

## NOTAS

La práctica instrumental de los vihuelistas, laudistas y guitarristas del s. XVI, aborda principalmente dos tipos de repertorio:

### 1) Literatura específica:

Como por ejemplo la *Fantasía X* para vihuela de mano "que contrahaze la arpa en la manera de Ludovico", de Alonso Mudarra, cualquier *ricercare* para laúd renacentista de Francesco da Milano o alguna de las fantasías de Miguel de Fuenllana para la guitarra renacentista de cuatro órdenes.

### 2) Arreglos y adaptaciones:

A.- Sobre piezas de las escuelas de polifonía, como por ejemplo *Mille Regretz / Canción del Emperador* (Josquin des Prez / Luys de Narváez), o el motete *Quiseminant in lachrymis* (Nicolas Gombert / Diego Pisador).

B.- Sobre tenores italianos o bajos *ostinatos* de época, como *Romanesca / Guárdame la vacas* (Alonso Mudarra para guitarra renacentista de cuatro órdenes; Luys Narváez y Diego Pisador para vihuela de mano), o *Conde Claros* (Diego Pisador para vihuela de mano).

Desde la perspectiva de los instrumentos de cuerda pulsada de la Edad Media, pretendo profundizar en esta segunda práctica, consistente en reescribir la música de la época para ellos, como pauta fundamental a la hora de profundizar en el tipo de repertorio que tocaban estos músicos.

*Souvent Souspire* y *Kalenda Maia* son las más antiguas estampidas cantadas de las que se tiene noticia. Son dos piezas en las que llama poderosamente la atención la cercanía de sus melodías, con pasajes muy paralelos, y cuya principal diferencia es el modo en que están escritas, lo que no resta peso a la posibilidad de una influencia entre ellas.

***Souvent Souspire*** (Paris, Bibliothèque l' Arsenal 5198) se desarrolla en un modo dórico medieval (en este caso, transportado a sol) con la alteración accidental del VI grado de la escala, y pasajes melódicos de gran belleza, que invitan a una interpretación pausada y reflexiva de la pieza, sobre la que se han desarrollado una serie de temas variados sin solución de continuidad, para acabar en una última exposición lenta y conclusiva. Por su parte, ***Kalenda Maia*** (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543) es una de las piezas más conocidas y grabadas del repertorio medieval. Su autor, **Raimbaut de Vaqueiras**, fue trovador al servicio de Bonifacio Montferrato, marqués de Montferrato, a cuya hija Beatriz dedicó esta canción, en la que ensalza su amor por ella, y acusa de celosos y envidiosos a los cortesanos que no aprueban y critican su relación. La melodía que tomó Raimbaut parece proceder de una estampida que escuchó a dos juglares con gaitas o vihuelas de arco en una de sus estancias en el norte de Italia.

El llamado *Chansonnier du Roy* (Paris Bibliothèque Nationale, fonds français 844C) recoge una extensa producción musical en la que destacan por su originalidad y escasez, ocho estampidas reales, una danza real, una pieza intitulada y una última danza, que representan el corpus instrumental del mismo. El término estampida bien podría proceder de la práctica de estampar los pies contra el suelo al bailar, mientras que las danzas reales parecen ser piezas de baile destinadas a interpretarse en el ámbito de la realeza francesa del siglo XIII. En ***La Uitime Estampie Real*** es expuesta en primera instancia la melodía original, sobre la que se han desarrollado una serie de variaciones melódico-rítmicas, que muy posiblemente en la época, servirían de entretenimiento al músico, y de distracción al público, ante la monótona práctica de repetir incesantemente las mismas frases mientras duraba el baile.

La estampida evolucionaría como pieza instrumental en el siglo XIV, aunque no lo hace en una sola línea, ya que, si bien las frases ofrecen un considerable desarrollo, no sólo en el ámbito temático, sino también en la longitud de estas, a las ya conocidas estampidas monódicas se van a unir en este siglo una serie de composiciones con la misma estructura y características, pero en versión polifónica. **Tre Fontane** (London, British Library, Additional 29987), es una estampida monódica italiana, recogida en este manuscrito también llamado "de danzas de juglares", en la que las diferentes frases toman material temático de las anteriores, con una mayor elaboración melódica y rítmica, en comparación con las estampidas francesas del siglo XIII. Aunque no existe indicación de *tempo* en esta música, el fraseo vivaz y rítmico de esta danza, invita a una interpretación rápida y virtuosa e la misma.

**Ad mortem festinamus** (Biblioteca del Monasterio de Monserrat, Códice Ms1) es la última pieza del códice conocido como **Libre Vermell** (por su terciopelo rojo) de Monserrat, manuscrito copiado en la segunda mitad del siglo XIV, que recoge una serie de diez canciones sacras, entre las que encontramos algunas danzas. La idea de la muerte, como fin inevitable del deambular mundano, y la liberación de los pecados son los temas centrales de esta danza de la muerte, posiblemente la más antigua que se ha conservado con música y letra, y que debió sonar durante el siglo XIV en los alrededores del monasterio de Monserrat, a cuyos fieles iban dirigidas estas danzas. En la versión que ofrezco, arreglada para cítola, se ha optado por una doble interpretación rítmica, con una primera parte más sosegada en tiempo ternario, que da paso a un binario enérgico y vigoroso.

