna de toda música y luz de cantantes –véase Ej. 7-7–):

EJEMPLO 7-7. Compère, *Omnium bonorum plena*, cc. 146-158.

The image displays three systems of musical notation for the motet 'Omnium bonorum plena'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 146-150) includes the lyrics: 'Et pri - mo pro Guil - laume Du - fa - y pro quo me - ma - ter ex -'. The second system (measures 151-155) includes: '- au - di, lu - na - to - ti - us mu -'. The third system (measures 156-160) includes: '- si - ce, at - que can - to - rum lu - mi - ne.' The notation features various rhythmic values and accidentals characteristic of the 15th-century style.

Un tributo muy diferente es el que aparece en una carta que el organista florentino Antonio Squarcialupi escribió a Dufay el 1 de mayo de 1461, llamándole «el más grande ornamento de nuestro tiempo» e informándole de que Lorenzo de Médicis «se deleita sumamente con el gran refinamiento de su música, y por tal razón admira su arte y le respeta como a un padre».⁵ La misma carta contenía la petición de que Dufay hiciera una composición sobre el poema que Lorenzo acababa de terminar. (Si Dufay cumplió, la música se ha perdido).

⁵ Tomado de Fallows, *Dufay*, p. 76.

A pesar de todo, la fama de Dufay resultó efímera. Hacia 1500, tan sólo un cuarto de siglo después de su muerte, su música se había olvidado prácticamente; ya no se copiaba en los manuscritos musicales. Por otra parte, el nuevo negocio de la imprenta musical –barómetro siempre de los gustos del momento– lo excluía casi del todo. Si su música siguió siendo recordada de algún modo, fue principalmente en las obras de teóricos que seguían citando determinados pasajes como ejemplos de complejidad rítmica y métrica.

Intentar saber qué tipo de persona era un compositor de los siglos XV o XVI puede ser un ejercicio frustrante. No importa lo voluminosa y detallada que sea la información: el resultado es algo parecido a un libro infantil para colorear: los contornos –el qué, el dónde y el cuándo– tienen la definición suficiente, pero faltan constantemente los colores y los matices, la individualidad del compositor. La mitad de las veces nos las tenemos que ver con un nombre sin rostro. (En realidad, podemos saber qué aspecto tenía Dufay partiendo de la representación de su monumento funerario [Il. 7-2; nótese la forma, en la que aparece el nombre en las esquinas inferiores: la sílaba «Du», la nota *fa* con forma de longa, y la letra «y», que conforman la pronunciación de las tres sílabas de su nombre]).

Sin embargo, quizá salga a relucir algo de la personalidad de Dufay. Su persistente búsqueda de beneficios y los problemas legales que le acompañaron parecen hablar,



ILUSTRACIÓN 7-2. Monumento funerario de Dufay.

como mínimo, de alguien con espíritu de negociante. Asimismo, el constante ir y venir entre la capilla papal y Saboya entre 1430 y 1440 sugieren que Dufay era un agudo observador de los cambiantes vientos políticos. Quizá su retiro a Cambrai pueda decir que estos vientos estaban soplando un poco demasiado fuerte para su gusto y su bienestar. Y por último, este genio culto y extraordinariamente cosmopolita que se había codeado con los principales poderes políticos de Europa entre 1420 y 1440, se conforma con pasar la última mitad de su vida ocupándose de los asuntos de la catedral –aunque fuese una de las más importantes del norte de Europa–. Evidentemente, sabía lo que valía y estaba satisfecho de ello.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

Los motetes de Dufay aparecen en el volumen 1 de *Opera omnia* (1966) editado por Heinrich Besseler; aparecen también en el volumen 2 de la edición (discontinua) anterior (1947-1949) que, iniciada bajo la dirección de Guillaume de Van, merece la pena consultar. Hay una buena selección de motetes de los contemporáneos de Dufay en Charles van den Borren, *Polyphonia sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*. Londres, Plainsong & Medieval Society, 1962.