Y dentro del mundo de la danza medieval, es de obligado cumplimiento la referencia a las danzas dobles o contrastantes, cuyos ejemplos más tempranos están documentados en Italia en el siglo XIV. Este pequeño corpus compuesto por tres piezas dobles (*Lamento de Tristano y rotta*, *Dança Amorosa y trotto* y *La Manfredina y su rotta*) es de capital importancia en la historia de la música y de las formas musicales, que evidenciarían un desarrollo partiendo de este formato, que llevaría a la suite renacentista, barroca... y demás formas musicales que muy a groso modo vienen a ser una sucesión de movimientos lentos y rápidos. La **Dança Amorosa y Trotto** (Florencia, Archivio di Stato, Antecosimiano No. 17879) ofrece en su primera parte una bella melodía repartida en tres frases abiertas/cerradas en la repetición, que se presenta ornamentada en su última exposición, para dar paso al *trotto*, que irrumpe de forma vertiginosa también con tres frases que utilizan material temático de la danza amorosa. Es de reseñar el parecido estructural de esta pieza con las dos citadas anteriormente, a pesar de no encontrarse en el mismo manuscrito.

A diferencia de la estampida (estampar los pies contra el suelo durante el baile) el *saltarello* debía bailarse a base de saltos, como su propio nombre parece indicar. Debió ser una danza muy prolífica en la época, que tuvo su continuidad en el Renacimiento. Dentro del manuscrito London, British Library, Additional 29987, que alberga diferentes géneros de danza medieval, encontramos cuatro saltarellos, con un rasgo estilístico generalizado: también y al igual que la estampida, el **Saltarello** que toco (número 4 del manuscrito, y estructurado en seis partes) utiliza frases con final abierto (*ouvert*), y las mismas frases con final conclusivo (*clos*), con una introducción a cada una de ellas que va utilizando el mismo material temático, pero añadiendo un inicio nuevo, a modo de exposición, en cada una.

El manuscrito conocido como Codex Faenza (Faenza, Biblioteca Comunale 117) fue copiado posiblemente en los primeros años del siglo XV, y reescrito más tarde en Ferrara por Johannes Bonadies, que añadió algunas piezas más al corpus musical de este códice, ya en la segunda mitad del siglo. En él se desarrolla magistralmente el

arte de la variación y ornamentación sobre piezas seculares y religiosas del Trecento en Italia y Francia. El profesor Timothy J. McGee en su libro *Medieval Instrumental Dances* (Indiana University Press) especula con la posibilidad de que **Bel fiore danza** pudiera ser la primera bassa danza en la historia, en base a su estructura formal y a su procedencia del norte de Italia, donde se recogieron otros ejemplos conocidos de esta danza lenta, sobre la que elaboro una repetición ornamentada.

**Czaldy Waldy** (Prague, State Library XVII F9 / XIV D21 –*Dy czaldy wale*-), es una doble melodía recogida en Praga, dentro del manuscrito referido. La posibilidad de que se trate de una danza doble no tiene firmeza argumental como para aseverarlo, ni siquiera que se trate de piezas de danza en sí. El propio Timothy McGee elucubra con la posibilidad de asemejarla a la Bassa danza, en base a sus dos partes y escritura rítmica en negras. Un estudio más reciente llevado a cabo por el profesor de laúd medieval en la Schola Cantorum Basilensis, Marc Lewon, arroja luz sobre esta pieza tras el hallazgo de una nueva fuente concordante en Viena (fol. 180v de A-WnCod 5455), en la que aparece bajo el título de **AnCzald yetc**, que la tipifica como canción alemana monofónica, en base a la ausencia de repeticiones internas, la irregularidad rítmica del fraseo, y la tendencia al uso de fórmulas cadenciales adecuadas a la voz de tenor, dentro de un contexto polifónico. Trato la pieza como una adaptación de la melodía recogida en Praga, para su función como danza, con repeticiones de cada frase en registro grave y agudo, y una progresión rítmico- armónica, sustentada por un doble apoyo del plectro, que otorga una mayor velocidad e intensidad a la interpretación.

© José Luis Pastor

*PS. Durante el duro proceso de estudio de este repertorio, el movimiento pendular del plectro fue una constante casi obsesiva en mi cabeza. En los espacios de descanso, frecuenté un pequeño parque infantil con mi hija Marta, de tres años. Allí, como en una espiral hipnótica, volvía a sumirme sin retorno en este universo mío, abducido por el mismo movimiento pendular, esta vez dibujado por el balanceo del COLUMPIO.*

*Ella lo llamaba TATULÓN..*