La biografía de Dufay

La información más extensa es David Fallows, *Dufay*, Londres, Dent, 1982. Este y otros trabajos posteriores a 1975 se apoyan en el estudio seminal de Craig Wright, «Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions», *JAMS* 28 (1975), pp. 175-229. Fallows y Wright se completan con dos artículos de Alejandro Enrique Planchart, «Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy», *EMH* 8 (1988), pp. 117-172, y «The Early Career of Guillaume Dufay», *JAMS* 46 (1993), pp. 341-368. Sobre la asociación de Dufay a la corte de Ferrara, véase Lewis Lockwood, «Dufay and Ferrara», en *Papers Read at the Dufay Quinticentenary Conference, Brooklyn College, December 6-7, 1974*, Brooklyn, Brooklyn College, 1976, pp. 1-25, y *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Cambridge, Harvard University Press, 1985. Finalmente, debe destacarse la extraordinaria contribución que hizo Heinrich Besseler a los estudios sobre Dufay durante los años 50 y 60 (véase la bibliografía en Fallows, *Dufay*).

Los motetes de Dufay

Se empieza con el *Dufay* de Fallows. Sobre *Nuper rosarum flores* (y el simbolismo que antes hemos analizado), véase Wright, «Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin», *JAMS* 47 (1994), pp. 395-439, que ahora sustituye a Charles W. Warren, «Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet», *MQ* 59 (1973), pp. 92-105; véase también Patricia Carpenter, «Tonal Coherence in a Motet of Dufay», *JMT* 17 (1973), pp. 2-65. Entre otros elementos de interés sobre determinados motetes en particular: Ernest Trumble, «Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet 'Juvenis qui puellam'», *RBM* 42 (1988), pp. 31-82; Margaret V. Sandresky, «The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay», *JMT* 25 (1981), pp. 291-306; Willem Elders, «Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay», *TYM* 27 (1977), pp. 65-101; y Samuel E. Brown Jr., «New Evidence of Isometric Design in Dufay's Isorhythmic Motets», *JAMS* 10 (1957), pp. 7-13.

La modalidad y la polifonía del siglo XV temprano

Los puntos de partida son Harold S. Powers, «Mode», en *New Grove*, 12, pp. 376-404, y Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, Nueva York, Broude Bros., 1988 (publicado originalmente en 1974); hay una explicación concisa en Liane Curtis, «Modes», en Tess Knighton y David Fallows [eds.] *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Nueva York, Schirmer, 1992, pp. 255-264. Para digresiones sobre la modalidad con relación a Dufay, véase Leo Treitler, «Tone System in the Secular Works of Dufay», *JAMS* 28

(1965), pp. 131-369; William Peter Mahrt, «Guillaume Dufay's *Chansons* in the Phrygian Mode», *Studies in Music from the University of Western Ontario* 5 (1980), pp. 81-98; y el artículo de Patricia Carpenter mencionado antes.

El simbolismo numérico

Vincent F. Hopper, *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, Nueva York, Columbia University Press, 1938, es un clásico que se cita con frecuencia en este campo. Véase también Russell A. Peck, «Public Dreams and Private Myths: Perspectives in Middle English Literature», *PMLA* 90 (1975), pp. 461-468. Sobre el simbolismo numérico en música, véase Willem Elders, *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*, Symbola et emblematica 5, Leiden: Brill, 1994, y para aquellos que pueden manejarse en alemán, sus anteriores *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bithoven, Creyghton, 1968.

El método analítico

Para un resumen de ideas opuestas sobre el análisis de música «antigua» con métodos analíticos «modernos», véase Peter Schubert, «Authentic Analysis», *JM* 12 (1994), pp. 3-18.

Otra bibliografía citada

Johannes Tinctoris, *Terminorum musicalium definitorium/Dictionary of Musical Terms*, traducción de Carl Parrish, Nueva York, Norton, 1963.